

Riccardo Rapparini
Il girotondo delle muse.
Intervista a Sebastián Irarrázaval

Abstract

Questa intervista nasce in occasione del workshop internazionale MIAW (Milan International Architecture Workshop), tenutosi presso il Politecnico di Milano nel febbraio 2021, dedicato a riflettere sullo scalo milanese di Porta Romana. Tra le tante lezioni e conversazioni con Irarrázaval è sorta l'idea di un'intervista in grado di dare sintesi alle numerose tematiche emerse e la cui attinenza al rapporto tra arte e architettura ne rendeva naturale la pubblicazione in questo numero.

L'intervista tocca numerosi temi che tendono, come spesso accade nella pratica del progetto, a sovrapporsi l'un l'altro. Emergono però, nel fluire di questa conversazione, tre principi con forza più dirompente ovvero *traduzione*, *ripetizione* e *totalità*. Tre concetti che nel loro ricorrere in ogni processo artistico aiutano a rintracciare e descrivere l'importanza che le arti hanno avuto nella costruzione del linguaggio architettonico di Sebastián Irarrázaval.

Parole Chiave

Architettura cilena — Traduzione — Ripetizione — Totalità

Riccardo Rapparini: *Vorrei iniziare questa intervista leggendo un breve estratto da una raccolta di saggi del semiologo russo Jurij Lotman intitolata Il girotondo delle muse che penso rifletta bene un carattere della sua architettura: «La pittura influenza il cinema, il cinema influenza il romanzo, la poesia influenza il cinema. È il girotondo delle muse, lo scambio fra un linguaggio estetico e l'altro, il costruirsi del sostrato di valori di ogni sistema culturale» (Lotman 1998, p.32). Lotman quindi sostiene che i linguaggi delle arti tendono a influenzarsi reciprocamente e da questa reciproca dipendenza traggono la propria forza. In che modo le arti hanno contribuito alla costruzione del suo linguaggio architettonico?*

Sebastián Irarrázaval: Tra le arti sono sempre stati presenti processi di contaminazione che hanno nutrito reciprocamente le discipline artistiche e, in fondo, la cultura stessa. Ogni cultura si accresce importando da altre culture così come ogni processo di creazione della conoscenza si fonda su traslazioni che si innescano tra le arti a partire dal concetto di *traduzione*. Lo stesso avviene in architettura i cui processi di *traduzione* possono avvenire o a partire da altre discipline come musica e arti figurative oppure in maniera interdisciplinare quindi a partire da altri prodotti architettonici. Gli scambi interdisciplinari sono sempre stati molto fertili nelle arti, per esempio nella musica, basti pensare ai processi di contaminazioni avvenuti tra la musica popolare e quella religiosa. Più in generale potremmo spingerci ad affermare che è proprio il modo in cui importiamo a produrre e definire una cultura.

Più relativamente al rapporto tra architettura e arte bisognerebbe chiedersi innanzitutto cosa sia oggi l'arte ed accettare che una risposta univoca è impossibile da trovare. Sicuramente però quello che possiamo affermare è

che ciò che accomuna ogni arte è la necessità di creare qualcosa e che questa stessa creazione non può mai avvenire in uno spazio completamente vuoto. Ogni nuova produzione artistica parte da una particolare idea di cultura e quindi parte necessariamente da produzioni precedenti. Non è assolutamente possibile creare qualcosa dal nulla, è possibile solamente farlo a partire da qualche elemento a cui si attinge. Le avanguardie crearono il mito della possibilità di una creazione del tutto originale e incontaminata ma ciò è sempre rimasto solamente un mito come ha ben illustrato Rosalind Krauss (2007). Si pensi anche solo ai processi di traslazione a partire dell'arte africana di artisti come Picasso, Matisse ma anche Klee e Ernst, solo per citarne alcuni.

RR: *Nei suoi progetti il processo di traduzione può partire da elementi molto differenti come opere d'arte, fonti desunte dal contesto ed infine anche dall'utilizzo di diagrammi. Come avviene la scelta del riferimento che poi determinerà il progetto? In che modo si affida ad un'immagine piuttosto che ad un'altra?*

SI: Quello che c'è alla base di ogni processo di *traduzione* è l'idea di essere capaci di trovare e riconoscere qualcosa di fertile anche in maniera accidentale. È un processo fatto di tentativi, esperimenti, fallimenti e successi. Per esempio, per il progetto di allestimento *Locutorio*, che porta in scena attraverso il rapporto tra architettura e drammaturgia un dialogo d'amore tra due malati di Alzheimer, ho guardato un grande numero di fotografie da tradurre nel progetto ma si sono rivelate tutte insoddisfacenti fino a quando ho scoperto quella di Gilbert Garcin, *La colère divine*, che, invece, si è rivelata ideale. Anche l'intuizione gioca un ruolo sicuramente fondamentale ed è legata indissolubilmente ad un principio magico proprio dell'arte. L'esercizio della *traduzione* è come un gioco di prestigio, è qualcosa che devi cercare di innescare, qualcosa che è dentro di te ed appare perché scatenandolo lo rendi manifesto. È come un gioco e quando si gioca bisogna accettare un certo grado di imprevedibilità, l'idea stessa del gioco è poi legata non soltanto a una parte razionale della mente ma anche ad una irrazionale e lo stesso vale quando ci si appropria alla conoscenza e quindi non usando solamente processi razionali ma soprattutto attraverso la propria sensibilità. Questo è uno dei principi fondamentali dell'estetica, raggiungere la conoscenza attraverso la sensibilità.



Fig. 1
Foto di Gilbert Garcin, "La colère divine", 2002.



Figg. 2, 3

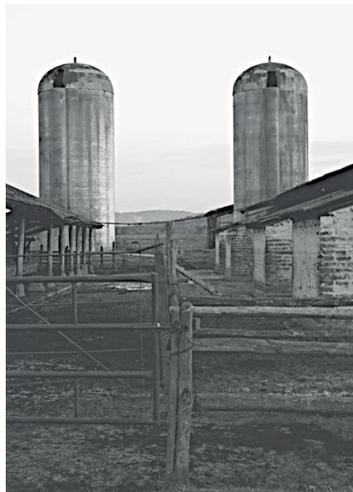
Sebastián Irarrázaval, "Locutorio", scenografia per l'opera del drammaturgo Jorge Díaz messa in scena al Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago, 2017.

RR: *Trovo molto interessante che stia parlando del rapporto tra architettura e arte a partire dai processi compositivi alla base delle discipline artistiche e non limitando il progetto di architettura a oggetto d'arte da contemplare. C'è un ulteriore processo creativo che trovo ricorrente nell'analisi dei suoi progetti e che spesso si sovrappone a quello di traduzione, ovvero il concetto di ripetizione. Spesso nei suoi progetti ricorre a questo processo di reiterazione di forme come se in qualche modo fosse la ripetizione a dare una struttura logica all'irrazionalità della traduzione. In che modo sovrappone questi due temi nei suoi processi di progettazione?*

SI: Sicuramente l'idea di lavorare con un concetto di *totalità* è sempre stato fondamentale per me e penso che sia un principio comune a tutte le arti così come lo è il concetto che sia una certa forma di ordine a garantire la *totalità* stessa. La *totalità* è sempre presente, si può, certo, scegliere se abbracciarla o meno, ma resta comunque lì. I contenuti di una forma d'arte sono sempre strutturati attraverso una sorta di organizzazione. Per esempio nella musica a programma è il *programma* a diventare il contenuto, la linea descrittiva di una storia che viene narrata esclusivamente con elementi musicali. Questa, quindi, si differenzia dalla musica assoluta il cui contenuto è la musica stessa. Strauss, per esempio, compone nel 1915 l'*Eine Alpensinfonie* il cui *programma* era tentare di tradurre in musica l'esperienza dello scalare una montagna e quindi tentare di tradurre attraverso i suoni la visione di elementi naturali come pietre, ruscelli oppure fenomeni atmosferici come l'alba e il tramonto. Ogni elemento di questa scalata doveva essere tradotto in suono. Ascoltando questo componimento noi comprendiamo il significato di tali suoni sulla base delle nostre precedenti esperienze musicali e anche per la specifica fisiologia che appartiene a ciascun *fonema*. Questa è parte di quello che possiamo chiamare *contenuto emotivo*. Per vivere, per avere una presenza, abbiamo bisogno di una durata, abbiamo bisogno di tempo per esistere e, ovviamente, di prendere fisicamente parte a una esperienza. Quindi è assolutamente impossibile uscire interamente dall'idea di una sorta di *totalità*. Ora, per tornare alla domanda, in questa idea di *totalità* l'ordine è necessario e viene raggiunto grazie alla *ripetizione*, esattamente come avviene nella musica. Il punto in cui *traduzione* e *ripetizione* si incontrano è nella necessità della prima di trovare un *medium*, la seconda, per manifestarsi.

Figg. 4, 5

Silos e cisterne nel comune di Licantén, Cile, 2020.
Archivio Sebastián Irarrázaval.

**Figg. 6, 7.**

Sebastián Irarrázaval, "Teatro Mataquito", Licantén, Cile, 2020.
Archivio Sebastián Irarrázaval.

Prendiamo ad esempio il *Teatro Mataquito* il cui processo di *traduzione* ha due origini. La prima è legata alla traslazione di elementi tipici di Licantén, comune in cui verrà realizzato il teatro, e in particolare dei silos e delle cisterne che ne scandiscono come monumenti il territorio; la seconda è invece legata alla *traduzione* di elementi costruttivi caratteristici delle architetture agricole locali come le esili strutture in legno delle vigne che si *ingigantiscono* divenendo struttura portante del progetto. Dopo questo primo processo di *traduzione*, la *ripetizione* viene chiamata in causa dalla necessità di frammentare il programma in tre parti (*foyer*, galleria e scena) ma soprattutto per poter includere il tema del numero. La *ripetizione* deve necessariamente essere misurata dal numero, deve avere a che fare con qualcosa inerente a noi, essa è connessa alla comprensione del numero. C'è una forma di piacere, di soddisfazione, che si presenta quando le nostre capacità cognitive sono stimolate dal riconoscimento del numero. La *ripetizione* ha a che fare con quello che è possibile contare, con la possibilità stessa di contare ma anche con quella di non poterlo fare. Probabilmente in questa differenza intercorre la stessa che Roland Barthes individua tra *Piacere (Pleasure)* e *Godimento (Jouissance)* ovvero la distinzione tra un piacere appagante, euforico e un godimento che nella assenza risulta sfrenato, lacerante. Nel *Teatro Mataquito* probabilmente questa *ripetizione* non produce *Godimento* ma *Piacere* per via della sua riconoscibilità.

La riconoscibilità è un tema fondamentale dell'architettura ed è per questo che spesso scelgo metodi e materiali costruttivi che appartengono al luogo, proprio per la loro riconoscibilità e comprensione. Nelle costruzioni locali, informali, come per esempio quelle agricole, l'obiettivo non è la bellezza, la bellezza è il risultato di altri fattori e viene raggiunta con elementi che appartengono al territorio, a portata di mano. Tradurre questi elementi garantisce che il progetto venga riconosciuto e compreso dalla popolazione e questo è fondamentale.

L'idea della *ripetizione* è poi anche legata a quella del soddisfacimento di una aspettativa. Siamo sempre preparati a riconoscere degli schemi ed in questo modo un evento che è accaduto nel passato ci prepara ad una eguale esperienza che potrebbe accadere nel futuro, questa proiezione produce una forma di





piacere. Così chi entra nel teatro è libero di muoversi da una parte all'altra e in qualche modo ha la possibilità di ritrovare qualcosa di noto, questa sicurezza produce un certo piacere ma soprattutto rende più confortevole l'abitare una architettura. Credo profondamente che l'abitare non abbia a che fare con la sorpresa ma con l'atteso.

RR: *Il rispetto del luogo è sempre stato fondamentale nell'architettura cilena e quanto ci ha raccontato precedentemente lo conferma. Mi sembra di poter aggiungere che nei suoi progetti è in grado di trascendere la pura apparenza per raggiungere la profondità di un territorio facendone emergere le strutture sottese. Come si approccia a un luogo quando le viene commissionato un progetto?*

SI: L'idea di Heidegger di rivelare un luogo è sempre stata una fonte di ispirazione per me. Rivelare un luogo è impossibile senza rivelarne aspetti culturali ma soprattutto senza valutare in che modo il corpo si muove ed interagisce con lo spazio.

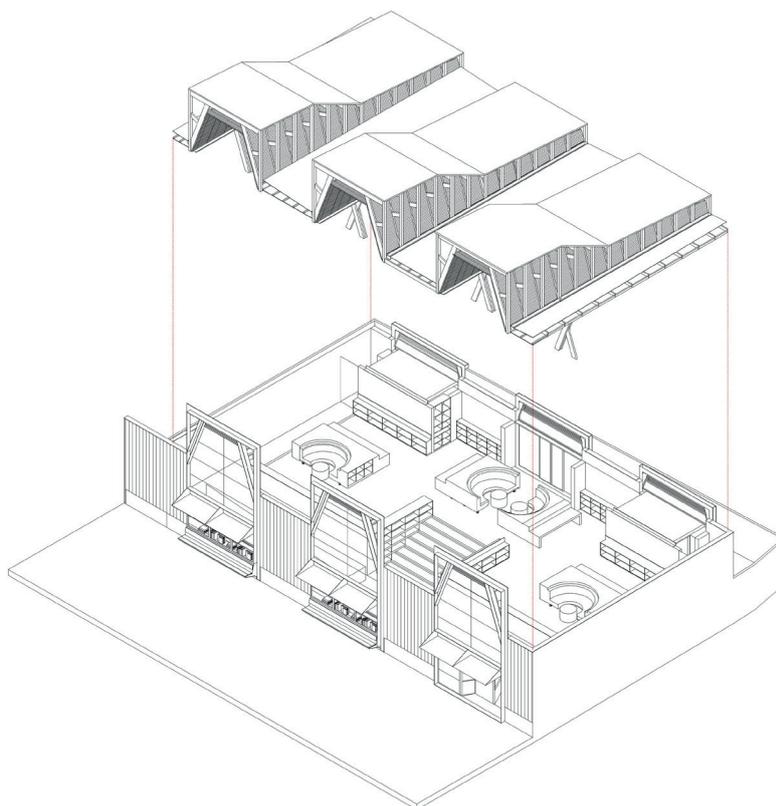
Per esempio nella *Biblioteca Pública* a Constitución ho deciso di riferirmi a quello che potremmo definire *patrimonio intangibile* e quindi ancora a quell'insieme di memorie che rappresentano e denotano un popolo. Per esempio anche in questo caso l'aspetto costruttivo è fondamentale in quanto va ad ereditare le tradizionali strutture in legno della zona.

Questo tradurre dal luogo i tratti distintivi dell'architettura è fondamentale in quanto crea delle connessioni e grande parte del *fare architettura* è proprio nel creare connessioni. Queste possono essere tra parti interne dell'edificio oppure tra edificio e contesto ma anche e soprattutto con le persone. Il modo in cui le persone reagiscono quando si relazionano al progetto contribuisce a creare delle connessioni emotive con l'architettura. Per me è fondamentale creare questo genere di affezione e rendere lo spazio il più confortevole possibile. L'affezione delle persone a un progetto fa sì che questo *viva* più a lungo. La durabilità, sappiamo bene, è uno dei tre principi fondanti dell'architettura

Figg. 8, 9, 10, 11.

Sebastián Irarrázaval, "Biblioteca Pública", Constitución, Chile, 2015.

Archivio Sebastián Irarrázaval.



ma io credo che non abbia a che fare solamente con gli aspetti della solidità costruttiva ma soprattutto con quelli legati a come le persone si prendono cura dell'architettura. Questo aspetto assume nella biblioteca un ruolo ancora più importante in quanto parliamo di un edificio pubblico in un contesto in cui il tasso di istruzione è bassissimo. Progettare uno spazio accogliente nel quale la popolazione possa rappresentarsi e affezionarsi significa, in qualche modo, avvicinarla alla conoscenza. Per questo anche gli interni cercano di ridisegnare un ambiente domestico che invogli a trascorrere il proprio tempo al suo interno ed entrare in relazione con questo luogo della cultura. Questa sensazione di *rifugio* viene poi anche proiettata all'esterno, nelle facciate, che riproducono le panche dei prospetti rinascimentali fiorentini, invitando a vivere l'architettura in maniera accogliente anche nello spazio liminale esterno-interno.

RR: *Una breve nota biografica, in conclusione, mi suggerisce la prossima domanda. I suoi studi all'università non sono iniziati dall'architettura bensì dalla letteratura. Abbiamo prima citato traduzione e ripetizione, ora le chiedo se ci sono altri procedimenti compositivi tipici della letteratura che utilizza quando progetta? O più in generale come interpreta questo legame tra scrittura e architettura?*

SI: Ci sono alcuni punti di continuità evidenti come per esempio l'idea di ordine, sia architettura che scrittura hanno necessità di ordine e di organizzazione. L'architettura è come un romanzo in quanto ambisce a una *totalità* composta da più parti che vengono sistematizzate attraverso l'uso della sintassi e della grammatica. L'ordine con cui vengono organizzate le parti, le parole, è fondamentale in quanto è il processo di composizione che fa sì che un progetto, o una poesia, assuma un determinato significato e non un altro. Non è uguale se viene utilizzata una parola prima o dopo un'altra. C'è poi una ulteriore importante componente legata al suono delle parole che può addirittura diventare più importante del significato stesso. Anche in questo caso la somiglianza all'architettura è evidente, per esempio la materialità di un elemento può produrre un effetto completamente differente da un punto di vista del significato. Come nella poesia, tutti gli elementi sono interconnessi e il significato si manifesta grazie alla relazione tra le parole. Per esempio l'*Integral Stimulation Center*, un centro pedagogico per bambini vulnerabili promosso dalla fondazione Isabel Aninat Echazarreta, era inizialmente stato progettato per essere realizzato in mattoni ma per ragioni economiche non è stato possibile farlo. Ho optato quindi per un calcestruzzo tinto di bianco provando a sperimentare se sia possibile *liberarsi* della materialità, della presenza materica del materiale. Avevo già precedentemente testato la densità che viene prodotta dal legno, materiale dotato di una propria intensità interna, e ho provato a ricercarla nel calcestruzzo sfruttandone soprattutto il rapporto tra luce e ombra.

Tornando al rapporto architettura-scrittura mi è capitato di riflettere su una ulteriore affinità interessante che sussiste tra l'architetto e il direttore d'orchestra.

Come quest'ultimo accompagna l'ascoltatore col movimento delle mani all'interno di un testo musicale e sceglie se soddisfare o meno le sue aspettative così l'architetto possiede una visione generale che lo accomuna a un narratore onnisciente, per tornare nuovamente alla letteratura. L'architetto infatti in qualche modo conosce tutto e può così controllare il comportamento e le emozioni di chi abita il suo progetto così come lo scrittore esercita un controllo sui suoi personaggi e, conseguentemente, sui lettori. Esercitare un controllo è un esercizio fondamentale dell'architetto, significa anticipare in qualche modo

Figg. 12, 13.

Sebastián Irarrázaval, "Integral Stimulation Center", Talagante (Santiago), Cile, 2020.
Foto di Cristobal Palma.
Archivio Sebastián Irarrázaval.



quello che accadrà nel futuro, nel momento in cui il progetto passa dalle sue mani a quelle degli abitanti. Sempre nell'*Integral Stimulation Center* ho cercato di creare qualcosa che avesse un aspetto casuale ma sempre a partire da una matrice ripetitiva. Questo è ben leggibile in pianta dove all'aspetto esteriore più casuale si riconosce invece una regolarità interna misurata dalla aule. Dove si esercita il controllo? Nella scelta di impostare un rapporto casuale ma ripetuto per cercare di stimolare le capacità cognitive dei bambini e di creare una sorta di libertà in uno spazio chiuso e protetto. Lo spazio viene controllato per far sì che assuma esso stesso un ruolo pedagogico e stimolante.

I giorni successivi all'intervista sono stati impreziositi da ulteriori scambi tra Irarrázaval e il sottoscritto. Questi ha voluto *aprire le porte* della sua biblioteca suggerendomi alcune letture che in qualche modo ne hanno influenzato la formazione e che, per ricchezza e originalità, ho ritenuto interessante citare in conclusione.

Il primo testo suggeritomi si riferisce all'idea di *totalità* ed *ordine* alla base di ogni creazione artistica che Irarrázaval riconduce alla figura di Mahler,

Figg. 14, 15.

Sebastián Irarrázaval, "Integral Stimulation Center", Talagante (Santiago), Cile, 2020.
Foto di Cristobal Palma.
Archivio Sebastián Irarrázaval.



Fig. 16.

Sebastián Irarrázaval, "Integral Stimulation Center", Talagante (Santiago), Cile, 2020.
Archivio Sebastián Irarrázaval.

affrontato attraverso il celebre testo di Adorno, *Mahler. Una fisiognomica musicale*. Non è casuale, poi, che lo studio del compositore boemo venga approfondito attraverso un testo dichiaratamente interessato a indagare l'apparato formale della musica di Mahler e quindi più direttamente traducibile in termini architettonici.

Riguardo al tema della *traduzione* i fili del discorso si intrecciano ma emergono due saggi con maggiore chiarezza. Il primo è *Il compito del traduttore* di Walter Benjamin che intravede nei processi di *traduzione* un ruolo metalinguistico, la capacità quindi di innescare una relazione tra la lingua originale e la lingua della traduzione che *esiste* nella differenza tra le due ma che, tramite la differenza stessa, è in grado di condurre «l'originale [...] in una zona superiore e più pura della lingua» (Benjamin 1995). Elevandola.

A Benjamin si affianca un filosofo, Andrés Claro, amico e collega di Irarrázaval presso la Pontificia Università cattolica del Cile, che, formatosi sotto Derrida, ha affrontato in più occasioni il tema della *traduzione*. In “*Transportation is civilisation*”: *Ezra Pound's poetics of translation* affronta i diversi ruoli culturali che assume la *traduzione* attraverso contributi di Pound, ma anche Eliot, Goethe e Derrida solo per citarne alcuni. Ne emerge un quadro ancora più ricco in cui la *traduzione* si delinea come processo operativo di costruzione di conoscenza e cultura proprio per la sua capacità di «produrre forme poetiche di significato e rappresentazione (rafforzando la percezione, espandendo una visione del mondo, facendo rivivere voci del passato che criticano e plasmano il presente)» (Claro, 2014). Quindi *traduzione* non come copia o trascrizione ma come atto di trasmissione in grado di proiettare il passato nel presente, *traduzione* come processo di costruzione di nuovi linguaggi d'arte. Usando le parole di Eliot citate da Claro:

«Translation is valuable by a double power of fertilizing a literature: by importing new elements which may be assimilated, and by restoring the essentials which have been forgotten in traditional literary method. There occurs, in the process, a happy fusion between the spirit of the original and the mind of the translator; the result is not exoticism but rejuvenation» (Claro, 2014, p.4).

L'intento di questa *genealogia* del pensiero, si precisa, non ha evidentemente l'intenzione di restituire l'intero universo di riferimenti che hanno formato Irarrázaval ma piuttosto di sottolineare l'importanza che hanno avuto le arti nella formulazione dei processi che egli applica al progetto. E quindi il Mahler di Adorno ci consegna una chiave di lettura sul tema della *totalità*, così come fa la musica a programma di Strauss dove la *totalità* necessita di *ordine* per manifestarsi; Benjamin, Claro e Pound si alternano sul tema della *traduzione* che diventa procedimento operativo e mai copia; Krauss *risolve* il conflitto tra *traduzione* e *originalità* mettendoci in guardia dell'impossibilità di una creazione *dal nulla* ma solo di una *a partire da*; poi *Il piacere del testo* di Barthes ci suggerisce un'analogia tra la fruizione di un testo letterario e di uno architettonico, piacere che per essere goduto deve necessariamente avere a che fare con la riconoscibilità; infine l'immagine del ponte di Heidegger (1976, pp. 102-103) che *significa* un luogo chiude questo *girotondo* di riferimenti culturali.

Tutti questi elementi si legano tra loro per diventare materiale del progetto. E grande parte dell'architettura di Irarrázaval è mossa proprio dal desiderio di creare legami perché, come lui stesso afferma, l'architettura è una disciplina *religiosa* in quanto *re-liga*, crea legami e questi devono essere tra arti, linguaggi, luoghi e persone.

Bibliografia.

- ADORNO T. (2005) – *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1975) – *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (1995) – “Il compito del traduttore”. In: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Renato Solmi (a cura di), Einaudi, Torino.
- BIAGI M. (2016) – *Risorse-costruzione-architettura: la sostenibilità non rinunciataria nel Cile dopo il terremoto*, in «Casabella», vol. n. 859, marzo, pp. 32-43.
- CLARO A. (2014) – *'Transportation is Civilisation': Ezra Pound's Poetics of Translation*, https://www.academia.edu/27216096/Transportation_is_Civilisation_Ezra_Pounds_Poetics_of_Translation
- CORBELLINI G. (2020) – *Double Why, 2Y House by Sebastián Irarrázaval*, in «Vesper», vol. n. 3, pp. 50-59.
- CRESPI G. (2013) – *Il senso delle cose inusuali. Sebastián Irarrázaval: una casa dai container*, in «Casabella», vol. n. 821, gennaio, p. 17.
- CRESPI G. (2011) – *Una scuola nella scuola*, in «Casabella», vol. n. 807, novembre, p. 15.
- HEIDEGGER M. (1976) – “Costruire, abitare, pensare”. In: *Saggi e Discorsi*, Vattimo Gianni (a cura di), Ugo Mursia Editore, Milano.
- KRAUSS R. E. (2007) – *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Elio Grazioli (a cura di), Fazi Editore, Roma.
- LOTMAN J. (1998) – *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Silvia Burini (a cura di), Moretti & Vitali, Bergamo.
- PAGLIARI F. (2007) – *Ochoalcubo House, Sebastián Irarrázaval*, in «The Plan», vol. n. 021, agosto.
- PALMER M., P. MARDONES (2009) – *Monográfico Oficina Sebastián Irarrázaval*, Serie Obras, Editorial ARQ, 2009

Riccardo Rapparini, 1995, è architetto e dottorando di ricerca in "Architettura e Città" presso l'Università di Parma. Si è laureato in "Architettura, Ambiente costruito e Interni" al Politecnico di Milano discutendo una tesi intitolata "Frammenti di un discorso architettonico e urbano" che affronta il tema della rigenerazione delle periferie urbane attraverso il dialogo tra progetto urbano e architettonico. È dal 2017 assistente alla didattica in composizione architettonica presso il Politecnico di Milano e dal 2020 presso l'Università di Parma, ha svolto anche il ruolo di tutor in workshop internazionali quali Archea (2020) e MIAW (2021). La sua attività di ricerca verte attualmente sulle tematiche della trasmissibilità del progetto architettonico attraverso critica storica, teoria e didattica.