

David Bigelman

SIMBOLO E CONCETTO NELL'ARCHITETTURA DI RICARDO PORRO

SYMBOL AND CONCEPT IN THE ARCHITECTURE OF RICARDO PORRO



Ricardo Porro, Scuola di Danza moderna, La Avana, 1961-64

Abstract

L'autore analizza la dimensione simbolica e concettuale dell'architettura di Ricardo Porro ed in particolare delle scuole d'Arte dell'Avana. Contenuti derivati dall'analisi iconografica di E. Panofsky a cui lo stesso Porro si rifà in corsi, conferenze e pubblicazioni.

Premesse

La nozione di contenuto nelle opere architettoniche è un tema che lo stesso Ricardo Porro ha già ampiamente sviluppato in passato in numerosi corsi, conferenze e pubblicazioni. Attraverso il mio intervento vorrei portare una visione esteriore di questa problematica, limitandomi al livello simbolico e concettuale della sua produzione, in particolare nelle sue scuole d'Arte all'Avana.

In uno dei suoi scritti Porro elenca gerarchicamente (1) i diversi livelli di contenuto nelle opere d'arte, cominciando dal *significato immediato*, seguito dagli altri che sono: *la persuasione, la tradizione, l'immagine sovrapposta e il significato mediato o indiretto*.

Porro riprende in parte i livelli proposti da Panofsky nel suo magistrale saggio sull'Iconografia (2), ma egli se ne allontana quando, nel suo secondo livello, la *persuasione*, analizza la volontà dell'artista di convincere lo spettatore circa un soggetto, che può essere esplicito o implicito, al fine di attirarlo,

Abstract

The author analyses the symbolic and conceptual dimension of the architecture of Ricardo Porro, and above all of the Schools of Art of Havana. Contents derived from the iconographic analysis by E. Panofsky which inspired Porro himself in his courses, conferences and publications.

Introduction

The notion of content in architectural works is a theme that Ricardo Porro himself had already widely developed in the past during numerous courses, conferences and publications. In my contribution, I would like to bring an outside vision of this issue, limiting myself to the symbolic and conceptual level of his production, particularly at his Art Schools in Havana.

In one of his essays, Porro hierarchically lists (1) the various levels of content in works of art, beginning from the immediate meaning, followed by others, which are persuasion, tradition, superimposed image and mediated or indirect meaning.

In part, Porro was taking up the levels proposed by Panofsky in his masterly essay on Iconography (2). However, he distanced himself from these when, in his second level, persuasion, he analysed the desire of the artist to convince spectators of a particular subject, which might be explicit or implicit, in order to attract them, in the best



Wilfredo Lam, Donna seduta, 1940; Casa coloniale a L'Havana, XIX s /



Ricardo Porro SIMBOLO E CONCETTO NELL'ARCHITETTURA DI RICARDO PORRO

nel migliore dei casi, verso il suo punto di vista (3). D'altro canto, il terzo livello, la *tradizione*, comporta la comprensione dei caratteri particolari che sottintendono una cultura o un tempo preciso della storia. Il quattrocento fiorentino, il razionalismo francese, il barocco romano sono degli esempi conosciuti (4). Per quanto ci riguarda Porro scrive nel capitolo del suo saggio sull'*immagine sovrapposta*: "l'architettura riguarda il processo costruttivo ma essa ha il diritto di sembrare altra cosa che non sia un edificio" (5) e per lui questa «altra cosa» può essere descritta sotto la forma di un simbolo o di un'immagine figurativa.

In uno dei suoi significati il simbolo è descritto come un: "Oggetto o fatto naturale ricco di immagine che evoca, per la sua forma o per la sua natura, un'associazione di idee «naturale» con qualche cosa di *astratto* o di *assente*". Gli aspetti astratti dei simboli in architettura come il cerchio, il quadrato, la piramide, molte volte studiati in passato da Hautecoeur (6) e da altri, sono ricorrenti in tutte le forme costruttive tradizionali dall'origine fino ai giorni nostri. Secondo Porro il carattere astratto dei simboli si trova, ad esempio, nella forma circolare della città ideale di Arc et Senans a Chaux, che Ledoux stesso sviluppa nel suo libro (7) o, ancora più sorprendente, nella ripetizione simbolica dei numeri quattro o sei nella scuola dell'architettura dell'IIT di Mies van der Rohe (8).

D'altronde la sua visione dell'*immagine sovrapposta* (non astratta) è più originale, seppure utilizzata meno frequentemente in architettura, in confronto al contenuto delle altre arti visive.

Queste immagini figurative si collegano al subconsciente collettivo nel senso junghiano della parola.

È evidente la loro analogia con le forme architettoniche archetipiche come la scala, la porta, la casa, il labirinto, la torre, la capanna primitiva. Del resto altre immagini archetipiche, assai numerose, si allontanano alquanto dal vocabolario architettonico, ad esem-

of cases, towards his or her own point of view (3). Meanwhile, the third level, tradition, requires an understanding of the particular characteristics implied by a culture or a precise era in history. The fourteenth centuries in Florence, French rationalism, Roman Baroque are some well-known examples (4). In our case, Porro writes in a chapter of his essay on the superimposed image: "architecture concerns the constructive process but it has the right to seem something else that is not a building" (5) and for him this 'something else' can be described in the form of a symbol or a figurative image.

In one of its meanings the symbol is described as an: "Object or natural occurrence rich in image that evokes, because of its form or nature, an association of 'natural' ideas with something abstract or absent about it." The abstract aspects of the symbols in architecture such as the circle, square, pyramid, had often been studied in the past by Hautecoeur (6) and others, and are recurrent in all traditional construction forms from the beginnings to our own times. According to Porro, the abstract nature of symbols is to be found, for instance, in the circular shape of the ideal city of Arc-et-Senans near the Forest of Chaux, which Ledoux himself developed in his book (7) or, still more surprisingly, in the symbolic repetition of the numbers four or six in the IIT school of architecture of Mies van der Rohe (8).

On the other hand, his vision of the superimposed image (non-abstract) is more original, albeit less frequently used in architecture, compared to the content of the other visual arts.

These figurative images are linked to the collective subconscious in the Jungian sense of the word.

They are clearly analogous to archetypical architectural forms such as the stairway, the

SIMBOLO E CONCETTO NELL'ARCHITETTURA DI RICARDO PORRO



Ricardo Porro, Casa Abad-Villegas, L'Avana, 1954

pio: la montagna, il boschetto, la grotta, l'uccello, il serpente, il corpo umano. Il numero delle possibili immagini risulta, perciò, infinito. Gli architetti che si interessano a questo potenziale del linguaggio architettonico sono rari ai giorni nostri, Porro cita la volontà del Bernini di imporre alla Basilica di San Pietro, con il colonnato della piazza, l'immagine di "mera chiesa, come un essere umano gigantesco, capace di accogliere il mondo intero" (9). Il Bernini stesso, citato da Wittkower, spiega il senso di questa opera: "essendo la chiesa di S. Pietro quasi matrice de tutte le altre doveva haver un portico che per l'appunto dimostrasse de ricevere a braccia aperte maternamente i cattolici per confirmarli ne la credenza, gl'eretici per reunirli a la chiesa e gl'infedeli per illuminarli alla vera fede" (10).

Ma quest'ultimo aspetto potrebbe essere visto sotto la stessa ottica del secondo livello proposto da Porro, cioè la *persuasione*. In un altro esempio citato nel suo saggio, la sinagoga Beth Shalom a Elkins Park, Filadelfia, di F. L. Wright, l'immagine sovrapposta è la «montagna luminosa» che assomiglia alla geometrizzazione della montagna presso gli egiziani, in un'accezione meno astratta (11). Tuttavia altre immagini possono ancora essere aggiunte a queste: il candelabro a sette bracci, il cespuglio ardente del Monte Sinai, l'arco dell'Alleanza....

Queste due modalità di formalizzare i simboli, astratta attraverso la geometria o le proporzioni, e figurativa attraverso l'uso di immagini archetipiche, in definitiva sono semplicemente dei veicoli per trasmettere un messaggio più profondo che Porro esamina successivamente nell'ultimo livello di significato: il *contenuto mediato o indiretto* (12).

In questo senso per Porro la *forma* (simbolica o simboleggiante) deve necessariamente esprimere il *contenuto* (simboleggiato). Questo contenuto esprime un momento critico contemporaneo all'elaborazione dell'opera (una rivoluzione politica, per esempio) o un aspetto di carattere universale dell'u-

door, the house, the labyrinth, the tower, and the primitive hut. Moreover, other fairly numerous architectural images distance themselves somewhat from the architectural vocabulary, for example: the mountain, the wood, the grotto, the bird, the snake, the human body. Consequently, the number of possible images becomes infinite. Architects who are interested in this potential of architectural language are rare in our own times; Porro cites Bernini's desire to impose on the Basilica of San Pietro, with its colonnaded piazza, the image of a "mere church, like a giant human being, capable of welcoming the whole world." (9) Bernini himself, cited by Wittkower, explains the sense of this work: "considering that Saint Peter's is almost the matrix of all the churches, its portico had to give an open-armed, maternal welcome to all Catholics, confirming their faith; to heretics, reconciling them with the Church; and to the infidels, enlightening them about the true faith" (10).

However, this latter aspect could be seen from the viewpoint of the second level proposed by Porro, namely, persuasion. In another example cited in his essay, the Beth Shalom Synagogue in Elkins Park, Philadelphia, by F. L. Wright, the superimposed image is the 'shining mountain' that resembles the geometrization of the mountain among the Egyptians, in a less abstract sense (11). Nonetheless, even more images can be added to these: the seven-armed candelabra, the burning bush of Mount Sinai, the Ark of the Covenant....

These two ways of formalizing symbols, abstract via geometry or proportions, and figurative via the use of archetypal images, at the end of the day are merely vehicles to transmit a more profound message, which Porro goes on to examine in the last level of meaning: the mediated or indirect content (12).

Ricardo Porro SIMBOLO E CONCETTO NELL'ARCHITETTURA DI RICARDO PORRO

SYMBOL AND CONCEPT IN THE ARCHITECTURE OF RICARDO PORRO

manità: la fecondità creativa dell'eros, l'angoscia della morte (thanatos), la saggezza, la simultaneità nel percorso del tempo, il male, la violenza. Ancora secondo Wittkower nelle teorie dell'arte degli umanisti la comprensione del contenuto inerente a un'opera, il *concetto*, è strettamente legata ad un tema poetico (13). È in questa prospettiva che si devono comprendere il metodo creativo di Porro e la sua volontà di produrre un'architettura che si potrebbe definire «parlante». Questo metodo proviene da una lunga tradizione artistica teorizzata fin dall'epoca di Alberti, alla quale si ispirarono Michelangelo, Palladio, Philibert de l'Orme e molti altri ancora. L'uso del *concetto* è particolarmente evidente presso i maestri del barocco romano.

All'inizio del XX secolo le opere di Gaudì e, più vicino al mondo di Porro, la produzione, seppure assai diversa dalla sua, di architetti come Gunnar Asplund o Jože Plečnik continuano questo percorso. Porro ama sostenere che la produzione spontanea non esiste nella creazione artistica.

Ogni creatore ha un predecessore, ogni opera ha un precedente. Questo comporta, pertanto, che per comprendere le opere di Porro è necessario conoscere ugualmente il suo itinerario e la sua «weltanschauung».

Contesto

Porro nacque nel 1925 nella città di Camagüey, a est dell'isola di Cuba, in seno ad una famiglia di grandi proprietari di origine lombarda, stabilitasi nella regione fin dal XVIII secolo. Affascinato, durante la sua giovinezza, da una visita all'esposizione universale di New York nel 1939, egli decide di cominciare gli studi di architettura all'Università dell'Avana. Nonostante il livello mediocre dell'insegnamento nella facoltà, una certa effervescenza anima un piccolo gruppo di studenti attorno a Porro. Essi contestano un percorso accademico retrogrado e invitano

In this sense, for Porro, the form (symbolic or symbolizing) must necessarily express the content (symbolized). This content expresses a critical contemporary moment in creating the work (a political revolution, for example) or an aspect of a universal characteristic of humanity: the creative fecundity of Eros, the anxiety of death (Thanatos), wisdom, simultaneity in the passing of time, evil, violence. Once again, according to Wittkower, in the Humanist theories of art, an understanding of the inherent content of a work, the concept, is strictly linked to a poetic theme (13). It is from this perspective that Porro's creative method should be understood, along with his desire to produce architecture that could be defined 'speaking'. This method comes out of a long artistic tradition theorized since Alberti's time, which inspired Michelangelo, Palladio, Philibert de l'Orme, and many others. The use of a concept is particularly obvious among the masters of the Roman Baroque.

At the beginning of the 20th century, the works of Gaudì and, closer to Porro's world, the production, albeit fairly different from his, of architects such as Gunnar Asplund or Jože Plečnik, would carry on this trend.

Porro loved to claim that spontaneous production does not exist in artistic creation. Each creator has a predecessor; each work has a precedent. This means that to understand Porro's works it is also necessary to know his background and his Weltanschauung.

Context

Porro was born in 1925 in the city of Camagüey, to the east of the island of Cuba, into a family of major landowners from Lombardy, who had settled in that region since the 18th Century. Fascinated during his youth by a visit to the Universal

Ricardo Porro, Scuola di Danza moderna, La Avana,
1961-64,



Ricardo Porro SIMBOLO E CONCETTO NELL'ARCHITETTURA DI RICARDO PORRO

SYMBOL AND CONCEPT IN THE ARCHITECTURE OF RICARDO PORRO



Gropius, fra gli altri, a fare delle conferenze e delle critiche a progetti. Insieme al più anziano, l'architetto Eugenio Batista (senza alcuna relazione con il dittatore), essi si impegnano ad elaborare una visione critica dell'architettura funzionalista internazionale, simile a quella dei loro contemporanei italiani, scandinavi o a quella di Barragan in Messico. Vengono allora posate le basi di un'architettura moderna adattata alle particolari condizioni dell'isola e alla sua cultura ed è attorno alla costruzione di qualche residenza privata che comincia ed essere formulato un linguaggio architettonico originale e locale.



È importante osservare come questi giovani architetti (oltre a Ricardo Porro si possono citare Emilio del Junco, Frank Martinez, Mario Romañach) lavorino in un contesto di emulazione intellettuale, nella misura in cui l'isola vive un momento di relativa prosperità in questi tempi di guerra, accogliendo numerosi intellettuali rifugiati dall'Europa. La loro presenza insieme alla comparsa della rivista *Origines*, fondata dal poeta Lezama Lima, produrrà un grande impatto sugli ambienti culturali del paese.

All'inizio degli anni Cinquanta Porro parte per Parigi e l'Europa con una borsa di studio post-laurea. Ai corsi dell'Istituto di Urbanistica egli assimila le critiche acerbe che Gaston Bardet erige contro le teorie di Le Corbusier, malgrado la grande ammirazione che egli nutriva verso le opere tardive del maestro. Soprattutto il suo contatto con l'Italia del dopoguerra, i mirabili esempi urbani di Venezia e delle altre città storiche lo segnano profondamente insieme alla possibilità, in quel periodo privilegiato, di poter frequentare personalità così importanti per la sua formazione: Ernesto Rogers, Franco Albini, Ignazio Gardella, Carlo Scarpa con il quale ha potuto confrontarsi e discutere sulle idee e teorie della elaborazione.

Di ritorno all'Avana dopo qualche anno, Porro riscopre il carattere intrinseco della cultura cubana attraverso la produzione del suo grande amico, il

Exhibition in New York of 1939, he decided to begin studying architecture at the University of Havana. Despite the mediocre level of teaching at the faculty, a certain effervescence animated a small group of students around Porro. They rebelled against the retrograde academic syllabus and invited Gropius, amongst others, to hold conferences and offer criticisms of their projects. Together with the most senior among them, the architect Eugenio Batista (no relation to the dictator), they undertook to create a critical vision of international Functionalist architecture, similar to that of their Italian or Scandinavian contemporaries, or that of Barragan in Mexico. And so the basis was laid for a modern style of architecture adapted to the particular conditions of the island and its culture, while around the construction of some private residences an original local architectural language began to be formulated.

*It is important to observe how these young architects (as well as Ricardo Porro we should mention Emilio del Junco, Frank Martinez, and Mario Romañach) worked in a context of intellectual emulation, given that the island was experiencing a moment of relative prosperity in these times of war, welcoming numerous intellectuals who had fled there from Europe. Their presence, together with the appearance of the magazine *Origines*, founded by the poet Lezama Lima, was to produce a great impact on the country's cultural milieu.*

At the beginning of the Fifties, Porro left for Paris and Europe on a post-graduate scholarship. On courses at the Institute of Urban Planning, he assimilated the acerbic criticisms that Gaston Bardet put up against Le Corbusier's theories, despite the great admiration he harboured towards the master's late works. Above all, his contact with post-war Italy, the wonderful urban examples of Venice and the other historical cities,

Ricardo Porro, Scuola di Danza moderna, La Avana, 1961-64, con la fontana al centro della corte / the fountain in the middle of the courtyard

Ricardo Porro SIMBOLO E CONCETTO NELL'ARCHITETTURA DI RICARDO PORRO

SYMBOL AND CONCEPT IN THE ARCHITECTURE OF RICARDO PORRO



Ricardo Porro, Scuola di Danza moderna, La Avana, 1961-64

pittore Wilfredo Lam. Per loro la cultura cubana è la conseguenza del sincretismo di due tradizioni: da una parte la cultura spagnola con il suo senso tragico della vita, in parte temperato dal clima tropicale, e l'influenza arabo-andalusa. Le forme curve e sensuali del barocco coloniale con il suo sistema dei patii e dei giardini e gli spazi illuminati dalla luce velata delle persiane e dei vetri fanno parte di questa stessa tradizione. Dall'altra parte si trova la forte traccia delle culture africane arrivate sull'isola al tempo degli schiavi. Senza portare qualche cosa di preciso nelle arti visive e ancora meno nell'architettura, il loro mondo è marcato dalla sfrenatezza sensuale di una natura sovrabbondante e divinizzata, riccamente accompagnata dalla musica, dal ballo e dalla poesia popolare.

Con le sue prime opere, dimore per una borghesia moderna ed illuminata, Porro tenta di sperimentare un nuovo linguaggio¹⁴. Contemporaneamente egli collabora con Franco Albini nel suo progetto di estensione dell'Avana ad est della baia, registrato nel piano regolatore ideato da J.L. Sert e L. Wiener. Coinvolto in attività sovversive contro il dittatore Fulgencio Batista egli è costretto ad andare in esilio in Venezuela dove svolgerà una breve attività nell'insegnamento.

Le Scuole d'Arte dell'Avana

Dopo la caduta della dittatura nel 1959 Porro, come numerosi altri cubani, ritorna nel suo paese pieno di speranza e di energia creativa. È allora che si consacra all'insegnamento alla facoltà di Architettura e nei suoi corsi si delineano le basi di nuove posizioni teoriche. Nel 1961 il governo gli propone di progettare le scuole d'arte sui terreni del vecchio Country Club a ovest dell'Avana.

Consapevole dell'enormità del compito Porro invita due giovani architetti conosciuti durante il suo esilio in Venezuela, Vittorio Garatti, milanese, e Roberto

marked him profoundly along with the possibility, in that privileged period, of being able to frequent personalities that would prove so important for his development: Ernesto Rogers, Franco Albini, Ignazio Gardella, and Carlo Scarpa with whom he was able to swap ideas and discuss ideas and theories of development.

On his return to Havana some years later, Porro rediscovered the intrinsic character of Cuban culture through the production of his great friend, the painter Wilfredo Lam. For them Cuban culture was the consequence of the syncretism of two traditions: on the one hand Spanish culture with its tragic sense of life, partially tempered by the tropical climate, and the Arabian-Andalusian influence. The curved sensual shapes of colonial baroque with its system of patios and gardens and its spaces lit by the veiled light of blinds and windows are a part of this same tradition. On the other hand, there were strong traces of the African cultures that had reached the island in the period of slavery. Without bringing anything precise to the visual arts, and even less to architecture, their world was marked by the sensual excess of an overabundant and exalted nature, richly accompanied by music, dancing and popular poetry.

With his first works, residences for a modern and enlightened bourgeoisie, Porro tried to experiment with a new language (14). At the same time, he was collaborating with Franco Albini in his project to extend Havana to the east of the bay, recorded in the regulatory plan drawn up by J. L. Sert and L. Wiener. Thanks to involvement in subversive activities against the dictator Fulgencio Batista, Porro was forced into exile in Venezuela where he taught for a while.

The Art Schools in Havana

After the fall of the dictatorship in 1959, Porro,

Ricardo Porro SIMBOLO E CONCETTO NELL'ARCHITETTURA DI RICARDO PORRO

SYMBOL AND CONCEPT IN THE ARCHITECTURE OF RICARDO PORRO



Ricardo Porro, Progetto del villaggio degli artisti,
Vela Luka, 1969 ;
Art center, Vaduz, 1971

Gottardi, veneziano, a condividere il suo lavoro e i diversi programmi. Delle cinque scuole situate ai bordi del campo da golf irregolare ed attraversato da un ruscello, Gottardi si occuperà della scuola delle Arti Drammatiche, Garatti della scuola di Danza Classica e della scuola di Musica mentre Porro prenderà in carico la scuola delle Arti Plastiche e la scuola di Danza Moderna.

Le due scuole progettate da Porro, insieme a quelle progettate da Gottardi e da Garatti, esprimono di comune accordo la volontà di creare un microcosmo urbano le cui sale dei corsi formeranno l'intelaiatura di «isolotti» concentrati attorno a «piazze» circondate da portici mentre alcuni elementi straordinari come la biblioteca, il teatro, il museo, il refettorio superano la scala «domestica» diventando i suoi «monumenti».

Dopo l'inizio di questo insieme e per ragioni economiche, gli architetti decidono, in corso d'opera, di sostituire la costruzione in cemento armato con opere in muratura tradizionali in mattoni e volte in terracotta, tecniche importate nell'isola dai muratori catalani all'inizio del XX secolo. La scuola delle Arti Plastiche, probabilmente la più conosciuta e famosa dell'insieme, apre in pompa magna il suo ingresso sbandierando tre corni conici a forma di arco di trionfo su un «vestibolo» leggermente interrato. Penetrando da questo nella penombra fresca dello spazio di accoglienza da un esterno abbagliante di luce e calore, colui che entra ne viene confortato e sperimenta una sorta di ritorno al ventre materno. A partire da qui i portici curvi fatti a volta e scanditi da un ritmo incessante di piloni sormontati da doccioni (gargouilles) lo accompagnano verso la piazza centrale la cui punta di diamante è rappresentata dalla famosa fontana col frutto a forma di vagina, simbolo chiave di tutta la scuola. Come l'«origine del mondo», la tavola di Courbet, questa opera offende i filistei dell'epoca per l'audacia della sua rivelazione. Come fonte feconda di tutti gli esseri viventi, essa sembra librarsi maestosamente al di sotto di un sole

like numerous other Cubans, returned to his country full of high hopes and creative energy. It was at this point that he dedicated himself to teaching at the Faculty of Architecture and in his courses outlined the basis of his new theoretical positions. In 1961, the government asked him to design some art schools in the grounds of the old Country Club to the west of Havana.

Aware of the enormity of his task, Porro invited two young architects he had met during his exile in Venezuela, Vittorio Garatti from Milan, and Roberto Gottardi from Venice, to share in his work and in the various teaching programmes. Of the five schools situated around the irregularly shaped golf course that was also crossed by a stream, Gottardi dealt with the School of Dramatic Arts, Garatti with the School of Ballet and the School of Music, while Porro took on the School of Plastic Arts and the School of Modern Dance.

The two schools designed by Porro, together with those designed by Gottardi and Garatti, expressed by mutual agreement the desire to create an urban microcosm whose classrooms would form an interweaving of 'city blocks' concentrated around 'piazas' surrounded by porticoes, while some extraordinary elements like the library, the theatre, the museum, and the refectory would go beyond the 'domestic' scale, to become its 'monuments'.

After the start of this group, for financial reasons, the architects decided, while the work was in progress, to replace the construction in reinforced concrete with traditional brickwork and terracotta vaults, techniques imported into the island by Catalan builders in the early 20th century. The School of Plastic Arts, probably the best-known and most famous of the group, opened its entrance in full regalia by flaunting three conical horns in the form of a triumphal arch over a slightly sunken 'vestibule'. Penetrating the cool

Ricardo Porro SIMBOLO E CONCETTO NELL'ARCHITETTURA DI RICARDO PORRO

SYMBOL AND CONCEPT IN THE ARCHITECTURE OF RICARDO PORRO

mobile e come una divinità arcaica essa ammira il suo riflesso sulla superficie colma di acqua. Questa *immagine sovrapposta* è ancora accentuata dalle cupole ovali che coprono le sale dei corsi che sono per Porro, con i loro lucernari appuntiti, simili ai seni di una donna gigantesca. In questa specie di «città che diventa eros»(15) la sensualità dell'insieme delle costruzioni in mattoni con l'ocra patinata delle superfici curve, in contrasto con il verde intenso della vegetazione posta all'interno degli interstizi, ricorda e celebra il carattere meticcio, spagnolo ed africano della cultura cubana, rivendicato per la prima volta anche nel mondo dell'architettura.

Nelle sue opere successive l'architetto sviluppa spesso questa vena antropomorfa, come nel progetto del villaggio degli artisti di Vela Luka nell'isola di Korçula nel Mar Adriatico (1969) o al centro dell'Arte a Vaduz nel Liechtenstein (1970).

Simile a grandi linee alla scuola delle Arti Plastiche, la sorella dedicata alla Danza Moderna si trova all'opposto dal punto di vista della sua forma e del suo contenuto simbolico. Infatti, contrariamente alla prima, tutte in curve dolci e colori vellutati, questa scuola, con le sue forme stridenti e il suo bianco sgargiante, sembra uscita da un cataclisma prometeico. Un certo effetto di esaltazione nello spazio dell'ingresso è indotto dalle volte la cui espansione sembra trattenuta da possenti pilastri posti in modo apparentemente casuale, ma già in mezzo a questa area un bacino a forma di crepaccio ricorda l'immagine di un bicchiere rotto, esplosivo.

Con questo discorso poetico l'architetto suggerisce l'ambiente di questi anni di euforia in cui creatori quasi sconosciuti si sentivano sull'orlo di un baratro. Una schiera di pilastri nei portici a zigzag conduce alle sale da ballo i cui triplici confini con grate concentriche e il rigonfiamento delle volte amplificano lo spazio ed esaltano i movimenti centrifughi delle coreografie. Ma è a partire dalla torre dell'ultimo ordine di palchi che l'architetto ha voluto che si percepisse

penumbra of this reception space from a dazzling sizzling exterior, whoever enters is comforted and experiences a sort of return to the womb. Staring from here, the curved porticoes vaulted over and given an incessant rhythm by pillars topped by gargoyles accompany visitors towards the central piazza whose diamond point is represented by the famous fountain with a fruit in the shape of a vagina, a key symbol of the whole school. Like the 'Origin of the World', the canvas by Courbet, this opera offended the philistines of the time for the audacity of its revelation. As the fecund source of all living beings, it seems to majestically free itself from beneath a moving sun and, like an archaic divinity, admires its reflection in the surface filled with water. This superimposed image is further accentuated by the oval domes that cover the classrooms, which for Porro, with their pointed skylights, are similar to the breasts of a giant woman. In this species of 'city that becomes Eros' (15), the sensuality of the group of constructions in brick with the patinated ochre of their curved surfaces, in contrast with the intense green of the vegetation placed inside the interstices, recalls and celebrates the half-caste Spanish and African character of Cuban culture, proclaimed for the first time in the world of architecture, too.

In his successive works, the architect would often develop this anthropomorphic vein, as in the project for the artists' village at Vela Luka on the island of Korçula in the Adriatic Sea (1969), or the Arts Centre in Vaduz, Liechtenstein (1970).

Similar to the grand lines of the School of Plastic Arts, its sister, dedicated to Modern Dance, is at the opposite end of the spectrum in its form and symbolic content. In fact, unlike the former, all gentle curves and velvety colours, this school, with its strident shapes and its glaring white, seems to have emerged from a Promethean cataclysm. A certain effect of exaltation in the

l'insieme della scuola. In questa visione a volo d'uccello le volte delle sale da ballo, le nervature a tela di ragno in origine piene di buganvillee di un porpora intenso che irradiano i lucernari bizantini compongono un paesaggio inaudito: il miraggio di una città appartenente ad una civiltà sconosciuta, inghiottita da un terremoto.

L'universo caotico scoperto nella scuola di Danza è quasi immediatamente adattato al suo progetto per il Kursaal a San Sébastien (1963) che, con la violenza della sua vetta, prefigura i suoi progetti più tardivi come la scuola della Gendarmerie a Plaisir (1991), il Commissariato di Polizia di Vélizy (2004) e perfino le opere di qualche architetto «decostruttivista» attuale...

Molto prima che le scuole venissero finite, il processo di burocratizzazione del regime aveva assunto proporzioni tali che le opere divennero totalmente incomprensibili ai finanziatori e la loro esistenza divenne perfino scandalosa ai loro occhi. Dopo essere stato maltrattato dai critici ufficiali che lo incolparono di essere il residuo di una cultura borghese decadente, Porro fu obbligato a lasciare sia il cantiere che l'insegnamento dell'architettura e ad abbandonare definitivamente il paese nel 1966. In seguito, stabilitosi a Parigi, egli ha continuato fino ai nostri giorni ad insegnare e costruire, facendo maturare il linguaggio architettonico abbozzato a Cuba nei numerosi progetti e scritti. Grazie alla loro crescente notorietà internazionale le scuole d'Arte dell'Avana e i loro architetti sono stati ufficialmente riabilitati soltanto in tempi recenti, ma il processo di riflessione sulle cause dell'insuccesso dell'utopia non è ancora iniziato.



Ricardo Porro, Progetto per il Kursaal, Saint Sébastien, 1963

Ricardo Porro SIMBOLO E CONCETTO NELL'ARCHITETTURA DI RICARDO PORRO

entrance space is induced by the vaults, whose expansion seems held back by imposing pillars positioned in an apparently random way; but already in the middle of this area, a basin in the shape of a crevasse recalls the image of a broken, exploded glass.

With this poetic discourse, the architect is suggesting the atmosphere of these years of euphoria in which virtually unknown creators felt themselves on the brink of an abyss. A zigzag line of pillars in the porticoes leads to the dance studios whose triple confines with concentric gratings and swelling vaults amplify the space and exalt the centrifugal moves of the choreography. However, it is starting from the tower of the last order of boxes that the architect wished the overview of the school to be seen from. In this bird's eye view, the vaults of the dance studios, the spider's web of ribbing originally full of bougainvillea of an intense purple that irradiated the Byzantine skylights make up a totally original vista: the mirage of a city belonging to an unknown civilization, swallowed up by an earthquake.

The chaotic universe discovered in the School of Dance was to be almost immediately adapted to his project for the Kursaal in San Sébastien (1963) which, with the violence of its peak, pre-aced his later projects such as Gendarme School in Plaisir (1991), the Police Commissariat in Vélizy (2004), and even the works of some current 'deconstructionist' architects....

Long before the schools were finished, the regime's red tape process had assumed proportions that meant that these works had become totally incomprehensible to the financial backers, and their very existence even grew scandalous to their eyes. After being mistreated by the official critics, who accused him of being the scum of a decadent bourgeois culture, Porro was obliged to leave both the building site and the teaching

SIMBOLO AND CONCEPT IN THE ARCHITECTURE OF RICARDO PORRO

of architecture and to definitively abandon the country in 1966. Later, after settling in Paris, he continued until our own times to teach and build, maturing the architectural language that he had sketched out in Cuba in numerous projects and essays. Thanks to their growing international fame, the art schools of Havana and their architects have recently been reinstated, however, the process of reflecting on the causes of this unsuccessful Utopia has not yet begun.

Note / Notes

1 R. Porro, *Les cinq aspects du contenu*, Parigi, 1990.

2 E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Londra, 1939, (trad. it. *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1975).

3 R. Porro, *op. cit.*, pp. 60-64.

4 *Ibid*, pp. 70-94.

5 *Ibid*, pp. 96.

6 L. Hautecoeur, *Mystique et Architecture, symbolisme du cercle et de la coupole*, Parigi, 1954, (trad. it. *Mistica e architettura. Il simbolismo del cerchio e della cupola*, Bollati Boringhieri, Torino 2006).

7 C-N. Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Parigi, 1804.

8 R. Porro, *op. cit.*, p. 110. In privato, Porro precisa che la sua interpretazione è soggettiva e che Mies probabilmente non era per niente consapevole di questa possibilità, per poi inoltre aggiungere che tutte le grandi opere d'arte sono veramente piene di significati ed alcune di esse possono addirittura essere indipendenti dalla volontà dei loro autori. / *In private, Porro emphasized that his interpretation is subjective, and that Mies probably may have been totally unaware of this possibility, to then go on to add that all great works of art really are full of meanings and some of these can actually be independent of their creator's will.*

9 *Ibid*, p. 112.

10 R. Wittkower, *A counter-project for Bernini's Piazza San Pietro*, Journal of the Warburg Institute, III, N° 1-2, Londra, 1939-40.

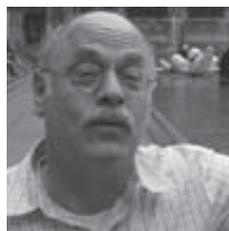
11 R. Porro, *op. cit.* p. 112.

12 *Ibid*, pp. 122-154.

13 R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Londres, 1958, (trad. it. *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Einaudi, Torino 1958).

14 K. Bastlund, *José Luis Sert, architecture, city planning, urban design*, Zurich 1967.

15 R. Porro, *Oeuvres*, Parigi 1990, p. 24.



Ricardo Porro

David Bigelman, architetto cubano, è stato professore all'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville dal 1972 al 2008.

È autore del libro "Revolution of Forms: Cuba's Forgotten Art Schools" (1999).

David Bigelman, cuban architect, was teacher at Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville from 1972 to 2008.

He is author of the book "Revolution of Forms: Cuba's Forgotten Art Schools" (1999).

SYMBOL AND CONCEPT IN THE ARCHITECTURE OF RICARDO PORRO