Amereida-Palladio

carta a los arquitectos europeos

lettera agli architetti europei

e.[ad]
Escuela de Arquitectura y Diseño
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Agradecimiento

A la Dirección de Bibliotecas
de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,
que permitió la realización
en esta América del Sur;
y a la Escuela de Arquitectura
de la Universidad Roma 3,
que permite su presentación
en Europa.

Amereida-Palladio

carta a los arquitectos europeos

lettera agli architetti europei

e.[ad]
Escuela de Arquitectura y Diseño
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Amereida-Palladio
carta a los arquitectos europeos

Alberto Cruz Covarrubias
Bruno Barla H.
Reg. N.° 107.458

e.[ad]
Escuela de Arquitectura y Diseño
ISBN 88888888

© Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004.
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Calle 12 de Febrero 187, Valparaíso
Fono (32) 273087 - Fax (32) 273429
E-mail: euvsa@ucv.cl
www.euv.cl

Impreso en Salesianos Impresores
Hecho en Chile

Alberto Cruz escribe este estudio en el año 1994
que recoge la labor que realiza
Bruno Barla en Italia, en colaboración con
el Centro Internazionale di Studi
di Architettura Andrea Palladio
de Vicenza, en el año 1984.
Barla también encara la
traducción al italiano de los
textos que en conjunto se
editan en formato original
al cuidado de Silvia Arriagada
y Manuel Sanfuentes
este año 2004.

Alberto Cruz scrive questo studio nell'anno 1994
che raccoglie il lavoro che realizza
Bruno Barla in Italia in collaborazione con il
Centro Internazionale di Studi
di Arquitettura Andrea Palladio
di Vicenza nell'anno 1984.
Barla traduce all'italiano i testi
che nell'insieme si editano
nella forma originale
alla cura di Silvia Arriagada
e Manuel Sanfuentes
questo anno 2004.

Indice

Página	Contenido
12 a 17	Prólogo *Prologo*
18 a 21	Presentación *Presentazione*
24 a 31	Capítulo 1. En Valparaíso: Una primera experiencia de familiaridad con Palladio. *A Valparaíso: Una prima esperienza di familiarità con Palladio.*
	Primero Una experiencia. *Una esperienza.*
	Segundo La familiaridad. *La familiarità.*
	Tercero En Valparaíso de ayer. *Nella Valparaíso di ieri.*
	Cuarto En Valparaíso de hoy. *Nella Valparaíso di oggi.*
	Cuarto Una experiencia ciudad-persona. *Una esperienza città-persona.*
	Sexto Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*
32 a 39	Capítulo 2. En Valparaíso: Un “anticipado afecto sudamericano” hacia Palladio. *A Valparaíso: Un “anticipato affetto sudamericano” verso Palladio.*
	Primero Un inventario de Palladio. *L’inventario di Palladio.*
	Segundo Inventario de presentación y representación. *Inventario di presentazione e rappresentazione.*
	Tercero La experiencia de la representación. *L’esperienza della rappresentazione.*
	Cuarto Anticipado afecto. *L’anticipato affetto.*
	Cuarto La expresión de la representación. *L’espressione della rappresentazione.*
	Sexto Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*

Indice

Página	Contenido	
40 a 47	Capítulo 3.	En Italia: Observando arquitectónicamente el obrar y la obra de Palladio. *In Italia: Osservando architettonicamente l'operare e l'opera di Palladio.*
	Primero	Visitas de obras como acto. *Visita di opere come "atto".*
	Segundo	La experiencia de visitar a Palladio. *L'esperienza di visitare Palladio.*
	Tercero	La observación. *L'osservazione.*
	Cuarto	La observación y Palladio. *L'osservazione e Palladio.*
	Cuarto	La carpeta de observaciones. *La cartella delle osservazioni.*
	Sexto	Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*
48 a 57	Capítulo 4.	En Valparaíso: Observando arquitectónicamente en Ronda, una que invita a Palladio. *A Valparaíso: Osservando architettonicamente nella* "Ronda" *(cerchia), una che invita a Palladio.*
	Primero	La ronda. *La "Ronda" (cerchia).*
	Segundo	Interior de la ronda. *All interno della "Ronda" (cerchia).*
	Tercero	La ronda y la accesión americana. *La "Ronda" (cerchia) e l'ascensione americana.*
	Cuarto	Ronda con Palladio. *"Ronda" (cerchia) con Palladio.*
	Cuarto	Ronda y lo indescomponibile. *La "Ronda" (cerchia) e l'indecomponibile.*
	Sexto	Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*
58 a 67	Capítulo 5.	En el continente americano: La experiencia de la extensión. *Nel continente americano: L'esperienza dell'estensione.*
	Primero	Travesías. *"Travesías" (traversate-passaggi).*
	Segundo	Salir. *Avviarsi.*
	Tercero	La Cruz del Sur y Palladio. *La Croce del Sud e Palladio.*
	Cuarto	La extensión en expansión. *L'estensione in espansione.*
	Quinto	Lo abisal. *L'abissale.*
	Sexto	Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*

Indice

Página	Contenido	
68 a 79	Capítulo 6.	En el continente americano: La experiencia de una extensión que invite a Palladio. *Nel continente americano: L'esperienza di una estensione che invita a Palladio.*
	Primero	El regio de Palladio. *Il "regio" di Palladio.*
	Segundo	La diagonalidad. *La diagonalità.*
	Tercero	La representación de la extensión. *La rappresentazione dell'estensione.*
	Cuarto	La mayor existencia. *La maggiore esistenza.*
	Quinto	Lo vasto. *La vastità.*
	Sexto	Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*
80 a 89	Capítulo 7.	El continente americano construido con Palladio. *Nel continente americano construito con Palladio.*
	Primero	"Ha lugar". *"Ha luogo".*
	Segundo	"Haya lugar". *"Abbia luogo".*
	Tercero	Vacilación y no-vacilación. *Esitazione e non esitazione.*
	Cuarto	El tiempo de la in-vacilación. *Il tempo dell' "inesitazione".*
	Quinto	Un tiempo para Palladio. *Un tempo per Palladio.*
	Sexto	Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*
90 a 97	Capítulo 8.	Valparaíso: Encontrarse con Palladio desde las arenas. *Valparaíso: Incontrarsi con Palladio dalle* "arenas" *(rene)*.
	Primero	La Ciudad Abierta. *La "Città Aperta".*
	Segundo	Abrir y fundar. *Aprire e fondare.*
	Tercero	Hospitalidad. *Ospitalità.*
	Cuarto	El desconocido poético. *L'ignoto poetico.*
	Quinto	Las arenas. *Las "Arenas" (rene)*
	Sexto	Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*

Indice

Página	Contenido	
98 a 107	Capítulo 9.	En Europa: Primer obrar de una Ronda con Palladio. *In Europa: Primo operare di una* "Ronda" *(cerchia) con Palladio.*
	Primero	La Inscripción. *L'Iscrizione.*
	Segundo	La inscripción europea de la inscripción. *L'Iscrizione europea dell'Iscrizione.*
	Tercero	El momento de la inscripción. *Il momento dell'Iscrizione.*
	Cuarto	La inscripción. Momento de debate. *L'iscrizione. Momento di dibattito.*
	Quinto	La inscripción americana de la inscripción. *Iscrizione americana dell'Iscrizione.*
	Sexto	Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*
108 a 117	Capítulo 10.	Italia y Valparaíso: Dibujo y proximidad a Palladio. *Italia e Valparaíso: Disegno e prossimità a Palladio.*
	Primero	El lenguaje del dibujo. *Il linguaggio del disegno.*
	Segundo	El dibujo "morfismo". *Il disegno "morfismo".*
	Tercero	Documentalidad. *Documentarietà.*
	Cuarto	Dibujar a Palladio. *Disegnare Palladio.*
	Quinto	Intemporalidad. *Intemporalità.*
	Sexto	Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*
118 a 127	Capítulo 11.	El continente americano: Recoger la heredad, contando con Palladio. *Nel continente americano: Raccogliere l'eredità contando su Palladio.*
	Primero	El acto de recoger. *L'atto di raccogliere.*
	Segundo	Exposiciones de arquitectura. *Mostre di Architettura.*
	Tercero	Exposiciones de los 10 años de faenas. *Le mostre dei dieci anni di interventi.*
	Cuarto	Lo exhaustivo. *L'esauriente.*
	Quinto	Latinidad. *La latinità.*
	Sexto	Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*

Indice

Página	Contenido	
128 a 137	Capítulo 12.	Valparaíso: El lenguaje escrito de la Ronda. *Valparaiso: Il linguaggio scritto della* "Ronda" *(cerchia).*
	Primero	Ir en dos idiomas. *Muoversi su due lingue.*
	Segundo	Dibujar y hablar. *Disegnare e parlare.*
	Tercero	La palabra poética y el lenguaje de los oficios. *La parola poetica e il linguaggio dei mestieri.*
	Cuarto	La Phalène. *La "Phalène" (falena).*
	Quinto	Gratuidad. *Gratuità.*
	Sexto	Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*
138 a 153	Capítulo 13.	Italia y Valparaíso: El régimen de realización en Ronda hacia Palladio. *Italia e Valparaíso: Il regime di realizzazione in* "Ronda" *(cerchia) verso Palladio.*
	Primero	Régimen de publicaciones. *Regime di pubblicazioni.*
	Segundo	El espacio habitado. *Lo spazio abitato.*
	Tercero	El espacio y su expresión. *Lo spazio e la sua espressione.*
	Cuarto	La expresión transversal. *L'espressione trasversale.*
	Quinto	El régimen de publicaciones en ronda. *Il regime di pubblicazioni in cerchia.*
	Sexto	Interlocución con europeos. *Interlocuzione con europei.*
154 a 159	Notas Históricas *Note Storiche.*	
161 a 173	Travesía Lo Valdés. Noviembre 1994. *"Travesía" (passaggio) "Lo Valdés". Novembre 1994.*	
175 a 181	Primer Poema de Amereida *Primo Poema di Amereida.*	
183	Colofón. *Colophon.*	

Prólogo y Presentación

Prologo e Presentazione

Prólogo

Este prólogo viene a servir de prólogo a un primer prólogo que habíamos escrito con anterioridad. Es que sucede que el trabajo nuestro ha ido cobrando su forma -su interioridad, su expresión exterior- con el tiempo. Ha venido fluyendo. De esta manera nos comparece lo último que se vuelve para iluminar cuanto hemos visto, formulado. Y, así, todo este trabajo, este libro, se constituye ahora en una carta. Que lleva a que se titule "Amereida: una carta a arquitectos europeos". Pero como se trata de un estudio, de la peripecia de un estudio, mantenemos el primer prólogo que colocamos a continuación sin modificación alguna:

Se trata netamente de un estudio; su tema es la arquitectura; en nuestra época y en nuestro ámbito. Y al par es un estudio que pretende intervenir en el obrar actual arquitectónico. El gira en torno a la heredad de Palladio; evidentemente en nuestra época y en nuestro ámbito. Y propone recoger su heredad para constituirla en tradición. En que heredad es el material dejado a otros y tradición es la renovada reflexión* sobre dicho material.

* Dicha reflexión, por cierto, puede quedar muy próxima al material heredado o bien, alejarse pero siempre mirándolo. Ello es algo que aquí -a lo largo de este estudio- se padece.

Este estudio nace de una experiencia vivida por los autores respecto a Palladio. Experiencia -que es un acontecer irrepetible- que, desde sí mismo, no quiere permanecer como una preocupación y ocupación solitaria, personal; sino como una que cobra forma entre los del oficio*.

* Se tiene que lo vivido de alguna manera es *"lo ya"*; que no quiere desvanecerse, sino alcanzar *"lo no aún"*. Ello es algo que también se padece a lo largo del estudio.

Por tanto esta experiencia ha de buscar cómo transformarse, conforme a las maneras vigentes en una pequeña real empresa, que permita que la experiencia llegue a ser conocida y aún elaborada por las preocupaciones y ocupaciones de quienes hoy ofician la arquitectura*.

* No se trata de entregar el asunto a terceros; aunque posean experiencias a estos respectos. Sino que desde ya, pensar el recuento y expresión de la experiencia como empresa. Cosa que se padece en cuanto aquí se enuncia.

Prologo

*Questo prologo va inteso come prologo a un primo prologo che avevamo scritto precedentemente. È che il nostro lavoro ha acquisito la sua forma -la sua interiorità, la sua espressione esteriore- con il tempo. È progressivamente defluito. In questo modo, l'ultimo scritto si ripiega su se stesso per illuminare quanto avevamo constatato, formulato. Così, tutto il lavoro -questo libro- adesso diventa una lettera. Il che ci porta ad intitola*rla "Amereida: una lettera agli architetti europei". Ma siccome si tratta *di uno studio, della peripezia di uno studio, conserviamo il primo prologo, che riportiamo in seguito senza alcuna modifica:*

Si tratta, senza dubbio, di uno studio: il suo tema è l'architettura: nella nostra epoca e nel nostro ambito. E allo stesso tempo, è uno studio che pretende di intervenire nell'attuale operare dell'architettura. Esso gira intorno all'eredità di Palladio; evidentemente nella nostra epoca e nel nostro ambito. E propone di raccogliere la sua eredità per erigerla a tradizione. Dove per eredità s'intende il materiale lasciato ad altri, e per tradizione la rinnovata riflessione su questo materiale.*

* *Questa riflessione può senz'altro rimanere molto vicina al materiale ereditato oppure allontanarsene, ma tenendolo sempre in vista. Ciò è qualcosa che qui -nel corso di questo studio- si patisce.*

Questo studio nasce da una esperienza vissuta dagli autori nei confronti di Palladio. Esperienza -che è un avvenimento irripetibile- che, a partire da se stesso, non vuole rimanere come una preoccupazione e occupazione solitaria, personale, bensì prendere forma tra quelli del mestiere.*

* *Si ha che il vissuto è in qualche modo* "l'ormai"*; che non vuole svanire, ma raggiungere* "il non ancora"*. Anche questo è qualcosa che si patisce lungo questo studio.*

Di conseguenza, questa esperienza dovrà trovare modo di trasformarsi, conformemente alle maniere vigenti, in una piccola impresa reale, che consenta all'esperienza di diventare nota e persino elaborata dalle preoccupazioni e occupazioni di coloro che oggi professano l'architettura.*

* *Non si tratta di assegnare il compito a terzi, anche se hanno esperienza in materia, ma piuttosto pensare sin d'ora la rassegna e l'espressione dell'esperienza come una impresa. Cosa che si patisce dal momento che qui la si enuncia.*

Por eso hemos tenido que preocuparnos de cómo configurar una primera presentación de este propósito nuestro. Y hemos pensado en un libro como el presente*, que se complementaría, en alguna medida, con un documental de video.

* Se tiene que un libro es una secuencia; pero los arquitectos piensan en la simultaneidad de una lámina. Ello no provoca problemas de traducción o de compatibilizaciones, etc. Sí que pide arriesgarse en hablar desde el tiempo del oficio. El video podría servir de testigo de este padecimiento.

El carácter de este libro, al ser -por lo ya dicho- un estudio, pide que todo ha de ser concebido y ordenado para dar cuenta de éste. Y desde él, así mismo, se desprende lo que es pertinente a aquella empresa de darla a conocer que pide nuestra experiencia*.

* Pero dar cuenta de un estudio en su completitud es un imposible. Máximo hoy, que sólo cabe darle tiempo a lo *"nuevo"*. Igualmente, pedirle un tiempo al tiempo de la empresa. Es el quinto padecimiento.

En cuanto a la presentación misma del estudio, él se muestra a través de explicar cómo ha acaecido la experiencia con Palladio. Conforme a ello, el estudio no se constituye como la formulación general de un pensamiento que vaya enseguida elaborándose en sus diversas parcialidades; sino que se constituye como la narración del transcurso de una experiencia, que va mostrando cómo sus distintas y sucesivas parcialidades convergen hacia un pensamiento primero. Vale decir, cómo un pensamiento en la arquitectura viene a mostrarse o comparecer. Pues bien, parece, que él siempre termina por comparecer tras de una gestión laboriosa*, no con ese inmediato refulgir de la palabra poética -por ejemplo.

* Esa laboriosidad del pensamiento arquitectónico, que lleva a que se diga: *"mejor que las obras hablen"*. Esta laboriosidad es -en verdad- el soporte de los cinco padecimientos antedichos.

Per questo abbiamo dovuto preocuparci di come configurare una prima presentazione di questo nostro proposito. E abbiamo pensato in un libro come questo, che potrebbe essere integrato, in certa misura, da un documentario video.*

* *Si dà il caso che un libro è una sequenza; ma gli architetti pensano alla simultaneità di una tavola. Ciò non provoca problemi di traduzione o di compatibilità, ecc. Richiede però azzardarsi a parlare dal punto di vista del tempo del mestiere. Il video potrebbe servire da testimone di questo patimento....*

Il carattere di questo libro, essendo -come già detto- uno studio, richiede che tutto sia concepito e ordinato per renderne conto. E da questo, al tempo stesso, si ricava quanto è attinente all'impresa di diffusione nota che la nostra esperienza richiede.*

* *Ma rendere conto di uno studio nella sua interezza è una impresa impossibile. Specialmente oggi, quando solo è ammesso dare tempo al "nuovo". Ugualmente, chiedere tempo al tempo dell'impresa. È il quinto patimento.*

Per quanto riguarda la presentazione stessa dello studio, esso si manifesta attraverso la spiegazione di come è avvenuta l'esperienza con Palladio. Di conseguenza, lo studio non si costituisce come la formulazione generale di un pensiero che venga subito elaborato nelle sue diverse parzialità, ma piuttosto come la narrazione dello svolgersi di una esperienza, che mostra come le sue varie e sucessive parzialità convergano verso un pensiero originario. Cioè, come si mostra o spunta un pensiero in architettura. Ebbene, sembra che esso finisca per spuntare solo in seguito a una gestione laboriosa, contraria all'immediato rifulgere della parola poetica -per esempio.*

* *Quella laboriosità del pensiero architettonico, che porta a dire: "meglio che le opere parlino". Questa laboriosità è -in verità- il supporto dei cinque patimenti precedenti.*

En una presentación de esta índole, a nuestro parecer, es importante hablar -diríamos- en puntos, que signifiquen contractaciones. Por tanto este texto con sus dibujos es una secuencia de tales puntos. En verdad, esta presentación pide ser leída en su totalidad y en su continuidad; pedido que a lo mejor es, hoy día, mucho pedir para esa capacidad de hojear y de un entrever ubicatorio, que tanto requieren y desarrollan hoy los oficios*. Sin embargo estamos conformando el primer paso de algo, que -como hemos advertido- debe ser llevado adelante entre muchos.

* Este libro resulta así pidiendo más; pero no por ello lo re-concebimos, por ejemplo, en tres cuadernos sucesivos; en razón de ese laborioso cierre de simultaneidad del pensar arquitectónico -ya señalado-. Y esto en los hechos mismos es casi una cuestión sin salida... Ya este mismo prólogo está recargado...

Por último, cabe precisar que por nacer de una experiencia, este estudio no es un recuento de la manera como en América se ha recibido y elaborado la heredad de Palladio; ni tampoco -se entiende- como lo puede haber sido y lo es en Europa. Por tanto esta presentación se contracta en aquello que tiene que decir. Y así no se preocupa por las referencias; o sea, lo que otros han pensado y realizado al respecto, no porque los tenga en menos -se entiende- ni porque niegue lo mucho que valga lo que ellos han dicho y hecho. Tampoco se preocupa por los avales, que vinieran a valorar lo que venimos realizando. Sino que, aquí, se presenta escuetamente la materia que se ha podido elaborar*. Pero no por ésto, se trata de un manifiesto. Como esos que heredamos como tradición de ímpetu para intervenir en la construcción del mundo como obra. No; se trata simplemente de una proposición, que se la juzga interna y externamente realizable.

* Al no contar con las referencias, el lector no puede realizar una operación de consulta, a la manera de un referéndum. Esto puede considerarse como en contradicción respecto a ese propósito de llegar a los del oficio. Pero la verdad es que cuando se quiere decir algo, paradojalmente uno crea la dificultad. Este es el último padecimiento.

Pero estos padecimientos hacen ver lo siguiente. El arquitecto en un momento dado de sus obras, improvisa. Mediante ella aprehende y expresa la unidad de la obra. Aquí, a lo largo de la redacción de los textos, la improvisación pide de otro modo de ser. Uno que aparecerá. Y que por el momento no tiene nombre.

Por eso se comienza por una *"presentación"* que narra la experiencia, casi como la autobiografía, de quien la ha llevado a cabo de manera principal.

A nostro parere, in una presentazione di questa indole è importante parlare -diremmo- per punti, che significano contrazioni. Di conseguenza, questo testo con i suoi disegni è una successione di tali punti. In verità, questa presentazione chiede di essere letta nella sua totalità e nella sua continuità. Richiesta che oggigiorno è forse eccessiva, per quella capacità di sfogliare e di intravedere sbrigativamente, tanto richiesta e sviluppata attualmente dai mestieri. Ciononostante, stiamo conformando il primo passo di qualcosa che -come abbiano avvertito- deve essere portato avanti da molti.*

* *Questo libro richiede quindi di più; ma non per questo lo ri-concepiamo, per esempio, in tre quaderni successivi; e ciò in ragione di quella laboriosa chiusura di simultaneità del pensare architettonico già accennata. E questo nei fatti stessi è quasi una questione senza uscita... Il prologo stesso è già sovraccarico...*

Infine, riteniamo opportuno precisare che, essendo nato da una esperienza, questo studio non è una relazione sul modo in cui è stata accolta ed elaborata l'eredità di Palladio nel Sudamerica; e neppure -si capisce- sul come avrebbe potuto esserlo e lo è in Europa. Dunque questa presentazione si restringe a quanto ha da dire. E così non bada ai riferimenti, cioè a quanto altri hanno pensato e realizzato a questo riguardo, non di certo perchè ne disprezzi il valore, è chiaro. Non bada neppure alle conferme che avallerebbero quanto veniamo elaborando. Qui piuttosto si presenta schiettamente la materia che si è potuta elaborare. Ma non per questo si tratta di un manifesto. Come quei manifesti che abbiamo ereditato quale tradizione d'impeto per intervenire nella costruzione del mondo come opera. No; si tratta semplicemente di una proposta, che si ritiene internamente ed esternamente realizzabile.*

* *Non avendo riferimenti, il lettore non può effettuare una operazione di consultazione, a guisa di referendum. Si può considerare questo come in contraddizione rispetto allo scopo di raggiungere quelli del mestiere. Ma la verità è che quando si vuole dire qualcosa, paradossalmente si crea la difficoltà. Questo è l'ultimo patimento.*

Tuttavia questi patimenti evidenziano quanto segue: l'architetto, in un momento dato della sua opera, improvvisa. Improvvisando coglie ed esprime l'unità dell'opera. Qui, nel corso della stesura dei testi, l'improvvisazione richiede un altro modo di essere. Uno che comparirà. E che per il momento non ha nome.

Per questo si esordisce con una "presentazione" *che narra l'esperienza, quasi come l'autobiografia, di chi principalmente l'ha vissuta.*

Presentación

Un americano hijo de italiano y de chilena; el padre viaja continuamente a su patria de origen; el hijo a los quince años ve desde lejos, en Venecia, las iglesias de San Jorge y El Redentor[1] lo que se prolongará en él como una continuidad.

Diez años después, en Chile, en Valparaíso, en la Universidad*, estudiando historia de la arquitectura y requerido de ordenar los antecedentes para conocer las obras más significativas europeas, le resulta connatural llamar en su auxilio al Angel Palladio**[2] .

Otros diez años, y en Italia recorre los lugares que estudió Palladio[3] y sus obras urbanas y sus Villas[4]. Sin enterarse de nada que no fuera ello, a fin de no turbar aquello que visitar es habitar desde lejos. Vuelto a América recorre el continente, reviviendo el acto de contemplarlo, tradición americana imperceptiblemente vigente[5].

El ve las Villas cual si se levantaran en un cierto continente[6]. Como si Palladio estuviese hablándole a ese acto nuestro de contemplación del continente; hablándole a través de las formas de sus Villas a dicho acto en que contemplar es anhelo o expectación de formas.

Cinco años de viajes por América[7] piden hoy de llegarse a Europa, para exponer lo vivido. Y dilucidar, primeramente con los que guardan la heredad de Palladio, cómo proseguir esta continuidad en lejanía[8]. Si los próximos cinco o diez años permitieran encarar lo que una continuidad de contemplación pueda significar para los arquitectos europeos y americanos, en cuanto a reunir sus distingos creativos; a la manera como se reúnen por la sangre las personas. Entonces, acaso podría levantarse en algún lugar del Veneto de Palladio alguna inscripción que dijera de ese propósito que reúne arquitectos. Sin embargo más de uno podría afirmar que el lenguaje de la arquitectura es aquel de la casa.

Capítulo 1. En Valparaíso:
Una primera experiencia de familiaridad con Palladio.

Capítulo 2. En Valparaíso:
Un *"anticipado afecto sudamericano"* hacia Palladio.

Capítulo 3. En Italia:
Observando arquitectónicamente
el obrar y la obra de Palladio.

Capítulo 4. En Valparaíso:
Observando arquitectónicamente en Ronda,
una que invita a Palladio.

Capítulo 5. En el continente americano:
La experiencia de la extensión.

Capítulo 6. En el continente americano:
La experiencia de una extensión que invite a Palladio.

Capítulo 7. El continente americano
construido con Palladio.

Capítulo 8. Valparaíso:
Encontrarse con Palladio desde las arenas.

* Se trata de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Cada vez que se habla de la Escuela o aún de la Universidad se refiere solamente a ella.

** En un momento dado de los estudios de arquitectura y al leer Amereida el joven exclama: *"Lo traduciría y lo enviaría a Italia"*. Esta exclamación hoy se cumple. Más precisamente, se inicia su cumplimiento. Pues él ha traducido algunas partes de Amereida, que no las envía, sino que él mismo ha de llevarlas a Italia. Nos encontramos entonces ante una exclamación que dura unos veinte años. Y que se propone durar otros veinte para llevar a cabo el buen arribo a Europa. Comparece en todo ello, algo del Angel Palladio; el cual se sintió llamado a permanecer en el Veneto. Construyendo así, un tiempo de permanencia en el lugar y en la creatividad. Por cierto no es la misma experiencia; pero tampoco es algo indiferente u opuesto. De todas maneras no se podrá negar que algo arroja sobre lo que podría ser una comprensión sudamericana de un ángel veneciano del siglo XVI.

Presentazione

Un sudamericano figlio di un italiano e di una cilena; il padre viaggiava continuamente alla sua patria d'origine; il figlio a quindici anni vede da lontano, a Venezia, le chiese di San Giorgio ed il Redentore,[1] il che si prolungherà in lui come una continuità.

Dieci anni dopo, in Cile, a Valparaíso, all'Università, studiando storia dell'architettura e premuto di sistemare i riferimenti per conoscere le opere europee più significative, gli è connaturale chiamare in aiuto l'angelo Palladio**[2].*

Altri dieci anni, e in Italia percorre i luoghi studiati da Palladio[3], le sue opere urbane e le sue Ville[4]. Senza badare ad altro al di fuori di questo, al fine di non disturbare ciò che visitare è abitare da lontano. Tornato in Sudamérica, percorre il continente, rivivendo l'atto di contemplarlo, tradizione sudamericana impercettibilmente vigente[5].

Egli vede le Ville come se s'innalzassero in un certo continente[6]. Come se Palladio stesse parlando a questo nostro atto di contemplazione del continente; parlando attraverso le forme delle sue Ville a questo atto in cui contemplare è anelito o aspettativa di forme. Cinque anni di viaggi per il Sudamerica[7] chiedono oggi di approdare in Europa, per esporre il vissuto. E delucidare, anzitutto con coloro che tutelano l'eredità di Palladio, come proseguire questa continuità in lontananza[8]. Se i prossimi cinque o dieci anni consentissero di affrontare ciò che una continuità contemplativa possa significare per gli architetti europei e sudamericani, in quanto a riunire le loro diversitài creative, come si riuniscono per il sangue, allora forse potrebbe, in qualche luogo del Veneto di Palladio, innalzarsi una iscrizione che parlasse di questo proposito che riunisce gli architetti. Tuttavia più di uno potrebbe affermare che il linguaggio dell'architettura è quello della casa.

Capitolo 1: A Valparaíso:
Una prima esperienza di familiarità con Palladio.

Capitolo 2: A Valparaíso:
Un "anticipato affetto sudamericano" *verso Palladio.*

Capitolo 3: In Italia:
Osservando architettonicamente
l'operare e l'opera di Palladio.

Capitolo 4: A Valparaíso:
Osservando architettonicamente
nella "Ronda" *(cerchia), una che invita a Palladio.*

Capitolo 5: Nel continente americano:
L'esperienza dell'estensione.

Capitolo 6: Nel continente americano:
L'esperienza di una estensione che invita a Palladio.

Capitolo 7: Nel continente americano
construito con Palladio.

Capitolo 8: Valparaíso:
Incontrarsi con Palladio dalle "arenas" *(rene).*

** Si trata della* Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*. Ogni volta che si parla della Scuola oppure dell'Università ci riferiamo esclusivamente ad essa.*

*** In un preciso momento degli studi di architettura, leggendo Amereida il giovane pensa* "Potrei fare una traduzione per inviarla in Italia". *Questo pensiero oggi si compie. Precisamente si da inizio a questo compito. Perché egli ha tradotto certe parti di Amereida che non vengono inviate giacché sarà lui stesso a portarle in Italia. Ci troviamo allora davanti a un pensiero che ha una durata di venti anni. E che si propone di durare altri venti per assicurare l'approdo in Europa. In tutto questo traspare qualcosa dell'Angelo Palladio, il quale si sentì chiamato a restare nel Veneto. Costruendo così un tempo di permanenza nel luogo e nella creatività. Certamente non è la nostra, la stessa esperienza, ma non è neppure indifferente e tanto meno opposta. Ad ogni modo non si potrà negare che qualche cosa aggiunge a quanto potrebbe essere una comprensione sudamericana di un* "Angelo Veneziano" *del secolo XVI.*

Sí, pero nuestro propósito no va reafirmando lo ya fundado sino que pretende conformar una abertura[9]. La presente abertura se constituye con un interno requerimiento de cobrar cuerpo en la extensión.

Así, las visitas a las Villas han cobrado su cuerpo en dibujos trazados in situ; los viajes por América, su cuerpo en pequeñas obras que se levantaban en los diversos parajes[10].
Este cuerpo de dibujos constituye el cuerpo mismo de la experiencia americana que ahora intenta volverse un propósito llevado adelante por europeos y americanos[11]. Pues se confía en que los dibujos sobre Palladio, de las obras que él estudió, de las obras urbanas y villas que edificó, más las de las obras de nuestros viajes por América alcancen un lenguaje directo entre europeos y americanos, eso sí uno que vaya discurriendo acerca de sus distintos sentidos de lejanía. Es que en una faena de re-fundación importan las semejanzas; en cambio, en un propósito de abertura cabe detenerse en los distingos.
Por último, se traduce este texto y los sucesivos, del español al italiano, conservando el modo de hablarlo -escribirlo- del hijo del italiano, quien hace la traducción. Se expresa, así, la continuidad de su experiencia[12]. Pero aún antes de cerrar, algo de índole general: no se puede negar que se padece hoy una ambigüedad. Todo es comunicable a través de múltiples medios, de múltiples ocasiones, de un múltiple saberse en comunicación, y al par tan imposible que resulta dar a aprehender algo. Por ejemplo, un cuarto, un salón... Cuanto se expone a continuación, transcurre en la vigilancia del padecimiento de esa ambigüedad[13].

Al terminar cabe señalar que si bien se trata de una experiencia de una determinada persona, no por ello es algo insólito, sino que bien puede ocurrirle a quienes se encuentren en una tal situación. Aún más, es posible imaginar un cierto personaje que lleve a cabo una experiencia como ésta. De suerte que él podría proseguir este estudio. Su existencia, entonces, aseguraría la progresión de este trabajo. Y esa existencia es verosímil; pues el obrar de los arquitectos termina por fundirse con el habitar de los habitantes de la ciudad. Se constituye, así, la multitud. Y la creatividad arquitectónica en un momento dado padece la experiencia de ser multitud. Y esta presentación y los capítulos venideros quieren en sus entrelíneas dar cuenta de todo ello.

Capítulo 9. En Europa:
Primer obrar de una Ronda con Palladio.

Capítulo 10. Italia y Valparaíso:
Dibujo y proximidad a Palladio.

Capítulo 11. El continente americano:
Recoger la heredad, contando con Palladio.

Capítulo 12. Valparaíso:
El lenguaje escrito de la Ronda.

Capítulo 13. Italia y Valparaíso:
El régimen de realización en Ronda hacia Palladio.

Si, ma il nostro proposito non è conferma del già fondato, ma pretende bensì conformare un'apertura[9]. La presente apertura si costituisce con una esigenza interna di acquistare forma nell'estensione.

È così che le visite alle Ville hanno acquistato corpo nei disegni tracciati in situ; i viaggi per il Sudamérica, la sua forma in piccole opere che si ergevano in diverse località[10].
Questo corpo, fatto di disegni, costituisce il corpo stesso dell'esperienza sudamericana che adesso cerca di diventare un proposito portato avanti da europei e sudamericani[11]. Perché si spera che i disegni su Palladio, sulle opere che egli studiò, sulle opere urbane e ville che eresse, insieme alle opere dei nostri viaggi per il Sudamerica, possano raggiungere un linguaggio diretto tra europei e sudamericani; uno però che vada discorrendo intorno ai suoi diversi sensi di lontananza. È che in un'opera di rifondazione sono importanti le somiglianze; invece in un proposito di apertura giova trattenersi nelle distinzioni.
Infine, si traduce questo testo e i testi successivi dallo spagnolo all'italiano, conservando il modo di parlare -scrivere- del figlio dell'italiano, che esegue la traduzione. Si esprime, così, la continuità della sua esperienza[12]. Però prima di finire, qualcosa di carattere generale: non si può negare che oggi si patisca un'ambiguità. Tutto è comunicabile attraverso mezzi molteplici, occasioni molteplici, un molteplice sapersi in comunicazione, eppure com'è difficile dare qualcosa a intendere. Per esempio, una stanza, un salone... Quanto si espone a continuazione trascorre nella vigilanza del patire questa ambiguità[13].

Infine, occorre segnalare che, seppure si tratti dell'esperienza di una determinata persona, non per questo è qualcosa d'insolito, anzi ben potrebbe accadere anche a chiunque si trovi in una tale situazione. Inoltre è possibile immaginare un certo personaggio che porti a compimento una esperienza come questa, in modo tale che lui potrebbe proseguire questo studio. La sua esistenza, quindi, assicurerebbe la progressione di questo lavoro. E questa esistenza è verosimile, poichè l'operare degli architetti finisce col fondersi con l'abitare degli abitanti della città. Si costituisce così la moltitudine. E la creatività architettonica in un dato momento patisce l'esperienza di essere moltitudine. E questa presentazione e i capitoli a venire vogliono, tra le righe, dare testimonianza di tutto ciò.

Capitolo 9: In Europa:
Primo operare di una "Ronda" *(cerchia) con Palladio.*

Capitolo 10: Italia e Valparaíso:
Disegno e prossimità a Palladio.

Capitolo 11: Nel continente americano:
Raccogliere l'eredità contando su Palladio.

Capitolo 12: Valparaiso:
Il linguaggio scritto della "Ronda" *(cerchia).*

Capitolo 13: Italia e Valparaíso:
Il regime di realizzazione in "Ronda" *(cerchia)*
verso Palladio.

… fin Prólogo y Presentación

… fine Prologo e Presentazione

Capítulos 1 al 13

Capitoli 1 al 13

1. EN VALPARAÍSO: UNA PRIMERA EXPERIENCIA DE FAMILIARIDAD CON PALLADIO.

de la presentación, nota 1.

[Incorporarse a lo europeo por la edificación que se preocupa de *"rematar"* a la europea.]

Primero: Una experiencia.

Es la de un americano hijo de italiano y chilena, que vive ya en la época en que en las colonias de extranjeros, europeos, se casaban con mujeres del país; y en el caso de la colonia italiana, ésta dejaba de preocuparse tanto de contar con hospitales para un buen morir, como entraba a ocuparse de los colegios a fin de que la lengua materna no los abandonara*. Y ello acaece en Valparaíso, una ciudad-puerto que luchó desde su inicio por alcanzar la regularidad holgada de las ciudades ubicadas en el interior del continente. Por eso, luchó por la disposición y remate de sus obras arquitectónicas. Así dos Iglesias suyas; por ejemplo: La Matriz y San Judas Tadeo, luchan aún por incorporarse a la tradición que viene del Renacimiento*. Por eso, para el joven de quince años esas iglesias de Venecia, San Jorge y El Redentor, (ver Presentación) en alguna medida, le resultaban familiares. No lo desorientaban por tanto.

---

* Ver Nota Histórica 1.

Segundo: La familiaridad.

Aquí cabe señalar algo que será desarrollado a lo largo de los capítulos siguientes: la belleza para el sudamericano -tomado como un solo hombre- la percibe desde la familiaridad. También, por cierto, tendrá que indicarse qué clase de juicios son éstos. Pero desde luego, puede acotarse que la familiaridad resulta fácil de ver en las propias posturas nuestras, ciertas posturas se vuelven familiares tanto para el propio protagonista como para quienes le acompañan, en un interior, en lo doméstico; o también resulta fácil de ver en ciertos ramajes de árboles que invitan a imitarlos en ramos, en los floreros... A este respecto cabe señalar que la palabra *"familiaridad"* en español no corresponde a la italiana, en cuanto a este sentido que aquí se trae.

Tercero: En Valparaíso de ayer.

Para darse cuenta de la familiaridad conviene demorarse en la ciudad. Que es demorarse en el acto de habitar. Dicho acto viene a indicar que la experiencia del joven se llevó a cabo en una ciudad que ya es de ayer.

[Torres, naves, identificables inequívocamente;
una juricidad espacial de los finiquitos.]

1. A VALPARAÍSO:
UNA PRIMA ESPERIENZA DI FAMILIARITÀ CON PALLADIO.

della Presentazione, Nota 1.

Primo: Una esperienza.

*Un sudamericano figlio di italiano e di cilena, che vive di già all'epoca in cui le colonie di stranieri, europei, si sposavano con donne del paese; e, nel caso della colonia italiana, questa non si preoccupava più tanto di avere ospedali per una buona morte, quanto di avere scuole affinché la lingua madre non li abbandonasse *. E questo accade a Valparaíso, una città-porto che lottó sin dall'inizio per raggiungere quella regolarità spaziosa delle città situate all'interno del continente. Lottó quindi per la disposizione e compimento delle sue opere architettoniche. È così, per esempio, che due chiese, La Matriz e San Judas Tadeo, lottano tuttora per incorporarsi ad una tradizione che viene dal Rinascimento. E fu per questo che per il giovane di quindici anni le chiese di Venezia, San Giorgio ed Il Redentore, (vedi la Presentazione) gli furono, in un certo senso, familiari. Non lo disorientavano, dunque.*

** Vedere Nota Storica 1.*

Secondo: La familiaritá.

Qui dobbiano accennare a qualcosa che verrà sviluppato nel corso dei capitoli successivi: la bellezza per il sudamericano -inteso come un solo uomo- viene percepita dalla familiarità. Certamente, dovremo chiarire che razza di giudizi sono questi. Però possiamo subito affermare che la familiarità risulta facile a vedersi nei nostri atteggiamenti, certi atteggiamenti diventano familiari sia per il protagonista stesso che per coloro che l'accompagnano in un interno, nel domestico; così pure è facile a vedersi in certi rami di alberi che invitano a imitarli nei mazzi di fiori, nei vasi... A questo riguardo occorre avvertire che la parola "familiarità" *in spagnolo non corrisponde a quella Italiana, in quanto al senso che qui si vuol trasmettere.* *(vedere versione italiana in 12)*

Terzo: Nel Valparaíso di ieri.

Per riconoscere la familiarità, conviene soffermarsi sulla città. Che è indugiare nell'atto di abitare. E questo indica che l'esperienza del giovane si è realizzata in una città che è oggi ormai di ieri.

-> *Disegno pagina 24:*

[Incorporarsi all'europeo tramite l'edificazione che si preocupa delle "rifiniture" *all'europea.]*

[Torri, navi, identificabili inequivocabilmente con una giuridicità spaziale delle finiture.]

1. EN VALPARAÍSO: UNA PRIMERA EXPERIENCIA DE FAMILIARIDAD CON PALLADIO.

de la presentación, nota 1.

Veamos. Valparaíso: una ciudad con voluntad: dentro de la voluntad de las ciudades americanas. Por eso su primera presencia urbana es aquella de una voluntad. Esta, tomada de la misma manera que la familiaridad y la belleza. Valparaíso: un puerto en la costa de la cordillera marítima de Los Andes, que primero fue caleta, enseguida pequeñita ciudad, y ahora con unos 700.000 habitantes en su total, ha luchado por igualar su forma a las ciudades del interior del país, que a su vez lucharon en sus comienzos por igualar sus formas con las de la Madre Patria. Y en una casa en el centro de Valparaíso, inscrita en un lote contractado al inscribirse en una traza urbana contractada que ya no dispone de las dimensiones holgadas de los patios, sino en las ajustadas de un hall techado, vivió este americano hijo de italiano, en su juventud.

[No árboles deformados en tierras inclinadas,
ni podados, lo frondoso regular es lo familiar.]

Cuarto: En Valparaíso de hoy.

Acaba de señalarse: ciudad con voluntad: con voluntad de incorporarse, con un incorporarse que iguala al edificar, con un igualar que remata; con un rematar conducido por una suerte de mentalidad jurídica, una juricidad espacial que nos coloca en una familiaridad: una familiaridad así establecida. Este es el modo que ha venido dominando, en Chile y en la parte española de América. Sin embargo, hay que constatar un hecho: Ese modo hoy se ha detenido o se está deteniendo. Por causa de la llegada de la edificación en altura. Es que ahora se trata de incorporarse al progreso general del mundo. A la unicidad de dicho progreso. Que no a la Madre Patria u otro punto en particular. Y cada edificio en altura testimonia este modo de entender lo que ha de ser el progreso, y al par, ese carácter suyo de construirse en la condición más general. Y lo testimonia con el hecho mismo de su vertical. Por eso cabe ahora, o aún resulta necesario ocuparse de encuentros como éste que proponemos con Palladio. Pues se da una diferencia entre el antiguo modo de incorporarse de las ciudades españolas en América y éste actual de la vertical. El modo antiguo era en el aire preciso del acceder y de lo que se conquista. El modo actual es ya en el aire más difuso de lo que se usufructa. Tal cambio de aire se da claramente. Un aire que, a través de lo creativo de los arquitectos y de sus obras, pasa a los habitantes. Entonces: tenemos un tal cambio de aire. En cuanto a Palladio: para oírlo, que es oír a un arquitecto, de manera que su heredad se vuelva tradición.

] Lo familiar de las alturas en la pendiente,
aun en las formas "rematadas", ver 1, 2.]

Vediamo. Valparaíso: una città con volontà: dentro la volontà delle città sudamericane. Per questo la sua prima presenza urbana è quella di una volontà. Questa considerata allo stesso modo che la familiarità e la bellezza. Valparaíso: un porto nella costa della cordigliera marittima delle Ande, che prima fu una piccola cala, poi una piccola città e ora, con 700.000 abitanti complessivamente, si è battuta per parificare la sua forma alle città dell' interno del paese, che a sua volta lottarono fin dal inizio per assimilare le sue forme a quelle della "Madre-Patria" *(Spagna). E in una casa nel centro di Valparaíso, inserita in un lotto angusto in un tracciato urbano ridotto che non dispone delle dimensioni amplie dei cortili ma di quelle ristrette di un* "hall" *coperto, visse nella sua gioventù questo sudamericano, figlio di italiano.*

Quarto: Nel Valparaiso d'oggi.

L'abbiamo appena detto: città; con volontà: con volontà d'incorporarsi, con un incorporarsi che parifica costruendo, una uguaglianza che rifinisce: rifiniture portate avanti da un tipo di mentalità giuridica, giuridicità spaziale che ci immette in una familiarità: una familiarità così stabilita. È questo il modo che ha dominato, nel Cile e nella parte spagnola del Sudamerica. Tuttavia si constata un fatto: questo modo oggi si è fermato o si sta fermando. A causa dell'arrivo dell'edilizia in altezza. È che oggi si tratta di incorporarsi al progresso generale del mondo. All'unicità di questo progresso e non alla "Madre-Patria" *(Spagna) o un altro punto in particolare. E ogni edificio in altezza testimonia questo modo di capire cosa deve essere il progresso, e allo stesso modo, quel suo carattere di costruirsi nella condizione più generale. E lo testimonia col fatto stesso della sua verticalità. Pertanto serve ora, anzi è necessario, occuparsi di incontri come questo che proponiamo col Palladio. Giacché si stabilisce una differenza tra l'antico modo di incorporarsi delle città spagnole in América e quello odierno della verticale. Il modo antico era nell'aria precisa dell'accesso e di ciò che si conquista. Il modo attuale è nell'aria più diffusa di ciò che si fruisce. Tale cambiamento d'aria si dà chiaramente. Un'aria che, attraverso il mondo creativo degli architetti e delle sue opere, passa agli abitanti. Quindi: un cambio d'aria. Quanto a Palladio: per ascoltarlo, il che significa ascoltare un architetto, in modo che la sua eredità diventi tradizione.*

-> *Disegno pagina 26:*

[Non alberi deformi in terre inclinate, né potati, le fronde regolari sono la familiarità.]

[La familiarità delle altezze nella pendenza, persino nelle forme "rifinite"*, vedere 1, 2.]*

1. EN VALPARAÍSO: UNA PRIMERA EXPERIENCIA DE FAMILIARIDAD CON PALLADIO.

de la presentación, nota 1.

Quinto: Una experiencia ciudad-persona.

Valparaíso: Con una heredada voluntad de ciudad, aun cuando lo sea hoy en el cambio de ella, y que se apresta a padecer la experiencia de constituir lo heredado en tradición. Un caso de dicha experiencia es la que se ha comenzado a narrar en este trabajo. En que, en este momento de inicio, la experiencia de la ciudad y la experiencia de un ciudadano, de este joven italiano, aún no se distinguen del todo. Cual si el habitante y el constructor coincidieran. Por eso, el joven ve primeramente remates en las iglesias de Palladio. Evidentemente en este caso, el constructor, aún no es propiamente tal; pero ello no falsea lo que queremos señalar.

[Un umbral está allá, por mano de la naturaleza.]

Quinto: **Una esperienza città-persona.**

Valparaíso con una ereditata volontà di città, pur essendolo oggi nel suo cambiamento, si prepara a patire l'esperienza di costituire l'eredità a tradizione. Un caso di tale esperienza è quella che abbiamo incominciato a raccontare in questo libro. Dove, in questo momento dell'inizio, sia l'esperienza della città che l'esperienza di un cittadino, questo giovane italiano, non si distinguono ancora del tutto. Come se l'abitante e il costruttore coincidessero. Per questo il giovane vede anzitutto le rifiniture nelle chiese di Palladio. Evidentemente, in questo caso il costruttore non è ancora propriamente tale, ma questo non smentisce quanto vogliamo segnalare.

[Umbral aquí, o mejor, hasta aquí
por mano del hombre.]

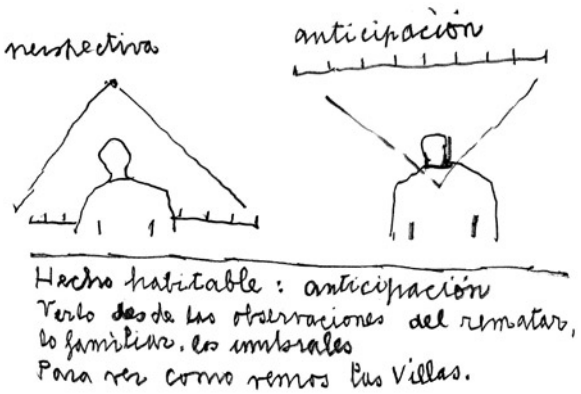
-> *Disegno pagina 28:*

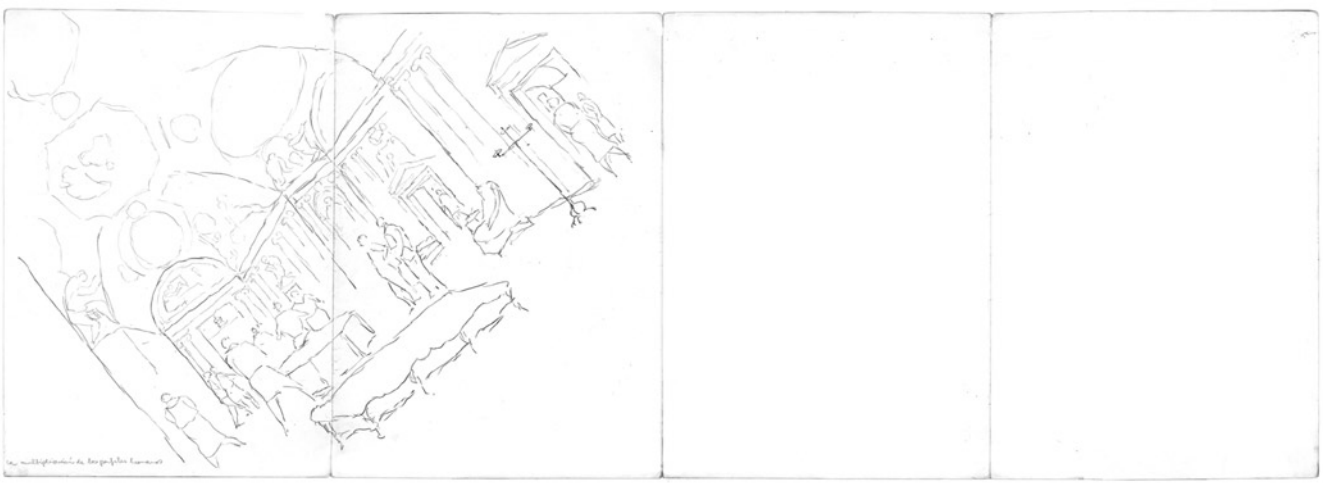
[Una soglia è lì, per mano della natura.]

[Soglia qui, o meglio, fin qui, per mano dell'uomo.]

1. EN VALPARAÍSO: UNA PRIMERA EXPERIENCIA DE FAMILIARIDAD CON PALLADIO.

de la presentación, nota 1.





Fragmento ampliado en página 31.

Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. La experiencia de una persona que se extiende a lo largo de años. Y que por ello permite una interlocución de algo que ha madurado y no un mero cambio de impresiones.

Segundo. Una tal experiencia, cuando habita una ciudad que cambia como Valparaíso, permite el acto de anticipar.

Tercero. Esta anticipación permite a su vez anticipar en una obra arquitectónica, ciertamente no en cualquiera, pero sí en la Villa Foscari en la cual el pórtico anticipa el Salón Central.

Cuarto. Vemos que esta experiencia vive tanto de lo que le acaece, como de lo que ella anticipa. Se da así en una doble dimensión.

Quinto. Entonces la interlocución con europeos, puede ser entendida como en una doble entrada para ellos.

[prospettiva antecipazione

Fatto abitabile: antecipazione
Vederlo dalle osservazioni del rifinire,
del familiare, delle soglie.
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *L'esperienza di una persona che si estende lungo gli anni. E per questo consente una interlocuzione su qualcosa di maturato e non un semplice scambio di impressioni.*

Secondo. *Una tale esperienza, quando abita una città che cambia come Valparaíso, permette l'atto di anticipare.*

Terzo. *Questa anticipazione permette a sua volta anticipare in un opera architettonica, certamente non in una qualsiasi, ma sì nella Villa Foscari nella quale il portico anticipa il Salone Centrale.*

Quarto. *Vediamo che questa esperienza vive sia di quello che le accade come di quanto essa anticipa.*
Si dà così in una doppia dimensione.

Quinto. *Quindi l'interlocuzione con europei, può essere intesa come in una doppia entrata per loro.*

2. EN VALPARAÍSO: UN “ANTICIPADO AFECTO SUDAMERICANO” HACIA PALLADIO.

de la presentación, nota 2.

[Casas que son en su pura presentación
o en la elaboración de una representación.]

Primero: Un inventario de Palladio.

Hay una tradición universitaria en América, que se empeña en que el alumno sea capaz de reconocer prestamente las obras más importantes. Es un empeño que alcanza la forma de un inventario. Inventario, en que toda obra alcanza igual presencia. Cual primera presencia de algo ausente. Todavía no es una representación. Pedir ayuda en esa ocasión a Palladio, significaba entonces -sabiéndolo o no- introducir la representación. Que las obras vinieran a presentarse representando al unísono el orden que trae el *“ángel”*. Representar es dar cuenta, es expresar la razón de existencia de algo que se hace presente. Es expresar la última razón de la mayor existencia de algo que concretamente se hace presente, de algo que ya ha cobrado su presencia.

Segundo: Inventario de presentación y representación.

En la época española, en que las ciudades alcanzaban una voluntad unitaria, aquella de ser vecinos de los vecinos de la Madre Patria. La presentación iba de suyo junto a la representación, eso bien cabe suponer. Pero hoy se separan, compareciendo ambas de distinta índole. Pidiendo distintos modos para aprehenderlas. Por eso el inventario se lo concibe desde la presentación. Pero ya en su momento de su realización misma, y ciertamente por tratarse de un arquitecto, comparece la realidad de la representación.

Tercero: La experiencia de la representación.

Implica, nos parece, demorarse en el inventario. Veamos: La manera de construir el inventario, esa vez, en Palladio, fue que sus obras eran vistas de manera aislada. Cual si una Villa estuviese de noche. Y que así permitiera reconocerla palmo a palmo, mediante el tacto de la mano -cabría decir- y por cierto, si se cuenta con bastantes datos. Bien parece que Palladio pudiese permitir o incluso ayudar a una tal meticulosa faena del tacto; más que otros arquitectos que se apoyan en los parajes donde ubican sus obras, sea simplemente recogiéndolos, o bien ya expresándolos. Sin embargo, esa pedida de ayuda a Palladio no era para permanecer en la noche. Sino en lo iluminado; en el día. Que viene a agregar al tacto de la proximidad, la mirada que ve la lejanía. Ello como un fruto del instinto de nuestro cuerpo, que habita en la actividad de todos sus sentidos. Se trata por tanto de una experiencia íntegra del cuerpo.

[Casas en los cerros en su pura presentación,
y las *"animitas"* de los muertos por accidente,
pura representación.]

2. A VALPARAÍSO: UN "ANTICIPATO AFFETTO SUDAMERICANO" VERSO PALLADIO.

della Presentazione, Nota 2.

Primo: Un inventario di Palladio.

Esiste una tradizione universitaria, in Sudamerica, che si impegna a preparare lo studente affinché questo sia in grado di riconoscere rapidamente le opere più importanti. È un impegno che assume la forma di un inventario. Inventario in cui ogni opera detiene pari presenza. Come la prima presenza di un qualcosa di assente. Non è ancora una rappresentazione. Chiedere aiuto a Palladio in questa occasione significava dunque, consapevolmente o no, introdurre la rappresentazione. Che le opere venissero a presentarsi rappresentando all'unisono l'ordine che porta "l'angelo". *Rappresentare è testimoniare, è esprimere la ragione dell'esistenza di qualcosa che si rende presente. È esprimere l'ultima ragione della maggiore esistenza di qualcosa che concretamente si rende presente, di qualcosa che ha già acquistato la sua presenza.*

Secondo: Inventario di presentazione e rappresentazione.

Durante l'epoca spagnola, quando le città raggiungevano una volontà unitaria, volontà di essere cittadini vicini ai vicini della "Madre-Patria" *(Spagna), è lecito supporre che la presentazione si abbinasse alla rappresentazione. Invece oggi si separano, manifestando le loro diverse indoli. Richiedendo modi diversi per conoscerle. Per questo si concepisce l'inventario a partire dalla presentazione. Ma già dal momento della sua stessa realizzazione e, trattandosi di un architetto, appare senz'altro la realtà della rappresentazione.*

Terzo: L'esperienza della rappresentazione.

Comporta, riteniamo, indugiare nell'inventario. Vediamo: il modo di costruire l'inventario in Palladio consistette allora nel vedere le opere in maniera isolata. Come se una villa fosse immersa nella notte. E che perciò la si potesse riconoscere a palmo a palmo, attraverso il contatto della mano -si potrebbe dire- naturalmente, se si dispone di dati sufficienti. Sembra scontato che Palladio potesse permettere o addirittura aiutare un simile meticoloso intervento del tatto: più che altri architetti che si apoggiano nei paesaggi dove collocano le loro opere, sia semplicemente fruendone sia esprimendoli. Tuttavia quella richiesta d'aiuto a Palladio non era per restare nella notte, bensì alla luce del giorno. Che aggiunge al tatto della prossimità lo sguardo che vede la lontananza. Tutto ciò come un frutto dell'istinto del nostro corpo, che abita nell'attività di tutti i suoi sensi. Si tratta pertanto di un'esperienza integrale del corpo.

-> *Disegno pagina 32:*

[Case che sono nelle loro pura presentazione o nell'elaborazione di una rappresentazione.]

[Case nelle colline nelle loro pura presentazione e le "animitas"* *dei morti per incidenti stradali, pura rappresentazione.]*
* "animitas": *letteralmente* "animuccie", *piccoli altari commemorativi che, nel posto di un incidente stradale, ricordano l'anima del morto.*

2. EN VALPARAÍSO: UN “ANTICIPADO AFECTO SUDAMERICANO” HACIA PALLADIO.

de la presentación, nota 2.

[Afecto por la plantita siempre florecida.
Afecto por la vertical del que nada tiene.]

Cuarto: Anticipado afecto.

Acaba de señalarse: el conocimiento, aquí en Sudamérica, de las grandes obras arquitectónicas, en su primera presentación es a la manera de los inventarios. Y que al recurrir a Palladio se entra en un intento para que esa presentación sea al par representación. Por eso se cae en la cuenta que las obras no han de conocerse aislándolas en una suerte de régimen nocturno confiado al tacto, sino en uno diurno en que entra el cuerpo con todos sus sentidos que conforman la cercanía y la lejanía.

Entonces, lo dicho en el Capítulo 1, de ocuparse del *“ángel”* Palladio en el momento en que la vertical del progreso se apodera de la representación de la Ciudad; viene a ser un ocuparse con el cuerpo entero para que, así, intentemos habitar en la lejanía. Por tanto hemos debido conformar una faena para lograr que el acto de estudiar implique al cuerpo entero. Dicha faena nos ha pedido recorrer América del Sur a lo largo y a su ancho. Entonces comparece que el cuerpo nuestro es con afectos. Se tiene al respecto que, ya desde el comienzo, los primeros españoles sentían -lo que podríamos llamar- *“un anticipado afecto”*, por una región del Nuevo Mundo y no por otras. Así, en nuestro caso, la parte americana del joven hijo de italiano debe haber proseguido adelante en su experiencia, guiado por un anticipado afecto por Palladio. Cabe preguntarse si estos anticipados afectos son unas suertes de constantes que acompañan a cada cual a lo largo de sus días; o bien unas suertes de variantes que hoy día se vuelcan hacia ésto y mañana hacia aquéllo. Cabe responderse que dichos afectos son más constantes de lo que uno imagina aun cuando naturalmente ellos han de equivocarse internamente muchas veces, o de madurar también en otras direcciones.

[Afecto por el primer rayo de sol para
la noche sin casa. Afecto por irse al Norte.]

Quarto: **Anticipato affetto .**

Come abbiamo appena segnalato, la conoscenza qui in Sudamerica delle grandi opere architettoniche, nella loro prima presentazione, avviene secondo il metodo dell inventario. E che nel fare ricorso a Palladio si inizia un tentativo di fare di questa presentazione al medesimo tempo una rappresentazione. Per questo ci si rende conto che le opere non vanno conosciute isolandole in una specie di regime notturno affidato al tatto, ma piuttosto in un regime diurno in cui participa il corpo con tutti i suoi sensi che conformano la vicinanza e la lontananza.

Quindi ciò che abbiano detto nel Capitolo 1 circa l'occuparsi "dell'angelo" *Palladio nel momento in cui la verticale del progresso s'impadronisce della rappresentazione della Città, diventa un occuparsi con il corpo intero, per poter così tentare di abitare nella lontananza. Perciò abbiano dovuto dare forma a un intervento per far sì che l'atto di studiare coinvolga il corpo intero. Tale intervento ci ha richiesto di percorrere l'América del Sud in lungo e in largo. Si rivela così che il nostro corpo è con affetti. A questo riguardo, si ha che già dall'inizió i primi spagnoli sentivano -ciò che potremmo chiamare-* "un affeto anticipato" *per una regione del Nuovo Mondo e non per altre. Così, nel nostro caso, la parte americana del giovane figlio di italiano deve aver proseguito la sua esperienza guidato da un anticipato affetto per Palladio. C'è da chiedersi se questi affetti anticipati siano una sorta di constante che accompagna chiunque nel corso dei suoi giorni; oppure si versano oggi in questo, e domani in quello. Possiamo risponderci che i menzionati affetti sono più costanti di quanto si possa immaginare, anche se debbono per forza sbagliare internamente molte volte, o maturare anche in altre direzioni.*

-> *Disegno pagina 34:*

[Affetto per la pianticella sempre fiorita.
Afetto per la verticale di chi nulla ha.]

[Affetto per il primo raggio di sole per la notte senza casa.
Affetto per partire verso nord.]

2. EN VALPARAÍSO: UN “ANTICIPADO AFECTO SUDAMERICANO” HACIA PALLADIO.

de la presentación, nota 2.

[El cielo sobre el mar no se atenúa,
pero en la ciudad atenúa su luz.]

Quinto: La expresión de la representación.

La faena de esta experiencia consistió desde esos momentos, en llevar adelante ese afecto por Palladio de manera que pida del cuerpo entero en continuidad; y al par, que cuanto se haga presente se vuelva a su vez representación expresada.

Alguien señala que Palladio va con sus discípulos, él elegantemente ataviado, en una rápida barca, remonta la corriente, mientras músicos tañen; luego llega al lugar, da un salto como los jinetes, desciende, se llega al chantier y da un primer golpe maestro a la talla de una cantería. Historia o leyenda lo es de la representación. Por cierto, tal heredad es para afirmarnos aquí y ahora en América, en ese cuerpo entero que sale a recorrer su extensión según los afectos anticipados ocupados y preocupados de la expresión de la representación. Tal, es la tradición que se ha de construir desde esta heredad. Dicha construcción ha de darle interna forma a esas, en parte difusas y en parte cristalizadas, leyendas o pensamientos escritos, editados o no, de un largo retorno a la Ciudad Santa de Jerusalén que desde Roma se llega a América para a través de estancias en sus distintos virreinatos dirigirse a dicho lugar definitivo. Entonces, ese paso por México o por Lima, por ejemplo, va produciendo un período de paz: Así la Pax peruana -en que cada cual y todos concuerdan-; ya nadie va en desacuerdo con su tiempo, su ámbito. En la Pax un arquitecto elegantemente ataviado remonta corriente arriba... Se da por tanto un momento en la creación, en la peripecia creativa, en que la abstracción se configura en una concordancia sin oposiciones, sin atenuaciones. Todo lo dicho es para señalar tal momento. Acaso para acercarse a Palladio sea necesario dicho momento. Pero no como una ficción, ni tampoco como un recurso, sino propiamente como una abstracción.

[El verano, la no atenuación, carcome,
pero los cerros permanecen sin carcomer
suerte de pax.]

Quinto: ***L'espressione della rappresentazione.***

Il compito di questa esperienza consistette, a partire da quei momenti, nel portare avanti quell'affetto per Palladio in modo tale da chiedere al corpo intero in continuità, e al tempo stesso che tutto quanto si faccia presente diventi a sua volta rappresentazione espressa.

Qualcuno segnala che Palladio assiste i suoi discepoli, lui elegantemente vestito, in una rapida barca, rimonta la corrente, mentre dei musici suonano; arriva sul posto, spicca un salto come i fantini, scende al cantiere sul posto e dà un primo colpo maestro all'intaglio di una pietra. Storia o leggenda, appartiene alla rappresentazione. Certamente, tale eredità ci afferma qui e ora in América, in quel corpo intero, che parte per percorrere la sua estensione secondo gli affetti anticipati occupati e preoccupati dell'espressione della rappresentazione. Tale è la tradizione che si deve costruire a partire da questa eredità. Questa costruzione deve dare forma interna a quelle, in parte diffuse, in parte cristallizzate leggende o pensieri scritti, editi o no, di un lungo ritorno alla Città Santa di Gerusalemme che partendo da Roma arriva in América facendo scali in diversi "virreinatos"*, per raggiungere finalmente il luogo definitivo. Allora quel transito per il Messico o per Lima, per esempio, va producendo un periodo di pace. Così la Pax peruviana -nella quale ognuno e tutti concordano; ormai nessuno è in contrasto col proprio tempo e ambiente. Nella Pax un architetto elegantemente vestito rimonta la corrente... Si dà perciò un momento nella creazione, nella peripezia creativa, in cui l'astrazione si configura in una concordanza senza opposizioni, senza attenuazioni. Tutto quanto detto è per segnalare tale momento. Forse per avvicinarsi a Palladio è necessario questo momento. Ma non come una finzione e neanche come un ricorso, ma propiamente come un'astrazione.*

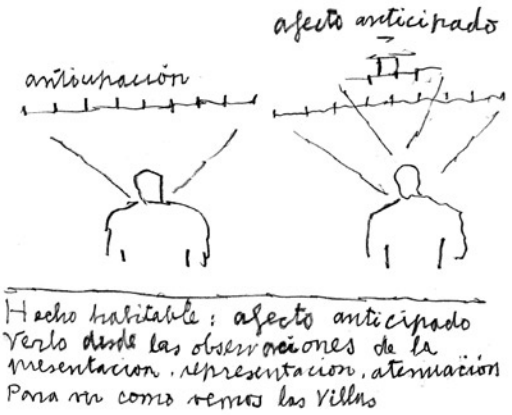
-> *Disegno pagina 36:*

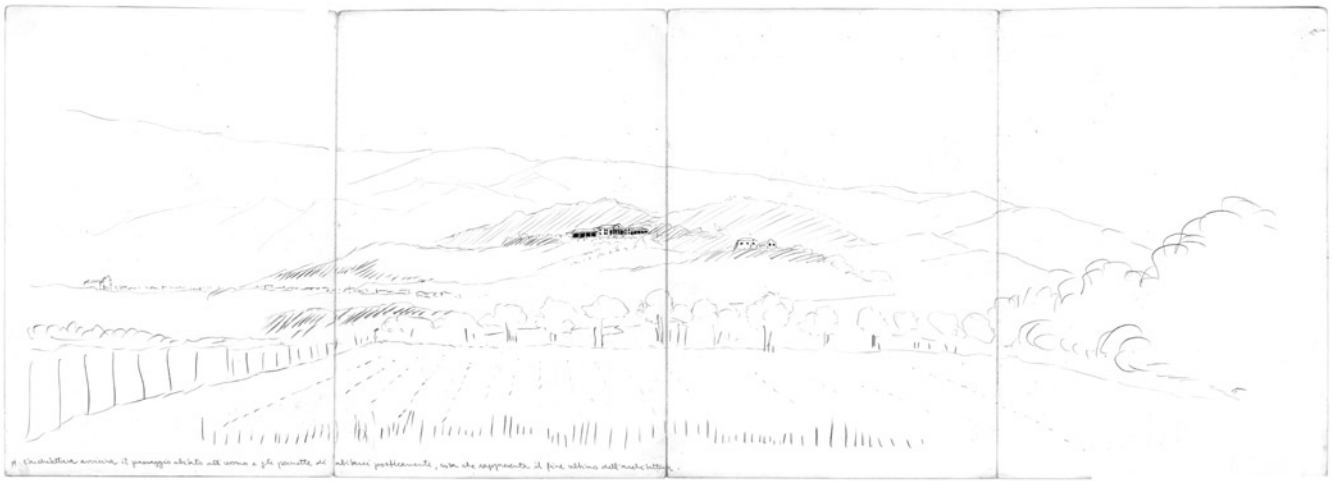
[Il cielo sopra il mare non si smorza, ma nella città smorza la sua luce.]

[L'estate, il non smorzamento, intacca, ma le colline rimangono senza intaccarsi, sorta di "pax"*.]*

2. EN VALPARAÍSO: UN “ANTICIPADO AFECTO SUDAMERICANO” HACIA PALLADIO.

de la presentación, nota 2.





Fragmento ampliado en página 39.

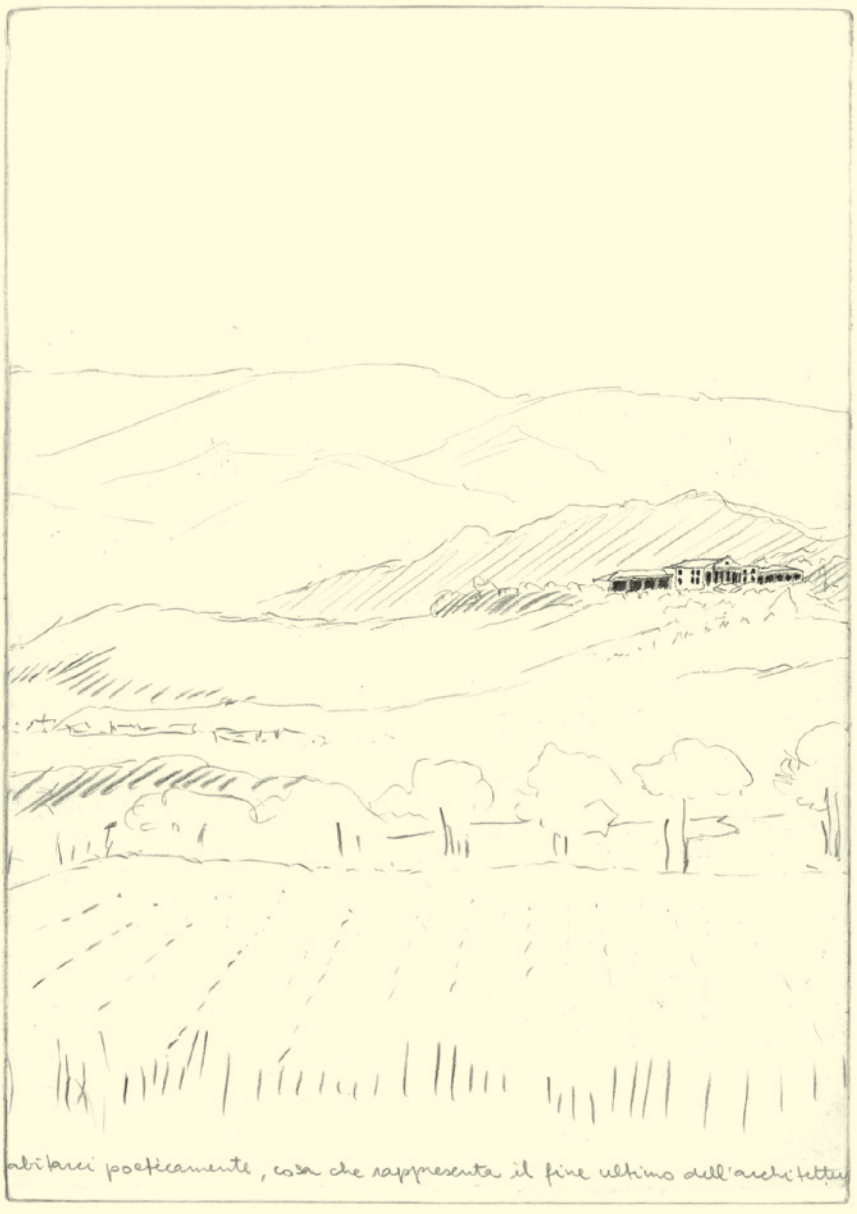
Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. La experiencia del Capítulo 1 acaece por un anticipado *“afecto”*. En que este afecto busca expresarse. Busca en todo momento representarse en una expresión.

Segundo. La experiencia de una tal búsqueda, es al modo de la relación entre lejanía y cercanía. Dicha relación se nos puede precisar en la arquitectura. Así en las villas Piovene y Godi. Ambas vistas de la lejanía señalan ya los distingos propios de su proximidad. Pero ésta es una percepción que ve un afecto anticipado.

Tercero. En el Capítulo 1 también se señala que la anticipación acaece como experiencia de habitar la ciudad. Por tanto, en esta mirada, lejanía y cercanía, se da un acto de habitar.

Cuarto. Entonces la interlocución prosigue en una doble entrada. Aquella del afecto que ve y aquella de la ciudad que cambia. (Recordar Valparaíso).



[antecipazione affetto antecipato

Fatto abitabile: affetto antecipato
Vederlo dalle osservazioni della presentazione, rappresentazione, attenuazione
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *L'esperienza del Capitolo 1 avviene per un antecipato* "affetto"*. Dove questo affetto cerca un'espressione. Cerca in ogni momento di rappresentarsi in una espressione.*

Secondo. *L'esperienza di una tale ricerca è al modo della relazione tra lontananza e prossimità. Detta relazione ci può venire precisata in architettura. Così nelle ville Piovene e Godi. Entrambe viste dalla lontananza segnalano già le distinzioni proprie della loro prossimità. Ma questa è una percezione che vede un affetto anticipato.*

Terzo. *Nel Capitolo 1 si segnala inoltre che l'anticipazione avviene come esperienza di abitare la città. Quindi, in questo sguardo lontananza e prossimità, si dà un atto di abitare.*

Quarto. *L'interlocuzione prosegue dunque in una doppia entrata. Quella dell'affetto che vede e quella della città che cambia. (Ricordare Valparaíso)*

3. EN ITALIA: OBSERVANDO ARQUITECTÓNICAMENTE EL OBRAR Y LA OBRA DE PALLADIO.

de la presentación, nota 3.

[Seguir entre muy cuidadoso e negligente. Garfios de abordaje a una planta o cierto reflejo.]

Primero: Visita de obras como acto.

Recorrer las obras de un arquitecto y aquellas que estudió para realizar esas obras suyas, sin ocuparse de nada más que de ello, podemos tenerlo como un acto. Pues este recorrer se constituye en un quehacer, en un acontecer que alcanza su centro y sus límites. Que se hace figura -por tanto-. Todo ésto proviene del oficio. Pero de uno que se proponga volverse hacia su propio oficiar. Para alcanzar a ver a través de las faenas de la generación de la forma de una obra, su origen. Y ver a éste, propia y precisamente, en la palabra poética. Asunto que sólo mencionamos por el momento. Pero que ya señala que en un propósito de estudio como el de nuestra índole no se cuida primeramente de los límites del quehacer, sino su centro; dado que éste necesariamente se encamina a su origen. Tal encaminamiento es el que lleva a recorrer obra por obra. Y por cierto de una manera homogénea que no varían conforme a los estados de ánimo. Y sin otras preocupaciones y ocupaciones sino que el trato -cada vez- sea con la obra misma. De esta manera se visitaron las obras que realizó Palladio y las que estudió, para entrever lo más demoradamente posible la relación origen=generación en él. Pues toda obra de arquitectura es la generación de una palabra poética. Una palabra que casi siempre los arquitectos no saben que la oyen. En ésto no aludimos a la relación entre Palladio y el poeta Trissino. Pues consideramos que ello es asunto aún no tratable sin previa demora, para nosotros americanos.

Segundo: La experiencia de visitar a Palladio.

Hay una leyenda en la que un sudamericano en un cierto lugar en Europa y en un determinado momento ve, y ve su propio destino en el destino que ha de alcanzar el continente. Tal leyenda aflora continuamente en estos días, pero de una manera sorda, se entiende. Pero esta experiencia de Palladio no se ha dado de dicho modo. Sino, se ha ido abriendo camino paso a paso. No se da por tanto un punto inicial que haga de clave. De una clave explícita: pues siempre no puede dejar de darse una suerte de clave general -digamos. Como cuando nos preguntamos *"¿dónde estoy?"*. Tanto en la extensión del continente americano como en una Villa de Palladio: Y es la pregunta del asombro. En que el asombro siendo tal no es el mismo en la extensión natural que en una Villa, bien se entiende. Pues en la extensión natural el asombro se expande y en una Villa se contracta.

[O seguir la mano que hace de cabeza en la que recita un poema, es ese preguntarse ¿dónde estoy?.]

3. IN ITALIA: OSSERVANDO ARCHITETTONICAMENTE L'OPERARE E L'OPERA DI PALLADIO.

della Presentazione, Nota 3.

Primo: Visita delle opere come un "atto".

Percorrere le opere di un architetto e quelle che egli studiò per realizzare le sue opere, senza occuparsi di niente al di fuori di esse, può venire inteso come un "atto"*. Giacché questo percorrere si costituisce in un* "fare"*, un accadere che raggiunge il suo centro ed i suoi limiti. Che si fa figura -pertanto-. Tutto questo proviene dal mestiere architettonico, però da uno che si prefigga di volgersi verso il proprio fare come mestiere, per riuscire a vedere, attraverso il lavoro di generazione della forma di un opera, la sua origine. E vederla propriamente e precisamente nella parola poetica, argomento che per il momento ci limitiamo a menzionare, ma che segnala già che in un proposito di studio di questa indole non ci si occupa principalmente dei limiti del fare, ma del suo centro, dato che questo necessariamente s'incammina verso la sua origine. E questo incamminarsi porta a percorrere opera per opera. E, beninteso, in un modo omogeneo che non vari a seconda degli stati d'animo. E senza preoccupazioni ed occupazioni estranee al contatto con l'opera stessa. In questo modo si visitarono le opere che Palladio realizzò e quelle che studiò, per potere agiatamente intravedere in lui il rapporto origine=generazione. Perché ogni opera di architettura è la generazione di una parola poetica, e quasi sempre gli architetti non sanno di ascoltarla. Con ciò non alludiamo alla relazione tra Palladio ed il poeta Trissino, poiché riteniamo che noi sudamericani non siamo ancora in grado di trattare questo argomento, senza una maturazione previa.*

Secondo: L'esperienza di visitare Palladio.

Esiste una leggenda nella quale un sudamericano in un certo luogo in Europa, e in un determinato momento vede, e vede il suo proprio destino nel destino che dovrà portare a termine il continente. Questa leggenda affiora continuamente in questi giorni, ma di un modo sordo, si capisce. Ma questa esperienza di Palladio non è avvenuta in questo modo; è andata bensì aprendosi strada passo a passo. Non esiste dunque un punto iniziale che funga da chiave generale. Da chiave esplicita: poiché non può non esistere una sorta di chiave generale, diciamo. Come quando ci domandiamo "dove sono?" *Sia nell'estensione del continente americano, sia in una villa di Palladio: è la domanda dello stupore. In cui lo stupore, pur restando tale, non è il medesimo nell'estensione naturale che in una villa, è chiaro. Perché nell'estensione naturale lo stupore si espande, e in una Villa si contrae.*

-> *Disegno pagina 40:*

[Continuare tra molto attento e negligente. Ganci di abbordaggio ad una pianta, oppure un certo riflesso.]

[O seguire la mano che fa da testa nella quale recita un poema, è quel domandarsi: dove sono?]

3. EN ITALIA: OBSERVANDO ARQUITECTÓNICAMENTE EL OBRAR Y LA OBRA DE PALLADIO.

de la presentación, nota 3.

[Observación: un leve dibujo con un breve texto, como éste, del hombre ante las aguas.]

Tercero: La observación.

Es demorarse en el trato con las obras concebidas y realizadas por Palladio y las estudiadas por él. El trato con la obra misma, y así en este caso con las de Palladio, se inscribe en aquello que entendemos y construimos como el *"trato mismo"* y que lo llamamos *"la observación"*. En que el trato es mirar para alcanzar a ver origen y generación; en lo circundante. Vale decir, aquí y ahora; y con todas y cada una de sus cosas, dentro ellas de su ámbito mayor y de los ámbitos menores. Y comprendido como lo que es originado por la voz poética y lo que es generado por los oficios. En un comprender que es en una continuidad; en una que no es de índole ocasional ni esporádico, sino en un real *"ser en deambular"*. En un deambular en que detenerse o ser detenido por alguna presencia del origen=generación, es al par dibujarla y recogerla en un texto. Recogiendo en carpetas las sucesivas observaciones y manteniéndolas a la mano. Ninguna de estas faenas puede faltar o aún disminuirse sino que ellas han de constituirse en un hábito. Pues toda obra comienza o parte desde la observación. Comienza en ese momento en que la presentación de algo que se presenta es representado. En esos dibujos y textos antedichos.

Cuarto: La observación y Palladio.

Acaba de señalarse: El acto. El acto de visitar obras de arquitectura. Todas las de un arquitecto. El acto observa y la observación que deambula, es detenida y recoge su detención en dibujos y textos: Conformando una carpeta. Esta vez, una carpeta acerca de Palladio.

Entonces, ese ocuparse de Palladio, dicho en los Capítulos 1 y 2, y hacerlo en el momento actual nuestro de la edificación en la vertical cual representación de las obras de la ciudad, es llevado a cabo como un acto a través de la observación. La cual supone la concepción del origen y generación de la obra: la cual, a su vez, supone la relación poesía con los oficios, con el de la arquitectura, los que hablan en lenguajes de palabras ya acuñadas, aquellas que reciben de la lengua poética. Entonces no basta, el acto de estudiar con el cuerpo entero con el puro o mero cuerpo, pues se mantiene en lo anterior a los oficios. Es necesario entrar a los oficios; nosotros lo hacemos en la arquitectura mediante la observación. Ella, como se indicó, mira dibujando y escribiendo textos.

[Observación: el paso lento en la orilla,
y rápido en la sin orilla de una plaza.]

Terzo: L'osservazione.

È indugiare nel contatto con opere concepite e realizzate da Palladio e in quelle da lui studiate. Il contatto con l'opera stessa, e quindi in questo caso con quelle di Palladio, si iscrive in quello che intendiano e costruiamo come il "contatto stesso" *e che chiamiano* "l'osservazione", *nella quale* "il contatto" *è guardare per riuscire a vedere sia l'origine che la generazione, in ciò che ci circonda, cioé qui ed adesso; con tutte ed ognuna delle sue cose, dentro del loro ambito maggiore e degli ambiti minori. E inteso come quello che ha origine nella voce poetica e quello che ha origine nei mestieri. In un comprendere che è in una continuità, in una che non è di indole occasionale o sporadica, ma bensì veramente un* "essere nel deambulare". *Un deambulare dove trattenersi o essere trattenuto da alcuna presenza dell' origine=generazione, significa sia disegnarla che raccoglierla in un testo. Raccogliendo in cartelle le sucessive osservazioni e tenendole sotto mano. Nessuno di questi compiti può mancare o venir meno; anzi, esse devono diventare un'abitudine, poiché ogni opera inizia o parte dall'osservazione. Inizia in quel momento in cui la presentazione di qualcosa che si presenta è rappresentata. In quei suddetti disegni e testi.*

Quarto: L'osservazione e Palladio.

L'abbiano appena segnalato: L'atto. L'atto come azione architettonica di visitare opere di architettura. Tutte quelle di un architetto. L'atto osserva e l'osservazione che deambula è trattenuta, e raccoglie il suo indugio in disegni e testi: Conformando una cartella. Questa volta una cartella che riguarda Palladio.

Allora, quell'occuparsi di Palladio, trattato nei Capitoli 1 e 2, e seguirlo nel nostro momento attuale dell'edficazione verticale quale rappresentazione delle opere della città, è portato a termine come un atto attraverso l'osservazione. La quale presuppone la concezione dell'origine e della generazione dell'opera, che a sua volta presuppone la relazione poesia con i mestieri, con quello dell'architettura, quelli che utilizzano linguaggi di parole già coniate, quelli che si ricevono dalla lingua poetica. Dunque non è sufficiente l'atto di studiare con il corpo intero, con il puro o semplice corpo, perché si resta nell'anteriore al mestiere. È necessario entrare nei mestieri; in architettura noi lo facciamo mediante l'osservazione. Essa, come già detto, osserva disegnando e scrivendo testi.

-> *Disegno pagina 42:*

[Osservazione: un lieve disegno con un breve testo, come questo dell'uomo davanti alle acque.]

[Osservazione: il passo lento nell'orlo e rapido nel senza orlo di una piazza.]

3. EN ITALIA: OBSERVANDO ARQUITECTÓNICAMENTE EL OBRAR Y LA OBRA DE PALLADIO.

de la presentación, nota 3.

Por cierto que dibujo y escritura se conforman tanto de la manera como la mano *"siempre"* dibuja y la mente *"siempre"* discurre el discurso, como de la manera como mano y mente reaccionan en *"cada caso"*, en lo singular que le es inherente. Luego habrá que admitir que se puede dar un dibujo en alguna medida palladiano. Evidentemente la escritura en un arquitecto no puede sufrir una influencia semejante; aunque podría darse acaso algún matiz, esta vez en que se trata de un joven hijo de italiano. Ambos temas se desarrollan más adelante en los Capítulos 10 y 12.

Quinto: La carpeta de observaciones.

En cuanto a la carpeta de Palladio. Ella con todo su material se inscribe y permanece en el ámbito de lo íntimo. En los múltiples entendidos de una interlocución consigo mismo. Por tanto, no puede entregarla al ámbito de lo público, sin más, pues éste se rige por la interlocución entre muchos, y aún con los de épocas venideras, si es que la interlocución resultare. Por tanto se requiere de una reordenación de la carpeta. En dicho sentido, este estudio con sus textos y estudios constituye una tal reordenación. La reordenación, bien se comprende, consiste en lograr que la carpeta íntima que es inconclusa, pues no está constituida para alcanzar un término, llegue a lo concluso de una proposición que se presenta y expone a otros. Una reordenación de lo contemplativo a lo activo. De donde hay que admitir que si el material es contemplativo, éste tiende a permanecer como tal y la proposición ha de darse a través de tal permanencia; cosa muy distinta a una proposición que constituye su propio material. Cabe señalar aquí, que este estudio nuestro se referirá o apoyará principal o primeramente, en las villas. En razón de las observaciones, aquellas que pudieron llevarse a cabo durante ese acto de visita (ver Primero).

[Como el bote viene a reordenar a la roca
en su vertical cabeza arriba.]

[Residencia en el restorán o en el cajón cordillerano: suertes iguales? pájaros?]

Certo che disegno e scrittura si conformano sia nel modo in cui la mano "sempre" *disegna e la mente* "sempre" *discorre del discorso, sia nel modo in cui mano e mente reagiscono* "caso per caso", *nel singolare che gli è inerente. Di conseguenza si dovrà ammettere che può affiorare un disegno fino a un certo punto palladiano. Evidentemente la scrittura in un architetto non può essere soggetta ad un'influenza simile, anche se potrebbe affiorare qualche sfumatura, in questo caso in cui si tratta di un giovane figlio di un italiano. Entrambi argomenti verranno sviluppati più avanti nei Capitoli 10 e 12.*

Quinto: La cartella delle osservazioni.

Riguardo alla cartella di Palladio. Essa con tutto il suo materiale si iscrive e permane nell'ambito dell'intimo. Nei molteplici significati di un interlocuzione con se stesso. Non può pertanto essere consegnata all'ambito pubblico, poiché questo si regge nell'interlocuzione tra molti, persino quelli di epoche future, se l'interlocuzione avvenisse. Bisogna quindi riordinare la cartella. In questo senso, questo studio con i suoi testi e studi costituisce un tale riordinamento. Il riordinamento, sia ben chiaro, consiste in far sì che la cartella intima, che è inconclusa perché non è costituita per raggiungere un termine, si concluda in una proposizione che si presenta ed espone ad altri. Un riordinamento dall contemplativo all'attivo. Onde si deve ammettere che se il materiale è contemplativo, questo tende a permanere come tale e la proposizione si deve manifestare attraverso tale permanenza; cosa molto diversa da una proposizione che costuisce il suo proprio materiale. Riteniamo opportuno segnalare che questo nostro studio si riferirà o appoggerà principalmente o primariamente alle ville. In ragione delle osservazioni, quelle che è stato possibile effettuare in quell'atto di visita. *(Vedere Primo).*

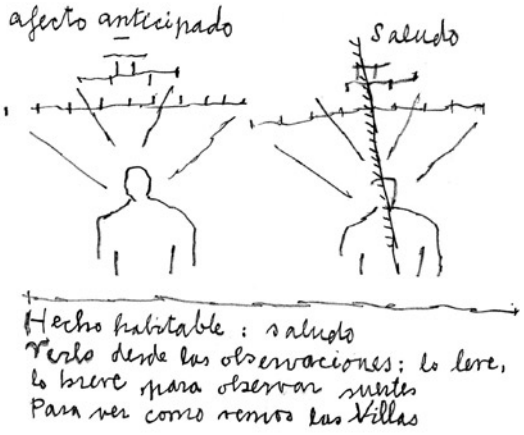
-> *Disegno pagina 44:*

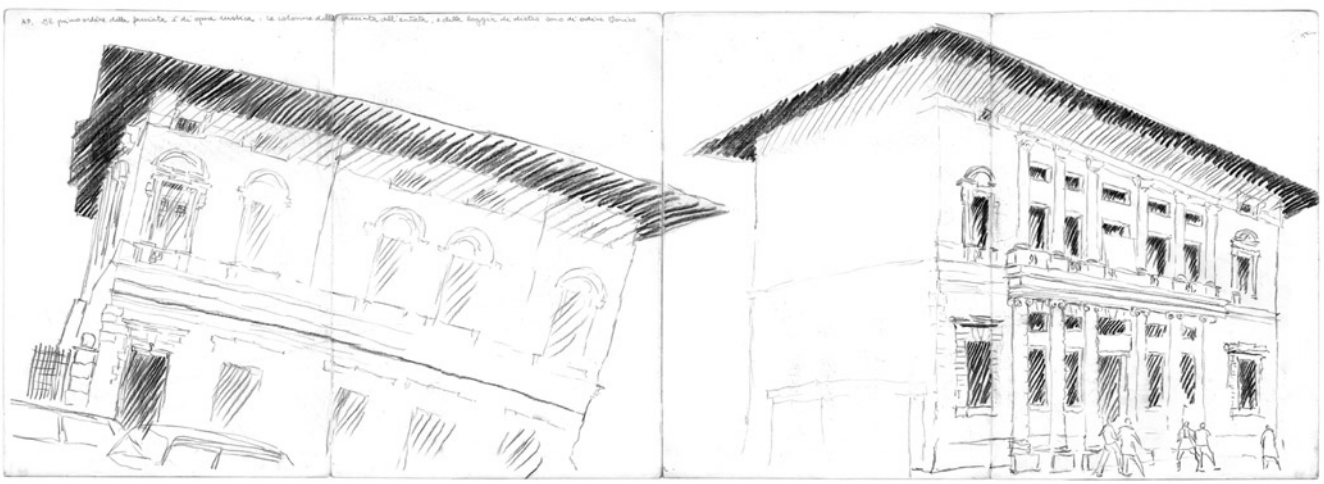
[Come la barca viene a riordinare la roccia nella sua verticale a testa in su.]

[Residenza nel ristorante o nel letto di fiume della cordigliera: sorti uguali, passeri?]

3. EN ITALIA: OBSERVANDO ARQUITECTÓNICAMENTE EL OBRAR Y LA OBRA DE PALLADIO.

de la presentación, nota 3.





Fragmento ampliado en página 46.

Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. La experiencia de visitar a Palladio observando sus obras y conformando una carpeta con esas observaciones. Es construir algo interno, que al par queda fuera de uno.

Segundo. Esa carpeta fuera de uno viene a ser la presentación de nosotros, los sudamericanos para los europeos.

Tercero. La presentación sudamericana es primeramente un saludo. Logrado éste, habrá de alcanzarse la relación, que poéticamente Amereida llama *"La residencia de los pájaros"*.

Cuarto. La interlocución de este saludo lo permite el palacio Antonini, que ha permitido que la carpeta guarde su luz.

Quinto. Todo ello acaece mientras Valparaíso comienza a multiplicar sus brillos y reflejos cada vez más, que no la luz opaca del Palacio Antonini. De esta manera la carpeta del saludo no es algo simple. El saludo americano, entonces ofrece una interlocución en complejidad.

[affetto antecipato saluto

Fatto abitabile: saluto
Vederlo dalle osservazioni: quello leve,
quello breve, per osservare sorti
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *L'esperienza di visitare a Palladio osservando le sue opere e conformando una cartella con quelle osservazioni. È costruire qualcosa di interno, che al tempo stesso rimane fuori da noi.*

Secondo. *Quella cartella fuori da noi diventa la nostra presentazione, noii sudamericani, verso gli europei.*

Terzo. *La presentazione sudamericana è anzitutto un saluto. Raggiunto questo, si potrà raggiungere la relazione che poeticamente Amereida chiama* "La residenza degli uccelli".

Quarto. *L'interlocuzione di questo saluto ci è permessa dal palazzo Antonini, che ha permesso che la cartella conservi la sua luce.*

Quinto. *Tutto questo succede mentre Valparaíso comincia a moltiplicare bagliori e riflessi sempre di più, che non è la luce opaca del Palazzo Antonini. In questo modo la cartella del saluto non è qualcosa di semplice. Il saluto americano offre quindi una interlocuzione complessa.*

4. EN VALPARAISO: OBSERVANDO ARQUITECTONICAMENTE EN RONDA, UNA QUE INVITA A PALLADIO.

de la presentación, nota 4.

[El itinerario en la primera ciudad española en América.]

Primero: La Ronda.

El acto de entrar en contacto con un arquitecto no es por cierto un acto simplemente personal. Menos para un arquitecto sudamericano que pretende llegarse a uno europeo y de otra época. Pues dicho llegarse a lograr un contacto, que implica lo que es propiamente lo en común, requiere de una preparación. Y esta es: haber ya padecido lo que es una experiencia acerca de lo en común. Y esta experiencia en este joven americano ha sido iniciada y llevada adelante. Es que él se encuentra en una escuela universitaria que ha hecho del acto en común de avanzar hacia el origen=generación, el plan de existencia de sus estudios y obras. De suerte que el recorrido por el Veneto es al par algo personal y algo -que en verdad- realiza la escuela entera. Es lo que ésta entiende por la *"Ronda"*. Por eso, en el horizonte de este estudio no puede dejar de darse el intento de invitar a Palladio a una tal Ronda americana.

Segundo: Interior de la ronda.

Se da una educación por tutor, de uno a uno, y por profesores de uno a varios, a muchos en la universidad actual. Varios van por la ciudad, son detenidos por el acto de observar (ver Capítulo 3 Tercero). Se saben en ello. En el desinterés que supone el *"trato mismo"* de la observación y no por cualquier otro propósito. Alegría de lo que se lleva a cabo. Alegría entre varios: espiritualidad. Espiritualidad: un interno interior. Que ella no venga a intercalarse como algo accidental, sino que llegue a ser algo propio, continuo: eso es la Ronda. Abramos Amereida, Volumen Segundo, página 45:

> Pasantes a la suerte de
> una voz que, dulcemente, sin quebrar los pudores,
> nos convierta súbitamente en ronda - los mismos,
> los mismos - con toda nuestra libertad rodeada al
> momento. Sin opción, impuesto y elegido

[Itinerario atravesando puertas que atraen
a las ventanas conformando similitudes
entre interiores y exteriores.]

4. A VALPARAISO: OSSERVANDO ARCHITETTONICAMENTE NELLA "RONDA" (CERCHIA), UNA CHE INVITA A PALLADIO.

della Presentazione, Nota 4.

Primo: La "Ronda" *(cerchia)*

L'atto di entrare in contatto con un architetto sicuramente non è un atto semplicemente personale. E ancor meno per un architetto sudamericano che pretende di avvicinarsi ad un europeo che per di più è di un'altra epoca. Perché un simile arrivare ad instaurare un contatto, che coinvolge ciò che è propriamente in comune, richiede di una preparazione. E questa consiste nell'avere già patito una esperienza rispetto di ciò che è in comune. E questa esperienza in questo giovane sudamericano è stata iniziata e portata avanti. Di fatto egli si trova in una scuola universitaria che ha fatto dell'atto in comune di avanzare verso l'origine=generazione, il piano di esistenza dei sui studi e delle sue opere. Cosicché il percorso per il Veneto è al medesimo tempo qualcosa di personale e qualcosa -che in verità- realizza la scuola nel suo insieme. È questo che questa Scuola intende per "Ronda" *(cerchia) (dove tutti sono tesi a costituirsi in un solo unico architetto). Per questo, nell'orizzonte di questo studio, non si può prescindere dal tentativo di invitare Palladio a integrare una siffatta* "Ronda" *(cerchia) americana.*

Secondo: All'interno della "Ronda" *(cerchia).*

All'università attuale si riceve un'educazione attraverso un tutor, uno per ogni studente, e attraverso professori, uno per diversi studenti. Molti vanno per la città, sono trattenuti dall'atto di osservare (vedere Capitolo 3. Terzo). Sanno di trovarsi in questo. Nel disinteresse che suppone il "contatto stesso" *dell'osservazione e non per qualsiasi altro proposito. Allegria di ciò che si porta a termine. Allegria tra tanti: spiritualità. Spiritualità: un interno interiore. Che essa non sia inframmezzata come un qualcosa di accidentale, ma che diventi qualcosa di proprio, di continuo: questa è la* "Ronda" *(cerchia). Apriamo Amereida, Volume Secondo, pagina 45:*

> *Passanti in balia di*
> *una voce che, dolcemente, senza infragere i pudori,*
> *ci muti all'improviso in ronda - gli stessi,*
> *gli stessi - con tutta la nostra libertà volta al*
> *momento. Senza scelta, imposto ed eletto.*

-> *Disegno pagina 48:*

[L'itinerario nella prima città spagnola in Sudamerica.]

[Itinerario attraversando porte che attraggono le finestre conformando somiglianze tra interni ed esterni.]

4. EN VALPARAISO: OBSERVANDO ARQUITECTONICAMENTE EN RONDA, UNA QUE INVITA A PALLADIO.

de la presentación, nota 4.

[La plaza con la horca primero, luego con la estatua del Rey.]

Tercero: La Ronda y la accesión americana.

Cabe demorarse en la Ronda. Hay que volverse a la condición nuestra de americanos. A esa heredad de la accesión. Que nos viene de los primeros españoles accediendo a estas tierras. Faena que aún no termina. América del Sur permanece aún habitada principalmente por sus bordes. Pero la accesión no es faena de solitarios. Sino en compañía. Junto a otros. Por tanto con dicho respaldo. Con tal fuerza. Es, entonces, esta condición la que recibe a la palabra poética. La recibe como algo que podríamos llamarlo impensadamente esperado. Pues se trata de una experiencia ancestral nuestra que se actualiza por la palabra poética -podemos decir-. Los primeros españoles en América actuaban en nombre de la palabra del Rey. Ahora, en nosotros, la palabra se vuelve actuar, pero lo es en nombre de la palabra poética. Ella para ser realmente oída ha de serlo actuando en Ronda.

Cuarto: Ronda con Palladio.

Acaba de señalarse lo que llamamos la Ronda. Que es una labor en común. Una que desata, alimenta y unifica la relación lengua poética-lenguaje de los oficios, y que no es en virtud de otros intereses fueren los que fueren. Cabe, por tanto, intentar una ronda no sólo entre próximos; sino también con aquellos que han llevado adelante, adelantadamente -cabría decir- el lenguaje del oficio. Así no se trata solamente de consultar a Palladio o de pedirle consejo, sino que de entrar en otra relación con él. Una que en un primer paso ha de ser de índole espiritual, vale decir, que cree en la posibilidad de un tal trato. Para luego ser un trato en lo creativo. O sea, propio y efectivamente en *"adelantamiento"*.

[Enseguida estatuas, fuentes, etc.,
es la miniatura y hoy comienzan las plateas
para los espectadores.]

Terzo: La “Ronda” *(cerchia) e l’accesione* americana.*

È opportuno trattenerci nella “Ronda” *(cerchia). Bisogna ritornare alla nostra condizione di americani. A questa eredità dell’accessione. Che ci perviene dai primi spagnoli appressandosi a queste terre. Azione che non è finita ancora. L’America del Sud è tuttora abitata principalmente lungo i suoi bordi. Peró l’accessione non è impresa da solitari, ma la si compie in compagnia. Assieme ad altri. Quindi con il loro appoggio. Con tale forza. È dunque questa condizione che riceve la parola poetica. La riceve come qualcosa che potremmo chiamare impensatamente attesa. Perché si tratta di una nostra esperienza ancestrale che si attualizza, potremmo dire, con la parola poetica. I primi spagnoli in América agivano in nome della parola del Re. Adesso, in noi, la parola del re diventa atto, ma in nome della parola poetica. E affinché venga realmente ascoltata, la si deve ascoltare agendo in* “Ronda” *(cerchia).*

---

* *Nota: dall’accedere a un nuovo continente.*

Quarto: “Ronda” *(cerchia) con Palladio.*

Abbiamo appena segnalato ciò che intendiamo per “Ronda” *(cerchia). Che è un lavoro in comune. Un lavoro che slega, alimenta e unifica la relazione lingua poetica-linguaggio dei mestieri, e che non è in virtù di altri interessi, quali che siano. Si potrebbe quindi tentare una* “Ronda” *(cerchia) non solo tra persone vicine, ma integrando anche coloro che hanno portato avanti, anticipatamente si potrebbe dire, il linguaggio del mestiere. Di conseguenza, non si tratta solamente di consultare Palladio o di chiedergli consiglio, ma bensì di instaurare un altro tipo di rapporto con lui. Uno che in un primo passo deve essere di indole spirituale, cioé, che creda alla possibilità di un legame simile. Che successivamente sarà un legame nell’ambito creativo. Ossia, propriamente ed effettivamente in anticipazione.*

-> *Disegno pagina 50:*

[La piazza con la forca prima, dopo con la statua del Re.]

[Subito dopo statue, fontane, ecc., è la miniatura, ed oggi cominciano le platee per gli spettatori.]

4. EN VALPARAISO: OBSERVANDO ARQUITECTONICAMENTE EN RONDA, UNA QUE INVITA A PALLADIO.

de la presentación, nota 4.

Entonces, lo dicho ya en los Capítulos 1, 2, y 3 se puede concretizar en una Ronda, la cual supone un tiempo. En un tiempo de pasos, de esos dos iniciales recién señalados y de otros que procederán de ellos. Y este tiempo de Ronda con sus pasos, no es ciertamente aquel del actual discurrir -convergiendo o divergiendo- de la generación de obra y que es un discurrir que no es acerca de su origen. Por eso no se ha de entender una invitación a la Ronda, como una variante a discurrir solamente acerca de la generación de la forma. Vale decir: estudiar a Palladio implica proponerse y llevar a cabo una Ronda. Intentar esto, encarando todas las dificultades que no pueden dejar de presentarse, es ya una profundización. Proporcional -demás está precisarlo- a una obra como la de Palladio.

[Suaves contrastes del árbol y su sombra
y de los pescadores dentro de su mar.]

En cuanto a ese interior de las Rondas podemos entenderlo como una plaza, como aquellas Plazas de Armas de las ciudades hispanas en América. En las que en tiempo de paz se reunían los vecinos manteniéndose erguidos, de pie, asistiendo en su oportunidad a juegos de guerra, con capitanes a caballo. Y todo ello bajo la mirada de la justicia del Rey: la horca. Así la Ronda con Palladio, dentro de una suerte de Plaza de Armas, mira a las Villas, a fin de quedar ante ellas. Se intenta, así, padecer la experiencia del dentro y del ante. Que es la experiencia de habitar la obra arquitectónica. Esta vez, dentro de lo americano; ante lo europeo. Por esto mismo, debemos advertirnos si tal entendimiento de la Plaza y la Villa, no significan que se esté situándose en el reino de la miniatura. Vigilar dicha posibilidad (verlo más adelante en los Capítulos 10 y 13 donde se habla del dibujo y de la fotografía) pero desde ya es fácil convenir que el modo corriente de la formación del arquitecto es traer la realidad, lo existente y lo por crear -la obra- a una presentación que lo deja ante ella. Así, cómo negarlo, en el tablero, ante él, el arquitecto yace al mismo tiempo ante las cosas -sus planos-. Que no dentro de éstos. En éso es como la miniatura. Que elimina el dentro.

Hay que admitir, entonces, que los americanos hemos recibido una heredad en las Plazas de Armas para constituir armas para alcanzar a acceder a la tradición europea.

[Indescomponibles contrastes de los ojos absortos en el Metro. O del dueño que terminó de barrer.]

Dunque, quanto che è stato riferito nei Capitoli 1, 2 e 3, si può concretizzare in una "Ronda" *(cerchia), la quale presuppone un tempo. In un tempo di passi, di quei due primi passi appena accennati e di altri che proverranno da questi. E questo tempo di* "Ronda" *(cerchia) con i suoi passi, certamente non è quello del discorrere attuale -convergendo o divergendo- sulla generazione dell'opera. Che non è un discorrere attorno alla sua origine. Per questo un invito alla* "Ronda" *(cerchia) non va inteso come una variante per discorrere solo sulla generazione della forma. Cioè: studiare Palladio comporta proporsi e portare avanti una* "Ronda" *(cerchia). Tentare questo, affrontando tutte le difficoltà che non possono non presentarsi, è già un approfondimento. Proporzionale -non c'è bisogno di dirlo- ad un'opera come quella del Palladio.*

Quanto a quell'interno delle "Rondas" *(cerchie), lo possiamo capire come una piazza, come quelle piazze d'armi delle città ispaniche in America. Nelle quali in tempo di pace si riunivano i cittadini tenendosi dritti, in piedi, assistendo quando fosse il caso a* "giochi di guerra"*, con capitani a cavallo. E tutto questo sotto lo sguardo della giustizia del Re: la forca. Così la* "Ronda" *(cerchia) con Palladio, dentro una sorta di Piazza d'Armi, guarda le Ville, allo scopo di trattenersi davanti ad esse. Si cerca così di esperimentare il dentro e il davanti. Che è l'esperienza di abitare l'opera architettonica. Questa volta dentro l'americano, davanti l'europeo. Per questo, dobbiano avvertire se tale intendimento della piazza e della villa non significhi situarsi nel regno della miniatura. Vigilare detta possibilità, (vedere più avanti i Capitoli 10 e 13 in cui si tratta del disegno e della fotografia), ma già adesso è facile convenire che il modo corrente della formazione dell'architetto è portare la realtà, l'esistente e il da creare -l'opera- a una presentazione che lo situi davanti ad essa. Così, come negarlo, sul tavolo di disegno davanti a lui l'architetto a un tempo giace davanti alle cose -le sue piante- e non dentro queste. In questo è come la miniatura. Che elimina il dentro.*

Dobbiamo ammettere dunque che noi americani abbiamo ricevuto una eredità nelle Piazze d'Armi, per costituire armi capaci di accedere alla tradizione europea.

-> *Disegno pagina 52:*

[Morbidi contrasti dell'albero e della sua ombra e dei pescatori dentro il suo mare.]

[Indecomponibili contrasti degli occhi assorti in Metropolitana. O del negoziante che ha finito di spazzare.]

4. EN VALPARAISO: OBSERVANDO ARQUITECTONICAMENTE EN RONDA, UNA QUE INVITA A PALLADIO.

de la presentación, nota 4.

Quinto: Ronda y lo indescomponible.

En cuanto al interior de la Ronda y al interior de la plaza mayor de la guerra y la paz, ambas bien comparecen como formas indescomponibles. Aún más, bien comparecen como interiores que no pertenecen al régimen de la caverna. Ella es un ofrecimiento de la naturaleza. La plaza es un ofrecimiento que el hombre se hace a sí mismo, acaso uno primero. Sin embargo ambos interiores, caverna y plaza, son indescomponibles. Por tanto no hay que entender a la Ronda como una manera que descompone. Al contrario, ella sabe mantener y habérselas con lo indescomponible. Nótese que lo indescomponible no es ajeno ni elimina la posibilidad de descomposición, al contrario, puede decirse, va equilibrándose en una cuerda floja. Por eso cuidándose. Así, cuidar que este propio trabajo no resulte una secuencia de monografías, o que incluso, que él entero, venga a ser una monografía larga acerca de Palladio.

Prosiguiendo en lo indescomponible, cabe observar las horas del día: así al amanecer y al término del ocaso no es posible aún o no ya, todavía, descomponer en lo soleado y lo en sombras. Cosa que el hombre lo tiene como un esplendor. Tal como en la primavera y en el otoño cuando lo soleado y sombreado son suaves contrastes. Pero lo indescomponible construido por el hombre y por tanto hecho, ejecutado, no dice de imposibilitar una reconstrucción, sino de no incitar a modificar, acentuar o atenuar, agregar o quitar. Ello no sólo en cuanto a los grandes rasgos de la obra, sino que también en los pequeños, o sea, en los remates. Por tanto los grandes rasgos se hacen remates. (Capítulo 1 Tercero). Bien; la razón de ser de la Ronda es lograr tal cosa. Y, por cierto, en ella cabe quienes sostienen que el modo de concebir una obra es la de ir oponiendo, hasta crear la interna oposición que ya no permite modificar nada. Vale decir, que la Ronda va, acontece en un solo tiempo. No en uno primero y uno segundo ajeno al primero y que viniera a modificarlo. Tal modo extremo incluye y no excluye que una obra se conforme en etapas de realización. En dichos tiempo únicos.

[Los cerros ya del hombre que reciben
al ocaso del mar.]

Quinto: “Ronda” *(cerchia) e l’indecomponible.*

Quanto all’interno della “Ronda” *(cerchia) (figura 2) e all’interno della piazza maggiore della guerra e della pace, entrambi appaiono come forme indecomponibili. Anzi, appaiono come interni che non appartengono al regime della caverna. Questo è un’offerta della natura. La piazza è un’offerta che l’uomo porge a se stesso, forse il primo. Tuttavia ambo gli interni, caverna e piazza, sono indecomponibili. Quindi non si deve intendere la* “Ronda” *(cerchia) come un modo che scompone. Al contrario, essa sa conservare e confrontare l’indecomponibile. Si noti che l’indecomponibile non è estraneo ne elimina la possibilita di scomposizione, al contrario, si potrebbe affermare che va equilibrandose in una corda floscia. Per questo accudendo a se stessa. Così, curare che questo lavoro non risulti una sequenza di monografie o addirittura che il complesso diventi una lunga monografia intorno a Palladio.*

Continuando nell’indecomponibile, occorre osservare le ore del giorno; così all’alba e alla fine del tramonto non è ancora o non è più possibile scomporlo nel soleggiato e nelle ombre. Cosa che l’uomo avverte come uno splendore. Così come in primavera e d’autunno, quando il soleggiato e le ombre sono contrasti morbidi. Ma l’indecomponibile costruito dall’uomo e quindi fatto,finito, eseguito, non parla dell’impossibilità di una ricostruzione, ma bensì di non incitare a modificare, accentuare o attenuare, aggiungere o togliere. Questo riferito non solo ai grossi lineamenti dell’opera, ma anche a quelli piccoli, cioè le rifiniture. I grandi lineamenti pertanto diventano rifiniture (Capitolo 1, Terzo). Orbene, la ragione di essere della “Ronda” *(cerchia) è raggiungere questo obiettivo. E certamente in essa vi è posto per chi sostiene che il modo di concepire l’opera è opporvisi sino a creare l’opposizione interna che ormai non consente nessuna modifica. Vale a dire, che la* “Ronda” *(cerchia) va, avviene a un tempo solo. Non in un primo o in un secondo tempo estraneo al primo che lo modifichi. Questo modo include e non esclude che un opera si realizzi a tappe. Nei suddetti tempi unici.*

---

* *Nota: Nell’originale,* “ronda” *(letteralmente* “girotondo”*): modo di lavoro attraverso il quale molti architetti si costituiscono in un solo architetto.*

[El amanecer de mar en la pampa argentina de tierra.]

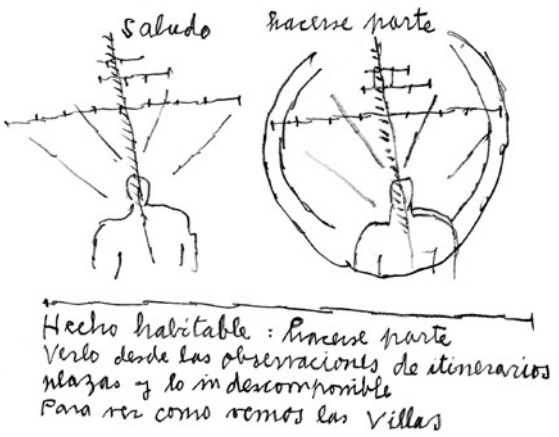
-> *Disegno pagina 54:*

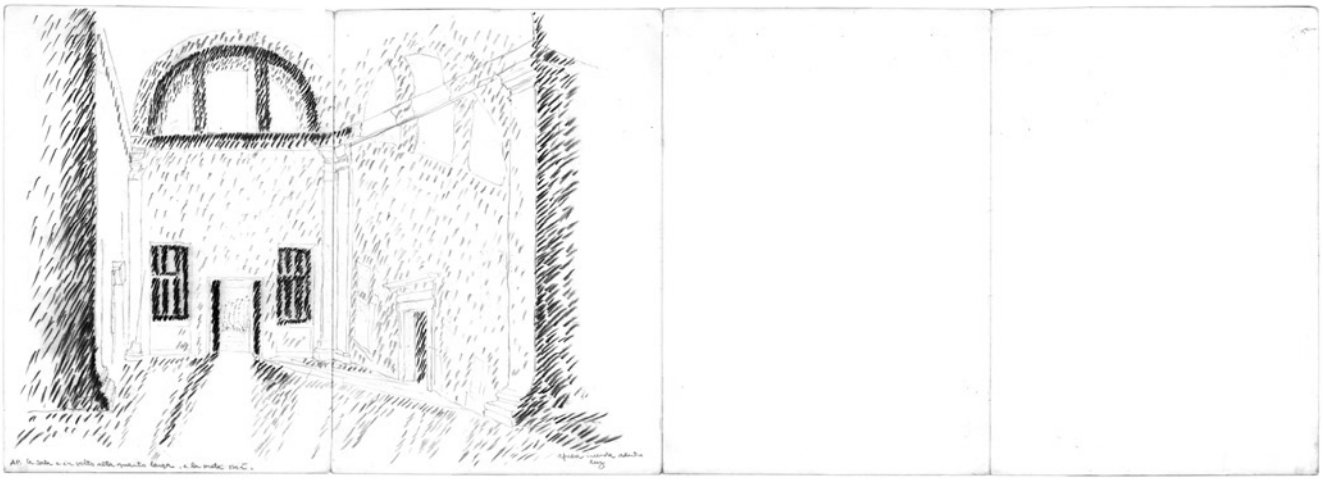
[Le colline ormai dell’uomo che riceve il tramonto del mare.]

[L’alba del mare nella pampa Argentina di terra.]

4. EN VALPARAISO: OBSERVANDO ARQUITECTONICAMENTE EN RONDA, UNA QUE INVITA A PALLADIO.

de la presentación, nota 4.





Fragmento ampliado en página 57.

Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. Experiencia misma de interlocución. Una interna. El arquitecto se parte en varios. Que entran en interlocución entre sí.

Segundo. Tal experiencia interior llega a ser experiencia exterior: *"La Ronda"*. Ella es la que puede llevar adelante la interlocución con los europeos.

Tercero. Es que se habita en Ronda. Comprender que podemos decirnos que habitamos en Ronda, por ejemplo, al amanecer o en el último ocaso. Dicha comprensión bien lo muestra la villa Poiana en el hall central con sus sombras interiores en una suerte de Ronda con los árboles circundantes.

Cuarto. Proseguimos en una interlocución (Capítulo 3) en complejidad. Aquella de la interioridad en que uno se parte, y esas horas con la naturaleza en que uno *"se hace parte"*.

[saluto farsi parte

Fatto abitabile: farsi parte
Vederlo dalle osservazioni di itinerari
piazze e l'indecomponibile
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *L'esperienza stessa di interlocuzione. Una interna. L'architetto si divide in molti. Che entrano in interlocuzione tra loro.*

Secondo. *Questa esperienza interiore arriva ad essere esperienza esteriore:* "La Ronda" *(cerchia). È la* "Ronda" *(cerchia) che può portare avanti l'interlocuzione con gli europei.*

Terzo. *È che si abita in* "Ronda" *(cerchia). Capire che possiamo dirci di abitare in* "Ronda" *(cerchia), per esempio, all'alba oppure nell'ultimo crepuscolo. Questa comprensione traspare nettamente nella villa Poiana nell'atrio centrale. Con le sue ombre interne in una sorte di* "Ronda" *(cerchia) con gli alberi circostanti.*

Quarto. *Proseguiamo in una interlocuzione -Capitolo 3- in complessità. Quella dell'interiorità in cui ci dividiamo, e quelle ore con la natura in cui ci* "facciamo parte".

5. EN EL CONTINENTE AMERICANO: LA EXPERIENCIA DE LA EXTENSION.

de la presentación, nota 5.

[En una pequeña casa grabamos la Cruz
del Sur < Santiago del Estero.]

Primero: Travesías.

El continente americano es recorrido como un acto. Uno que concibe y realiza la Escuela de Arquitectura y Diseño cada año. Como una faena de todos, profesores y alumnos. Las llamamos Travesías. Su razón de ser es que la palabra poética habla del origen y la extensión del continente en el poema-libro *"Amereida"**. Los arquitectos levantan obras pequeñas -leves- en los lugares donde acceden; las que entregan al cuidado de vecinos o autoridades. Y todo es por cuenta propia; sin entrar en combinaciones con organizaciones ajenas. Pues eso requieren estos años iniciales en que nos encontramos -van ya diez- de conformar obras que a su largo, ancho y alto incorporen otra dimensión, aquella del continente. Pero ello no es considerado como algo que sólo conviene a los americanos, como una suerte de dialecto que éstos habrían de hablar, sino por el contrario, como una experiencia acerca del origen. Y que por tanto, terminará concerniendo a todos. Por tanto el presente estudio de Palladio, queda dentro de dicho concernimiento. Y en él se ha venido y se continuará examinando esa situación *"in situ"* que se acaba de indicar. (Ver en Capítulo 4).

---

* Libro publicado en 1965. Hay nuevas ediciones para el uso de la Escuela. Volumen Primero, Segundo y Tercero.

Segundo: Salir.

Travesía: acto de partida, viajes por el continente cual experiencia de la extensión. No en el pulso de la marcha a pie, sino que en la velocidad. Y lo que se entiende por lo que es el aquí, se expande. Es un cambio para el cuerpo nuestro. Años antes, desde un aquí detenido, se aprehendía el allá. Hoy, desde un aquí en que es igual permanecer detenido que ir en velocidad. Así en la pampa argentina se puede bajar de la velocidad del bus -el interior- y entrar a la casa de un gaucho -el exterior-. Mejor, *"salir"* a la casa. Que no *"entrar"* a ella, como es lo inmemorialmente habitual, puede decirse.

Pero reparemos en la ciudad actual. No puede negarse que ha comenzado un cierto *"salir"* a sus interiores edificados. Un cierto salir desde las pistas. Algo que, bien parece, se está gestando.

[El retumbar de la voz poética nos advierte
bajar la Cruz del sur sobre tierras y océano.]

5. NEL CONTINENTE AMERICANO: L'ESPERIENZA DELL'ESTENSIONE.

della Presentazione, Nota 5.

Primo: "Travesía" *(traversate-passaggi).*

Il continente americano è percorso come un atto. Uno che concepisce e compie la Scuola di Architettura ogni anno. Come un lavoro di tutti, professori e studenti. Le chiamiamo "Travesías" *(traversate). La loro ragione di essere trova risconto nella parola poetica che parla dell'origine e dell'estensione del continente nel poema-libro* "Amereida"**. Gli architetti innalzano piccole opere -lievi- nei luoghi cui accedono, che vengono consegnate alla cura dei locali o delle autorità. E tutto è per conto proprio; senza entrare in sodalizi con organizzazioni estranee. Perché questo richiedono questi anni iniziali nei quali ci troviano -sono dieci ormai- di conformare opere che alla loro lunghezza, larghezza ed altezza incorporino un'altra dimensione, quella del continente. Ma tutto ciò non viene considerato conveniente per i soli americani, come una sorta di dialetto che essi dovrebbero parlare, ma al contrario, come un'esperienza che riguarda le origini. E che quindi ci riguarda tutti. Il presente studio su Palladio rimane iscritto dunque dentro il suddetto proposito. Ed in esso si è esaminato e si continuerà a esaminare quella situazione* "In situ" *alla quale abbiamo appena accennato. (Vedi nel Capitolo 4.)*

---

* *Libro pubblicato nel 1965. Vi sono nuove edizioni ad uso della Scuola. Volumi primo, secondo e terzo.*

Secondo: Avviarsi.

"Travesía" *(traversata): Atto di avviamento, viaggi per il continente come esperienza dell'estensione. Non nel segno della marcia a piedi, ma piuttosto della velocità. E ciò che si intende per* "qui" *si espande. È un cambiamento per il nostro corpo. Anni prima, da un* "qui" *trattenuto, si coglie il* "là". *Oggi, da un qui in cui fa lo stesso rimanere trattenuto oppure andare in velocità. Così nella pampa argentina si può scendere dalla velocità della corriera -l'interno- ed entrare nella casa di un gaucho -l'esterno-. O meglio,* "uscire" *nella casa. E non* "entrare" *in essa secondo un'abitudine immemorabile, potremmo dire.*

Ma rivolgiamoci alla città attuale. Non si può negare che è iniziato un certo "uscire" *nei suoi interni edificati. Un certo uscire dalle piste. Riteniamo che ci sia qualcosa in gestazione.*

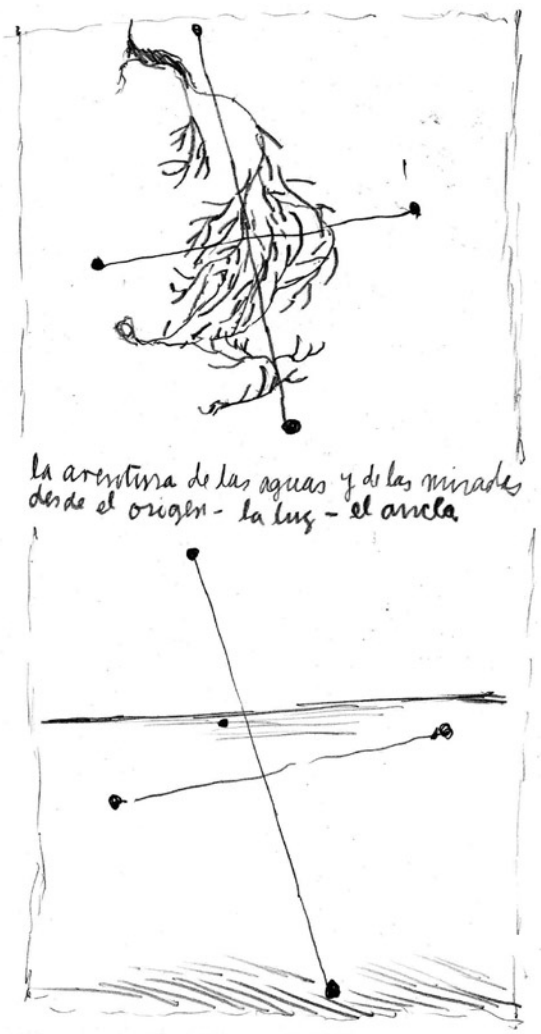
-> *Disegno pagina 58:*

[In una piccola casa incidiamo la Croce del Sud < Santiago del Estero.]

[Il rintronare della voce poetica ci ammonisce di calare la Croce del Sud su terre e oceano.]

5. EN EL CONTINENTE AMERICANO: LA EXPERIENCIA DE LA EXTENSION.

de la presentación, nota 5.



[La aventura de las aguas y de las miradas desde el origen - la luz - el ancla.]

Tercero: La Cruz del Sur y Palladio.

Cabe demorarse en las travesías bajo la Cruz del Sur:

a. La palabra poética = El origen.
b. Cabo de Hornos, el ancla = nuestra condición de americanos.
c. La luz, que nos viene de Europa.
d. El Océano Pacífico = La aventura.

Palladio, por ello, comparece en c.

Travesías bajo la Cruz del Sur. Ellas son la forma de la relación entre la extensión natural y el hombre que la habita. Este en cuanto ser histórico. Que transforma a la extensión. Y transforma su mismo transformarla. Y al operar sabe que opera en y con lo heterogéneo. Y sabiendo que es guiado por un fin. El cual es padecido desde el inicio de cada obrar y obra, conforme a la renovante voz poética que nos va delante. Todo esto es asumido por los que llevan adelante la Travesía.

Así, tomemos la Travesía de la Desembocadura, la del Río de la Plata, que desagua la hoya hidrográfica única del continente: Paraná-Amazonas-Orinoco. Es la extensión natural dibujándose como aguas. Así, tomemos la Travesía de Cochicó, en la Pampa, es el hombre dibujando su mirada en lo *"abisal"*.

Cruz del Sur:
Las aventuras de las aguas y de las miradas. Y la luz que nos viene de Europa: así, Palladio.

Cuarto: La extensión en expansión.

Se acaba de señalar: la Travesía. Ella significa una experiencia. Aquella de un viaje. En su peripecia de partir, de traslado, de llegar a un punto -de retornar-. Se trata de llevar a cabo una peripecia que no se consume en sí misma y que así alcanza a contemplar a la extensión natural, antes que intervenga la mano del hombre. Luego, cuando éste interviene, y en América los españoles lo hacen tomando la tierra en posesión en nombre del Rey; para enseguida comenzar, a habitar desde la fundación de ciudades mayores, ciudades, aldeas, villas, las cuales generan territorios, y éstos con límites o términos.

[Travesías a islas y lagos y salares
a pampas, selvas, pueblos, ciudades.]

Terzo: La Croce del Sud e Palladio.

Conviene trattenersi nelle "Travesías" *(traversate) sotto la Croce del Sud:*

a. *La parola poetica=l'origine.*
b. *Capo Horn; l'ancora= la nostra condizione di americani.*
c. *La luce, che ci arriva dall'Europa.*
d. *L'Oceano Pacifico=L'avventura.*

Palladio dunque compare in **c.**

"Travesías" *(traversate) sotto la Croce del Sud. Essi sono la forma del rapporto tra l'estensione naturale e l'uomo che vi abita, in quanto ente storico. Che trasforma l'estensione. E trasforma il suo stesso trasformare. E operando sa di operare nel e con l'eterogeneo. E sapendo di essere guidato da un fine. Il quale è patito sin dall'inizio di ogni operare e di ogni opera, secondo la voce poetica rinnovatrice che ci precede.Di tutto questo si fanno carico coloro che portano avanti la* "Travesía" *(traversata).*

Così la "Travesía" *(traversata) verso la Foce, quella del fiume* "Río de la Plata"*, che scarica la conca idrografica unica del continente: Paranà - Amazzoni - Orinoco. È l'estensione naturale che si disegna come acque. Così, prendiamo la* "Travesía" *(traversata) di Cochicó, nella Pampa, è l'uomo che disegna il proprio sguardo nell'*"abissale"*.*

Croce del Sud: Le avventure delle acque e degli sguardi. E la luce che ci arriva dall'Europa: così, Palladio.

Cuarto: L'estensione in espansione.

Ne abbiamo appena fatto menzione: la "Travesía" *(traversata). Esso significa una esperienza. Quella di un viaggio. Nella sua peripezia di partenza, di trasferimento, di arrivo ad un punto, di ritorno. Si tratta di portare a termine una peripezia che non si consumi in se stessa e che arrivi così a contemplare l'estensione naturale, prima che intervenga la mano dell'uomo. Successivamente, quando questi interviene, e in America gli spagnoli lo fanno prendendo possesso della terra in nome del Re, per poi iniziare ad abitare dalla fondazione di città maggiori, città, villaggi che generano territori con termini o confini.*

-> *Disegno pagina 60:*

[L'avventura delle acque e degli sguardi dall'origine - la luce - l'ancora.]

[Passaggi verso isole e laghi e "salares"*, verso pampe, selve, paesi città.]*

5. EN EL CONTINENTE AMERICANO: LA EXPERIENCIA DE LA EXTENSION.

de la presentación, nota 5.

[Secuencia de árboles le otorga singularidad a una casa cualquiera y un árbol separado de su secuencia se lo otorga por un momento.]

Ahora bien, la extensión en su estado natural es en expansión; y las obras del hombre lo son en contractación. Se trata por tanto, del paso de la expansión a la contractación. Pero, las travesías se proponen que tal paso no sea quedando en la contractación y olvidando la expansión. Tal como sucede hoy, en que -en verdad- la extensión natural es vista como paisaje. Y el paisaje, obra del hombre, de su mirar, de su construir, es en contractación. Las ciudades actuales con su graduación entre las mayores alturas y las edificaciones bajas en un piso, combinan tal modulación con el paisaje, vuelto éste jardín, que es contractación sobre contractación. Las travesías al no olvidar a la expansión no pretenden reaccionar contra los jardines urbanos. No; lo que se proponen es no permanecer en la sola contractación de la extensión, en una faena que cada vez haga más innecesaria la expansión.

Entonces, lo dicho en los Capítulos 1, 2, 3, y 4, viene a desembocar en estas preocupaciones y ocupaciones de las Travesías. Desembocando desde:

A lo que accede y lo que usufructa (Capítulo 1)
El cuerpo entero y los afectos por la lejanía (Capítulo 2)
La observación: origen y generación (Capítulo 3)
La Ronda, hoy, una con Palladio (Capítulo 4)

La Ronda, con las observaciones y con el cuerpo entero que accede, se empeña entonces en no olvidar, en sacar del olvido, a la extensión en expansión.

Quinto: Lo abisal.

En cuanto a lo abisal que se menciona en el punto Tercero, abrimos Amereida, Volumen Primero, página 158:

> "entonces aparece lo abisal ¿cuándo lo abisal? cuando el país de los ojos lo vigente por visible se separa abruptamente de lo que asientan los pasos y el pasaje
>
> américa es abisal
> surge como un monstruo para nosotros y un impedimento para el pasaje"

[El sol de todos los días -ordinario- enrarece las singularidades; aún el sol reflejo.]

Ebbene, l'estensione nel suo stato naturale è in espansione; e le opere dell'uomo sono in contrazione. Si tratta dunque del passo dall'espansione alla contrazione. Ma le "Travesías" *(traversate) mirano a evitare che il passo rimanga nella contrazione e dimentichi l'espansione. Esattamente come avviene oggigiorno in cui, per la verità, l'estensione naturale viene vista come* "Travesía" *(traversata). E la* "Travesía" *(traversata), opera dell'uomo, del suo sguardo, del suo costruire, esiste in contrazione. Le città odierne con la loro gradazione tra le maggiori altezze e le edificazioni basse a un piano, combinano quella modulazione con la* "Travesía" *(traversata); diventato giardino, che è contrazione con sovracontrazione. Le* "Travesías" *(traversate), nel loro non dimenticare l'espansione non pretendono di reagire contro i giardini urbani. No; ciò che si propongono è un non rimanere nella sola contrazione dell'estensione, in un intervento che renda ogni volta meno necessaria l'espansione.*

Dunque, quanto abbiamo asserito nei Capitoli 1, 2, 3 e 4 sfocia in queste preoccupazioni ed occupazioni delle "Travesías" *(traversate). Sfociando da:*

Ció che accede e ciò che usufruisce (Capitolo 1)
Il corpo intero e gli afetti per la lontananza (Capitolo 2)
L'osservazione: origine e generazione (Capitolo 3)
La "Ronda" *(cerchia), oggi una con Palladio (Capitolo 4)*

La "Ronda" *(cerchia), con le osservazioni e con il corpo intero che accede, si impegna dunque a non dimenticare, a sottrarre all'oblio l'estensione in espansione.*

Quinto: L'abissale.

Quanto all'abissale riferito nel terzo punto, apriamo Amereida, volume primo, a pagina 158:

> *"allora appare l'abissale, quando l'abissale? quando il paese dagli occhi il vigente per visible si separa repentinamente da ciò che assettano il passo e il passaggio.*
>
> *america è abissale*
> *sorge come un mostro per noi e un impedimento per il passaggio"*

-> *Disegno pagina 62:*

[Una successione di alberi conferisce singolarità ad una casa qualsiasi e un albero separato dalla serie gliela conferisce per un momento.]

[Il sole di tutti i giorni -ordinario- dirada le singolarità; anche il sole riflesso.]

5. EN EL CONTINENTE AMERICANO: LA EXPERIENCIA DE LA EXTENSION.

de la presentación, nota 5.

Tenemos que esa Ronda con Palladio lleva a que los sudamericanos, los chilenos, nos presentamos desde lo abisal. Por tanto, podemos no olvidar la expansión (punto Cuarto) desde lo abisal. Ahora bien, un arquitecto, uno que de antemano no niegue a los Palladios sus ángeles, siempre podrá entrar en Ronda. Vemos que a lo largo de estos textos, lo abisal y cuanto le antecede y desenvuelve no es una ficción destinada a servir de intermediaria para comprensiones. Eso es lo que se pretende mostrar. Por eso cabe detenerse en los versos del poema de Amereida. Por un instante situémosnos en un aquí, para percibir solamente ...*"el país"*... Y situémosnos muy distantes para percibir ...*"los ojos"*... Retornemos a un otro, a un distinto aquí para percibir lo que es ...*"lo vigente"*... y de nuevo vayámonos hacia una diversa lejanía para ...*"por visible"*... Ciertamente no es un lenguaje en proximidades. Sino uno en disyunción -así lo advierte la propia voz poética-. Tanto que procede permanecer en una pausa primera para luego proseguir hacia las... separaciones... abruptamente... Una extensión subyace en el fondo de las palabras. Ella llama a los arquitectos para poder aflorar a la superficie. Así acontece siempre, en las travesías, en sus largos recorridos, en sus leves obras.

[A través de un parque, suspendidos en
el pasado o en el futuro ¿es mar?]

Si dà così che quella “Ronda” *(cerchia) con Palladio porta noi sudamericani, cileni, a presentarsi dall’abissale. Possiamo quindi non dimenticare l’espansione (punto Quarto) dall’abissale. Orbene, un architetto, che non neghi a priori i loro angeli ai Palladi, potrà sempre entrare nella* “Ronda” *(cerchia). Vediamo che lungo questi testi, l’abissale e quanto lo procede e si sviluppa, non è finzione destinata a servire da intermediaria per la comprensione. Questo è quanto si pretende di mostrare. Per questo occorre soffermarsi sui versi del poema di Amereida. Per un istante situiamoci in un* “qui” *per percepire soltanto* “il paese”*... e situiamoci molto distanti per percepire* “gli occhi”*... Ritorniamo ad un* “altro”*, ad un diverso* “qui” *per percepire ...*”il vigente...” *e di nuovo rechiamoci verso una diversa lontananza* “per visibile”*. Certamente non è un linguaggio in prossimità, ma bensì uno in disgiunzione; così ammonisce la propria voce poetica. Tanto che procede soffermarsi in una pausa prima per poi proseguire verso le... separazioni... repentinamente. Un’estensione soggiace nel fondo delle parole. Essa chiama gli architetti per poter venire a galla. Così accade sempre, nelle* “Travesías” *(traversate), nei loro lunghi percorsi, nelle loro opere lievi.*

[El hablante calza con el horizonte a través
del ruido del mar.]

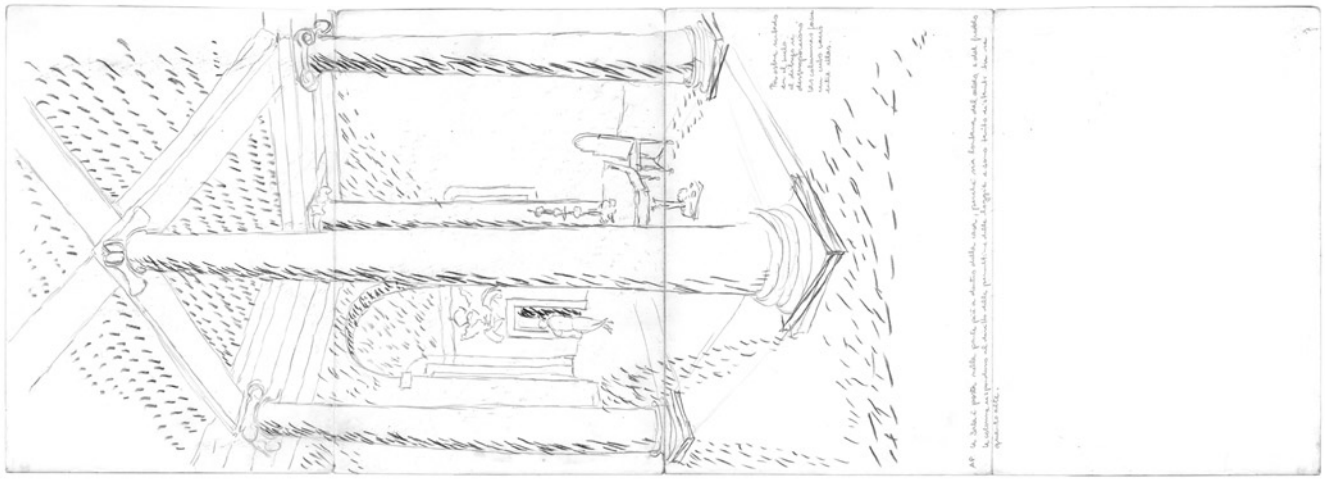
-> *Disegno pagina 64:*

[Attraverso un parco, sospesi nel passato o nel futuro, è mare?]

[L’abitante combacia con l’orizzonte attraverso il rumore del mare.]

5. EN EL CONTINENTE AMERICANO: LA EXPERIENCIA DE LA EXTENSION.

de la presentación, nota 5.



Fragmento ampliado en página 67.

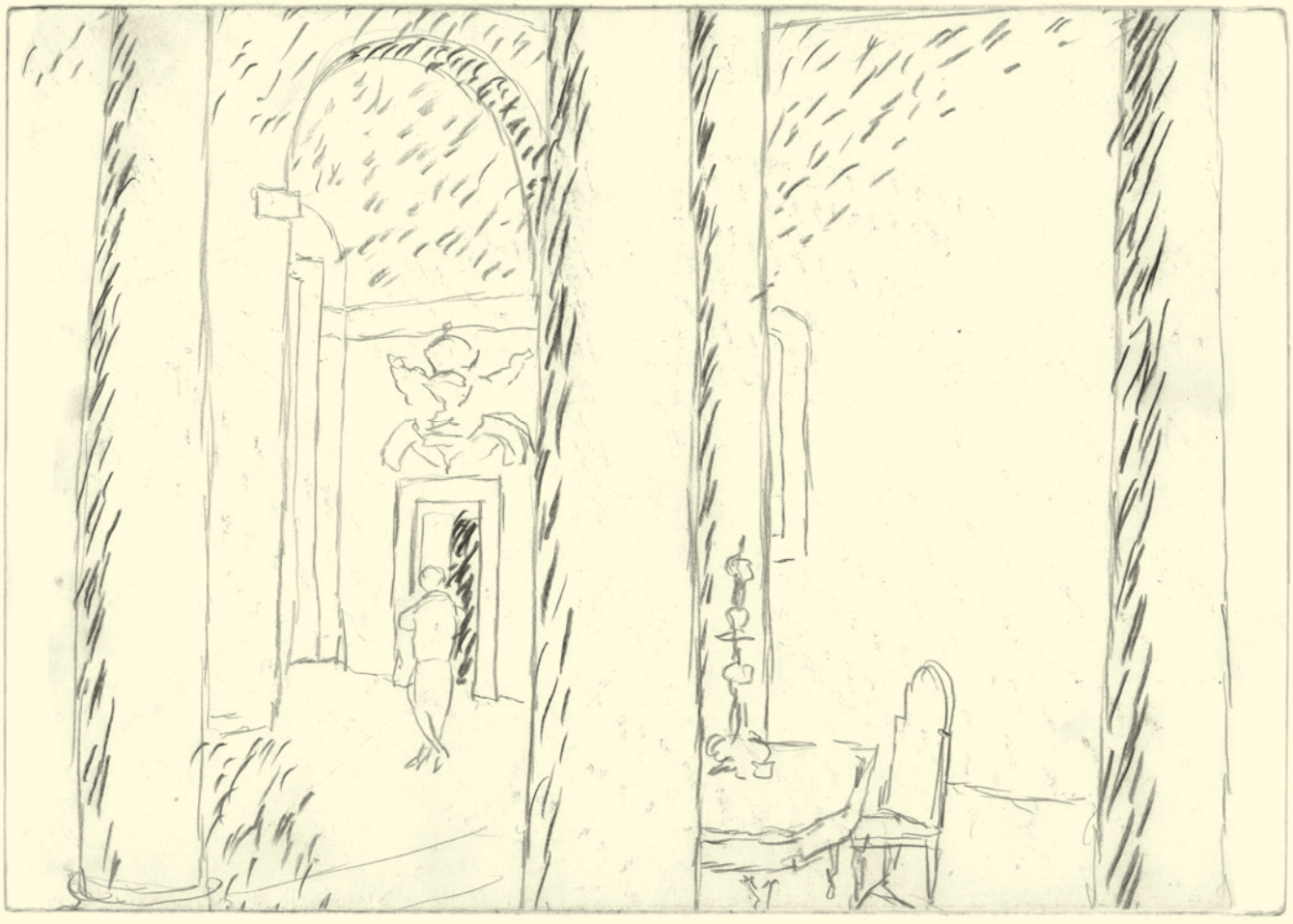
Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. La interlocución significa para nosotros ir a Palladio desde la lejanía. Lejanía es no negar el mar entre los continentes. Es padecer o gustar ese mar.

Segundo. Para gustar ese mar, vayamos a la Villa Cornaro, al hall central que tan firmemente no puede darse vuelta sobre sí mismo para volverse una extensión de puro distanciamiento, como el mar.

Tercero. La interlocución entonces está impregnada por ese sentido de accesión, de acceder a la extensión, a la tierra americana. Por tanto está impregnada de lo por hacer.

Cuarto. Este interlocutor americano del acceder es el que repara en lo firmemente *"ingirable"* de la Villa Cornaro.
Es ese gustar el mar, antedicho.



[farsi parte accessione

non si mette
questa parte
del disegno

Fatto abitabile: accessione
Vederlo dalle osservazioni della
Croce del Sud con le singolarità.
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *L'interlocuzione significa per noi andare verso Palladio dalla lontananza. Lontananza è non negare il mare tra i continenti. È patire o fruire quel mare.*

Secondo. *Per fruire quel mare, andiamo alla Villa Cornaro, all'atrio centrale che fermamente non può girarsi su se stesso per diventare in una estensione di puro allontanamento, come il mare.*

Terzo. *L'interlocuzione allora è impregnata di quel senzo dell'accessione, di accedere all'estensione, alla terra americana. Per tanto è impregnata del da farsi.*

Quarto. *Questo interlocutore americano dell'accedere, è chi riscontra quel fermamente* "ingirabile" *della Villa Cornaro.*
Con quel godere il mare accennato prima.

6. EN EL CONTINENTE AMERICANO: LA EXPERIENCIA DE UNA EXTENSIÓN QUE INVITE A PALLADIO.

de la presentación, nota 6.

[Un vacío que ya encuentra el pequeño
lleno que lo vence.]

Primero: El regio de Palladio.

Al recorrer América para quien ha recorrido los distanciamientos entre las obras de Palladio, particularmente entre sus villas, dichos distanciamientos cobran presencia. Una presencia que se ordena a sí misma en una contractación. Una contractación que hace que se conforme un modo: uno que lleva a que no se acceda por ejes ortogonales, sino por ejes en diagonal; no por ejes ortogonales que llegasen frontalmente a las villas, sino por ejes en diagonal que llegaren a las esquinas de las villas, precisamente a las aristas de éstas, para desde allí proseguir deslizándose a la vez por ambas fachadas en escorzo. Y así acceder, abstractamente, al interior de la villa. Tal ha sido la experiencia del joven hijo de italiano. En la cual se ha reparado, a fin de proseguirla. Para ver cuánto ella puede entregar. Y se tiene que en la América española los territorios en un comienzo se llamaron *"regios"*, regiones tomadas en posesión en nombre del Rey. Puede concebirse en ese proseguir antes dicho, una suerte de regio, sobre el cual se levanten las Villas en sus escorzos. Ello es por cierto una representación, una americana.

Segundo: La diagonalidad.

Esas tierras que se toman en posesión en nombre del Rey, se llevaban a cabo en un momento inicial, aquel de la contemplación, y enseguida en otro momento, el de la explotación, que poblaba. El regio del Rey entrega así, una heredad de contemplación, la que ha de ser hoy construida como tradición poética. Pero se tiene que el poder del Rey, que como todo poder, no puede dejar de cumplirse a sí mismo y por eso ha de apremiar a las contemplaciones y explotaciones. Apremio: camino más corto. Las rectas. Rectas ortogonales. Pero las Travesías (ver Capítulo 5) no van en obligadas rectas ortogonales: pues la palabra poética no va en apremios, pues ella no es conducida por poder alguno. Por eso: una diagonal que venza al apremio. Pero no por eso uno ha de distraerse o marcharse a otros asuntos. Así, también, mirar a Palladio sin apremio. En su diagonalidad. En que la diagonalidad es la mirada en su amplitud máxima. Es un límite en el mirar. Acaso un *"primo"* mirar del mirar.

[El pequeño lleno que vence al vacío
a través del propio vacío.]

6. NEL CONTINENTE AMERICANO: L'ESPERIENZA DI UNA ESTENSIONE CHE INVITA A PALLADIO.

della Presentazione, Nota 6.

Primo: "Il regio"* *di Palladio.*

Al percorrere America, per chi ha percorso le distanze tra le opere di Palladio, in particolare tra le sue ville, queste distanze acquistano presenza. Una presenza che ordina se stessa in una contrazione. Una contrazione che fa sì che si costituisca un modo, uno che porta a non accedere lungo assi ortogonali ma lungo assi diagonali; non lungo assi ortogonali che arrivino frontalmente alle ville, ma lungo assi diagonali che arrivino agli angoli delle ville, precisamente ai loro spigoli, per poi scorrere lungo ambedue le facciate in scorcio. E così accedere astrattamente all'interno della villa. Tale è stata l'esperienza del giovane figlio di italiano che viene rilevata al fine di proseguirla. Per vedere quanto essa possa consegnare. E accade che nell'America Spagnola i territori inizialmente vennero chiamati "regios", *regioni prese in possesso in nome del Re. In quel suddetto proseguire si può concepire una sorte di* "regio", *sul quale si alzano le ville nei loro scorci. Questo è certamente una rappresentazione, una che è americana.*

---

* *Nota: Regione Architettonica.*

Secondo: La diagonalitá.

Quelle terre di cui si prende possesso in nome del Re, si realizzarono in un momento iniziale, quello della contemplazione, e in seguito in un altro momento, quello dello sfruttamento, che popolava. Il regio del Re consegna così un'eredità di contemplazione, che oggi va costruita come tradizione poetica. Ma di fatto il potere del re, come ogni potere, non può fare a meno di esaudire se stesso, e per questo dovrà incitare le contemplazioni e gli sfruttamenti. Premura: cammino più breve. Le rette. Rette ortogonali. Ma le "Travesías" *(traversate) (vedere Capitolo 5) non seguono obbligate rette ortogonali; perché la parola poetica non s'addice alla premura, non essendo governata da nessun potere. Una diagonale, dunque, che debelli la premura. Ma non per questo ci si deve distrarre o seguire altri argomenti. Cosí pure guardare Palladio senza premura. Nella sua diagonalità. Dove la diagonalità è lo sguardo nella sua massima ampiezza. È un confine nel guardare. Forse un* "primo" *sguardo del guardare.*

-> *Disegno pagina 68:*

[Un vuoto che ormai trova il piccolo pieno che lo sconfigge.]

[Il piccolo pieno che sconfigge il vuoto attraverso il proprio vuoto.]

6. EN EL CONTINENTE AMERICANO: LA EXPERIENCIA DE UNA EXTENSIÓN QUE INVITE A PALLADIO.

de la presentación, nota 6.

[Lo lleno se llena en los litorales que se vencen en istmos.]

Tercero: La representación de la extensión.

Cabe demorarse en el regio. Más que en un registro histórico lo que aquí se propone, es un registro espacial*. Así, el *"regio del Rey"* acaece en la tierra cuadrada y el *"regio de la naturaleza"* en el continente exacto de la geografía. Es que archipiélago, tierra cuadrada, continente exacto y continente istmos, son modos de habitar en la extensión. Modos que permanecen orientados, tanto a las ordenaciones urbanas como a las obras de arquitectura de manera que éstas, quiéranlo o no, conjugan predominantemente la virtud de uno de estos modos de habitar.

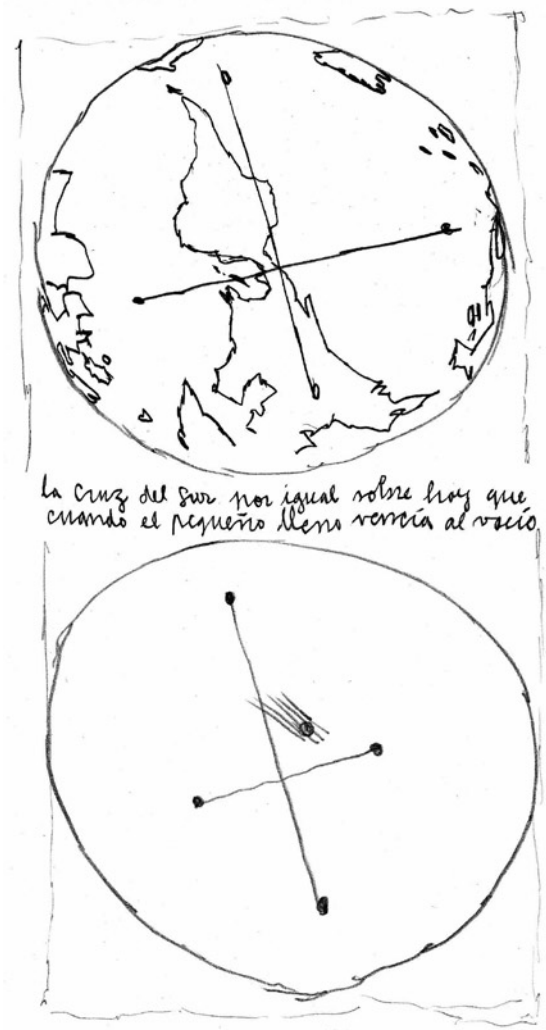
Ahora bien, puede considerarse que las villas de Palladio conjugan un cierto modo de habitar en la extensión. Por cierto, otro a los ya dichos. Y que es uno, que visto por un visitante americano muestra una unificación tensa, casi -podría decirse- de una isla. Lo pequeño en lo grande. O, lo grande en lo pequeño. Dicha simetría.

---

* Ver Nota Histórica 2.

Cuarto: La mayor existencia.

Se acaba de señalar: El regio americano. Y desde éste el regio palladiano. Y de inmediato quedamos ante la siguiente situación: podemos o no podemos eludir. Por cierto, una casa no puede eludir la multiplicidad de circunstancias entre las que no puede dejar de encontrarse. La arquitectura no elude. Pero no se trata solamente de eludir lo inmediato, así, por ejemplo: que en la construcción se calcule su mantención, etc.; sino de eludir lo que se ubica en nuestra lejanía. Así, la extensión. La extensión natural, la tierra y los mares... Concebir, por tanto, una obra con una mirada que se proponga no eludir. Ahora bien la tierra Americana muestra sus límites. A quienes, como nosotros, la han ocupado, habitado desde ellos. La no eludición de la extensión americana pertenece -entonces- al acto de habitar. En su mayor existencia. Por ese mirar a las Villas de Palladio, cual si se levantaran en un regio, es mirarlas desde un intento por ver el acto de habitar en su mayor existencia. Por eso una tal mirada retorna a la tierra americana. Pero acompañados, por lo que hemos de entender como la compañía de un arquitecto. La América de los españoles fue ordenada en sus comienzos por las Leyes de Indias, las que señalan las disposiciones de las ciudades. Vale decir, señalaban generalidades. En cambio, Palladio, nos viene a señalar singularidades.



[La Cruz del Sur por igual sobre hoy que cuando el pequeño lleno vencía al vacío.]

Terzo: La rappresentazione dell'estensione.

È opportuno soffermarsi sul regio. Più che un registro storico, quanto qui si propone è un registro spaziale. Così, il* "regio del Re" *accade nella terra squadrata e il* "regio della natura" *nel continente esatto della geografia. È che arcipelago, terra squadrata, continente esatto e continente istmo, sono modi di abitare nell'estensione. Modi che rimangono orientati sia verso gli ordinamenti urbani che verso le opere di architettura, sicché queste, volenti o nolenti, coniugano predominantemente la virtù di uno di questi modi di abitare.*

Orbene, si potrebbe pensare che le ville di Palladio coniughino un certo modo di abitare l'estensione. Certamente un modo diverso da quelli accennati. E che sia uno che, visto da un visitatore americano mostri una unificazione tesa, quasi -si potrebbe dire- come un'isola. Il piccolo nel grande. Oppure il grande nel piccolo. Tale simmetria.

** Vedere Nota Storica 2.*

Quarto: L'esistenza maggiore.

Abbiamo appena accennato al regio americano. E da questo il regio palladiano. E immediatamente ci troviamo davanti alla situazione seguente: possiamo o non possiamo sottrarci. Sicuramente, una casa non può sottrasi alla molteplicità di circostanze entro le quali non può fare a meno di ritrovarsi. L'architettura non si sottrae. Ma non si tratta soltanto di sottrarsi all'inmmediato, come per esempio che nella costruzione venga considerata la sua manutenzione, ecc., ma di sottrarsi a ciò che si colloca nella nostra lontananza. Così pure l'estensione. L'estensione naturale, la terra e i mari... Concepire pertanto un opera con uno sguardo che si proponga di non sottrarsi. Orbene, la terra Americana mostra i suoi confini. A coloro che come noi l'hanno occupata ed abitata dai confini. Il non sottrarsi dell'estensione americana appartiene quindi all'atto di abitare. Nella sua esistenza maggiore. Perciò guardare le Ville di Palladio come se si ergessero in un "regio" *è guardarle in un tentativo di vedere l'atto d'abitare nella sua esistenza maggiore. È per questo che un siffatto sguardo ritorna alla terra americana. Ma accompagnati da ciò che dobbiamo intendere per la compagnia di un architetto. L'America degli spagnoli fu ordinata dai suoi inizi dalle Leggi delle Indie, che indicavano l'assetto delle città. Cioè indicano generalità. Invece Palladio viene a segnalarci le singolarità.*

-> *Disegno pagina 70:*

[Il pieno si riempie nei litorali che si debellano in istmi.]

[La Croce del Sud, sull'oggi come quando il piccolo pieno scofiggeva il vuoto.]

6. EN EL CONTINENTE AMERICANO: LA EXPERIENCIA DE UNA EXTENSIÓN QUE INVITE A PALLADIO.

de la presentación, nota 6.

Entonces, lo dicho en los Capítulos 1, 2, 3, 4 y 5, se llega al dilema de eludir, no-eludir. Cuya respuesta es el regio. Se trata de avanzar en ello. Lo cual significa que estudiar a Palladio es, en verdad, hacerlo en partición. Una parte del tiempo en el Veneto, otra en América. Avanzar, será no eludir tal partición. Es bien probable que Palladio no habría entrado en dicha partición. Pero ello, por el momento no incide en el estudio nuestro. Pues, esa compañía del arquitecto Palladio, no es algo concluso, aún no sabemos cuándo alcanzará a ser conclusa. Este recorrido nuestro de la compañía nos precave de una conclusividad que toma partes de la obra de un arquitecto, como modo de recibirlo en heredad. Cosa tan corriente. Cosa que constituye a algunos en *"Palladianos"*. La heredad de Palladio ha de constituirse en una tradición. Por eso nosotros no somos palladianos; sino por decirlo, en una sola palabra, que se inventa en este momento, somos *"registas"*. Sí!, pero una tal palabra en boca de arquitectos nace ya, en verdad, deformada. Los arquitectos no han de poder decir palabras abrientes que sean indefinibles, como acaece con la poesía. Por eso, volvámonos a Amereida.

[Entre el caballo sin poder saludar y el inadvertido saludo del vendedor.]

Quinto: Lo vasto.

Abriendo de nuevo Amereida Volumen Primero, página 5.

¿y no entregó así el viento en torno al primer barco
su saludo más vasto
su inconsolable inocencia
sobre las pampas
y la dulzura de otro mar blanco inexistente
cuyo sorpresa guarda la mirada
como la tierra púdica se entrega?

[La enredadera que cuida lo vasto de
la residencia del hombre, cual pájaro
entre sus matorrales.]

Quindi quanto è stato detto nei Capitoli 1, 2, 3, 4 e 5 giunge al dilemma di sottrarsi o non sottrarsi. La risposta è il regio. Si tratta di procedere in esso. Il che significa che studiare Palladio lo si fa veramente per parti. Una parte del tempo nel Veneto, un'altra in America. Procedere sarà un non sottrarsi a questa partizione. È assai probabile che Palladio non sarebbe entrato in una simile partizione. Ma questo per il momento non incide nel nostro studio. Perché questa compagnia dell'architetto Palladio non è qualcosa di concluso, non sappiamo ancora quando arriverà a concludersi. Questo nostro percorso della compagnia ci cautela da una conclusività che prende parti dell'opera dell'architetto Palladio, come un modo di riceverlo in eredità. Fatto molto comune. Fatto che costituisce alcuni in "Palladiani". *L'eredità di Palladio abrà di costituirsce in tradizione. Per questo noialtri non siamo palladiani, ma, per dirlo in una parola inventata in questo momento, siamo* "registi". *Si! Ma una parola simile in bocca agli architetti nasce ormai, a dire il vero, deformata. Gli architetti non dovrebbero pronunciare parole indefinibili che aprono, come accade in poesia. Per questo, ritorniamo ad Amereida.*

Quinto: La vastitá.

Proseguendo con Amereida volume primo, pagina 5:

E non consegnò così il vento intorno alla prima nave.
il suo saluto più vasto.
la sua inconsolabile innocenza
sulle pampe
e la dolcezza di un altro mare bianco inesistente
la cui sorpresa trattiene lo sguardo.
come la terra pudica si dà?

-> *Disegno pagina 72:*

[Tra il cavallo senza poter salutare ed l'inavvertito saluto del venditore.]

[L'edera che cura la vastità della residenza dell'uomo,
come un uccello tra i cespugli.]

6. EN EL CONTINENTE AMERICANO: LA EXPERIENCIA DE UNA EXTENSIÓN QUE INVITE A PALLADIO.

de la presentación, nota 6.

Y pasando a la página 46.

¿y nuestras raíces?

nuestra raíz
no está preñada de su hoyo
– nuestro apoyo
está en los aires
vasto
como la residencia de los pájaros
así lo desconocido se hace en la pupila
y la historia
queda a merced del consentimiento
como un salto

[Espeso follaje así, distante, para saludarnos
como esos árboles aislados en alturas.]

La palabra poética retumba. Recayendo sobre sí misma. Así lo abisal retumba en lo vasto. En lo vasto de un saludo, en lo vasto de una residencia. Lo vasto es así, cumplimiento de lo abisal. Y abisal es así también, lo anterior a aquello que es vasto. En la experiencia de la Escuela y de la Ciudad Abierta en cuanto a ese retumbar se tiene al poeta Góngora, a *"Las Soledades"*. Una manera de oírlas: dibujar un pasaje. Prolijamente. Como se desprende del propio poema. Pero una vez configurada la palabra en dibujo ella retumba y quien la relee encuentra otro matiz de lo prolijo, por ejemplo.

Pero éste no es traído aquí para mostrar la relación palabra-dibujo, sino como una referencia del retumbar. Amereida supone el prolijo retumbar. En verdad lo requiere. Es para dar cuenta de ello, que se menciona a *"Las Soledades"*.

Pero la armonía del regio que traen estas figuras: dicen de una armonía que es *"saludo"* y *"residencia"*. Tal como lo señala Amereida. Por tanto no es una armonía que se contracta. Sino una que se expande en el saludo que se llega a la lejanía donde se encuentra el saludado, y que se expande en la residencia de los pájaros, en sus vuelos, hasta lejanías.

Tenemos, entonces, que la palabra armonía que en tantas ocasiones queda señalando meras vaguedades y aún aquí hasta el momento, señala ahora saludo y residencia. Mejor, ambas palabras son las que señalan, o aún mejor, comienzan a señalar lo que es una armonía.

[Lentificado por la velocidad del bus, autos y un hombre. Vemos identificando cuesta arriba.]

E passando alla pagina 46:

e le nostre radici ?

la nostra radice
non è pregna del suo buco
– il nostro apoggio
é nell'aria
vasto
come la residenza degli uccelli
così l'ignoto si fa nella pupilla
e la storia
rimane in balia del consentimiento.
come un salto.

La parola poetica rintrona. Ricadendo su se stessa. Così l'abissale rintrona nella vastità. Nella vastità di un saluto, nella vastità de una residenza. La vastità e così compimento dell'abissale. E l'abissale è così pure quanto precede ciò che è vasto. Nella esperienza della Scuola e della "Città Aperta" *per quanto riguarda questo rintronare abbiamo il poeta Góngora,* "Le Solitudini"*. Un modo di ascoltarle, di tracciare un passaggio. Minuziosamente, come si evince dal poema stesso. Ma una volta configurata la parola in disegno essa rintrona, e chi la rilegge trova un'altra sfumatura della minuziosità, per esempio.*

Ma questo non è menzionato qui per mostrare il rapporto parola-disegno, ma bensì come un riferimento del rintronare. Amereida presuppone il rintronare minuziozo. In verità lo richiede. E per testimoniare tutto ciò che vengono menzionate "Le Solitudini".

Ma l'armonia del "regio" *che evocano queste figure parla di un'armonia che è* "saluto" *e* "residenza". *Proprio come accenna Amereida. Non è pertanto un'armonia che si contrae, ma un'armonia che si espande nel saluto che arriva sino alla lontananza dove si trova il salutato, e che si espande nella residenza degli uccelli, nei loro voli, sino alle lontananze.*

Abbiamo, dunque, che la parola armonia, che così spesso si limita a segnalare semplici generalità, e anche qui finora, segnala adesso saluto e residenza. Anzi, sono entrambe le parole a segnalare, o meglio ancora, iniziano a segnalare che cos'è un'armonia.

---

* *Una sua poesia:* "Las Soledades".

-> *Disegno pagina 74:*

[Fitto fogliame, così distante, per salutarci come quegli alberi isolati nelle alture.]

[Lentificato dalla velocità dell'autobus, automobili ed un uomo. Vediamo identificando in salita.]

6. EN EL CONTINENTE AMERICANO: LA EXPERIENCIA DE UNA EXTENSIÓN QUE INVITE A PALLADIO.

de la presentación, nota 6.

Prosiguiendo: el saludo a un lejano significa lanzar una recta que va directa entre saludante y saludado. Una recta tan directa que deja sin tocar cuanto acaece en la distancia que separa a ambos. Así también sucede con los pájaros en vuelo: sus sombras no cubren las tierras o mares allá abajo. Se trata, entonces, de una armonía no llena, no completa, no plenamente cerrada sobre sí misma; sino de una armonía ejercitada, digamos, entre vacíos. Una armonía que en verdad, viene a representar lo armónico. La palabra vasto ha de significar la representación, que no las ejercitaciones, vale decir, la presentación.

Cabe demorarse un tanto más: cuanto se ha venido exponiendo en los capítulos precedentes indica que los arquitectos van en una marcha que va cuesta arriba, que ha de ascender. Y que por tanto da un paso o gesto, avanzando en virtud de un cuidado impulso. No van los arquitectos sudamericanos cuesta abajo, en descenso, en que los gestos se extienden en regalados impulsos. Y ello es algo que una Ronda de arquitectos sudamericanos y europeos habrá de padecer.

Proseguendo: il saluto a uno distante significa lanciare una retta che va direttamente tra il salutante e il salutato. Una retta così diretta che non tocca quanto avviene nella distanza che li separa. Così pure gli uccelli in volo: le loro ombre non coprono le terre ed i mari sottostanti. Si tratta dunque di un'armonia non piena, non completa, non completamente chiusa su se stessa; piuttosto di un armonia esercitata, diciamo, tra vuoti. Un'armonia che in verità viene a rappresentare l'armonico. La parola vastità deve significare la rappresentazione, e non le esercitazioni, vale a dire la presentazione.

È opportuno trattenersi ancora un pò: quanto è stato esposto nei capitoli precedenti indica che gli architetti procedono in una marcia in salita, che deve ascendere. E che quindi fa un passo o gesto, avanza in virtù di un accurato impulso. Non in discesa vanno gli architetti sudamericani, non giù per il pendio, dove i gesti si estendono in impulsi regalati. E questo è qualcosa che una "Ronda" *(cerchia) di architetti sudamericani ed europei dovrà patire.*

6. EN EL CONTINENTE AMERICANO: LA EXPERIENCIA DE UNA EXTENSIÓN QUE INVITE A PALLADIO.

de la presentación, nota 6.

Fragmento ampliado en página 79.

Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. Si comenzamos esta vez por una Villa tenemos que la Foscari-Malcontenta, estando entre el canal y ella, la mirada reposa al par yéndose al interior, como extendiéndose hasta lo posible.

Segundo. Porque la mirada va en su diagonal por eso puede concentrarse en su interior y expandirse hacia la extensión.

Tercero. Volviendo al Capítulo 3 intentamos ir desde el saludo a la residencia de los pájaros, por ello *"nos construimos en diagonal".* Y por ello miramos así a la Villa Foscari-Malcontenta.

Cuarto. La interlocución que ofrecemos no puede en medida alguna *"des-diagonalizarnos".* La Ronda propuesta es el cuidado por los europeos de la diagonalización nuestra.

[accessione diagonalizzazione

Fatto abitabile: diagonalizzazione
Vederlo dalle osservazioni di quello pieno e
del vuoto. saluto e residenza
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *Se cominciamo stavolta da una villa avremo che la Foscari-Malcontenta, rimanendo tra il canale ed essa, lo sguardo riposa ugualmente sia andandosene verso l'interno che estendendosi fin dove è possibile.*

Secondo. *Perché lo sguardo va nella sua diagonale, per questo può concentrarsi nel suo interno ed espandersi verso l'estensione.*

Terzo. *Ritornando al Capitolo 3, cerchiamo di andare dal saluto alla residenza degli uccelli, per questo* "ci construiamo in diagonale". *E per questo guardiamo così la Villa Foscari-Malcontenta.*

Quarto. *L'interlocuzione che offriamo non può affatto* "dis-diagonalizzarci". *La* "Ronda" *(cerchia) proposta è la tutela da parte degli europei della diagonalizzazione nostra.*

7. EL CONTINENTE AMERICANO CONSTRUIDO CON PALLADIO.

de la presentación, nota 7.

[Unidos mano y gata en la construcción de un límite que retenga el embate del mar en la roca.]

Primero: “Ha lugar”.

Que Palladio, a través del *“regio palladiano”* pueda entrar en Ronda con los arquitectos que oyen la palabra poética de Amereida: éste es el anhelo nuestro. Anhelo que al ser construido se conforma en una expectación, o sea, en algo que no descansa ya hasta no realizarse. Ahora bien, la palabra poética de Amereida habla en poemas, en actos, en gestos con sus voces y silencios. Así ella canta el *“Ha Lugar”*; que los oficios, que el oficio de la arquitectura, realizan en que *“haya lugar”*. Cual si esa toma de posesión de la tierra americana -antaño en nombre del rey-, hoy hubiera de volverse una toma de posesión en nombre de la palabra poética. (Como se señala en el Capítulo 6, Segundo). Palladio es alguien que se comprende tanto desde un regio ortogonal como desde el regio diagonal que entrega la extensión americana.

Cabe señalar al respecto: hay poemas que cantan lo que se va y otros poemas cantan lo que se queda. Así el poema de Amereida se queda. Así la Cruz del Sur se queda. En cambio la Cruz del Sur puede reflejarse en los ojos de la amada que terminan por cerrarse, y por allí ella -la Cruz- se va... Por eso cuanto se expone en este trabajo se origina en la poesía del *“Ha Lugar”* y nada en aquella que canta lo que se va.

Segundo: “Haya lugar”.

La obra arquitectónica se construye mediante un modo de obrar que es de índole concéntrica y de otro modo que es de índole excéntrica. El modo concéntrico corresponde a la generación de la obra, a cuanto atañe a ésta, y es algo propio, íntimo del quehacer arquitectónico. El modo excéntrico corresponde al origen de la obra; este modo es oído, recogido e impreso por el modo concéntrico en su generar la obra. Así oye las voces de la poesía, así oye el habla de la historia y la cultura, de la ciencia y la técnica. Palladio, es posible considerarlo concéntrico y al par excéntrico, por aquello de ser un ángel, dado que éste, así se lo comprende, pasa, va, haciendo el bien, el bien a las expectaciones. Por eso es también posible, invitarlo a una Ronda que se proponga realizar el *“Haya Lugar”* del *“Ha Lugar”*.

[Esas parejas de ancianos que se enmarcan en sus siluetas, cual su ha lugar o decir un poema al borde del mar.]

7. NEL CONTINENTE AMERICANO COSTRUITO CON PALLADIO.

della Presentazione, Nota 7.

Primo: “Ha luogo”.

Che Palladio, attraverso il “regio palladiano” *possa entrare in* “Ronda” *(cerchia) con gli architetti che ascoltano la parola poetica di Amereida, questo è il nostro anelito. Anelito che nell’essere costruito si costituisce in una aspettativa, cioè in un qualcosa che non si dà riposo finchè non venga attuato. Ebbene, la parola poetica di Amereida parla attraverso poemi, atti, gesti con le sue voci e i suoi silenzi. Così essa canta l’”*ha luogo”*; che i mestieri, che il mestiere dell’architettura realizza nell’”*abbia luogo”*. Come se quella presa di possesso della terra americana -in passato- in nome del re, al presente si trasformasse in una presa di possesso in nome della parola poetica (come viene segnalato nel Capitolo 6, Secondo). Palladio è uno che si comprende sia da un regio ortogonale sia dal regio diagonale che porge l’estensione Americana.*

*A questo riguardo è opportuno segnalare: ci sono poemi che cantano ciò che parte, e altri poemi che cantano ciò che rimane. Così il poema di Amereida rimane. Così la Croce del Sud rimane. Invece la Croce del Sud si può riflettere negli occhi della donna amata che finiscono per chiudersi, e da lì, essa -la croce- parte… Ecco che quanto si espone in questo lavoro ha la propria origine nella poesia dell’”*ha luogo”*, e niente in quella che canta ciò che parte.*

Secondo: “Abbia luogo”.

L’opera architettonica si costruisce mediante un modo di operare di indole concentrica, e di un altro modo di indole eccentrica. Il modo concentrico corrisponde alla generazione dell’opera, per quanto la riguarda, ed è qualcosa di proprio, di intimo del fare architettonico. Il modo eccentrico corrisponde all’origine dell’opera; questo modo è ascoltato, raccolto ed improntato dal modo concentrico nel suo generare l’opera. Così ascolta le voci della poesia, così ascolta il racconto della storia e della cultura, della scienza e della tecnica. Palladio può venire considerato al tempo stesso concentrico ed eccentrico, per il fatto di essere un angelo, dato che questo -così lo si intende- passa, procede, facendo il bene, il bene delle aspettative. Per questo è anche possibile invitarlo a una “Ronda” *(cerchia) che si proponga di realizzare l’”*abbia Luogo” *dell’”*ha Luogo”.

-> *Disegno pagina 80:*

[Uniti mano e gatto nella costruzione di un limite che arresti l'urto del mare nella roccia.]

[Quelle coppie di anziani che si ritagliano nelle loro sagome come il loro “ha luogo” *o dire un poema in riva al mare.]*

7. EL CONTINENTE AMERICANO CONSTRUIDO CON PALLADIO.

de la presentación, nota 7.

Tercero: Vacilación y no-vacilación.

Demorándose en el continente, en su litoral del Océano Pacífico cual hecho histórico, y en particular en Valparaíso, pero éste bajo la *"Cruz del Sur"* con su cambio de Norte se tiene que:

Para un americano, Europa habita en expansión, siendo América un fruto o paso de su expansión. Esta se detuvo en el litoral del Océano Pacífico. El cual da cuenta que Europa no se expandió a través de Asia hasta nuestro continente. Vale decir, Europa se expandió por el Atlántico sin vacilación, y en cambio, por el Océano Pacífico con vacilación; o sea se contracta. Entonces el litoral del Pacífico es el encuentro, la expansión y la contractación de la no vacilación con la vacilación.

En América los españoles se expandieron de la costa hacia tierra adentro. A fin de *"conocer sus secretos"*. Así, Valparaíso primeramente se expandió en diversos lugares. Alargando de esta manera los límites de lo urbano con lo rural, cual modo de *"conocer los secretos de la tierra"*, que así los llamaban los primeros españoles . En su expansión le ganó tierra al mar y recortó cerros promontorios para pasar y unir. En ello no vaciló. Pero, sí vaciló en el modo de cómo habérselas con los acantilados. Estos aún esperan su *"Haya Lugar"*.

Vacilación y no vacilación hay que observarlas en los límites, aquellos que fueron alargados por Valparaíso, ya recién indicados. Es que el continente entero fue reconocido y poblado a través de concebir y realizar límites. Cual manera de constituirle en formas. Por tanto, se trata de ellas. Se trata, así, de la peripecia de las formas a lo largo de estos últimos cinco siglos. La peripecia en su estado actual. (Ver Capítulo 6: regio americano y regio palladiano).

[Vacilación por tierra; no-vacilación por mar. Nosotros en su límite.]

[Tierra adentro y mar afuera desde ese adentro.]

Terzo: Esitazione e non esitazione.

Indugiando nel continente, nel suo litorale dell'Oceano Pacifico come fatto storico. E in particolare a Valparaíso ma questo sotto la "Croce del Sud" *col suo cambio di Nord, si ha che:*

Per un americano, Europa abita in espansione, essendo America frutto o passo della sua espanzione. Questa si fermò nel litorale dell'oceano Pacifico, il che conferma che l'Europa non si espanse attraverso l'Asia fino al nostro continente. Vale a dire, l'Europa si espanse nell'Atlantico senza esitazioni; nell'Oceano Pacifico, invece, esitando, ossia contraendosi. Di conseguenza il litorale del Pacifico è l'incontro, l'espansione e la contrazione; della non esitazione con l'esitazione.

In America gli spagnoli si espansero dalla costa verso l'entroterra. Al fine di "conoscere i suoi segreti". *Così, Valparaíso in un primo momento si espanse in luoghi diversi. Allungando in questo modo i confini tra l'urbano e il rurale come modo di* "conoscere i segreti della terra", *ché così li chiamarono i primi spagnoli. Nella sua espansione sottrasse terra al mare e ritaglió i promontori delle colline per passare e unire. In questo non esitò. Esitò sì nel modo in cui fronteggiò i dirupi. Questi tuttora aspettano il loro* "abbia luogo".

Esitazione e non esitazione vanno osservate nei confini, quelli che vennero allungati da Valparaíso e cui abbiamo appena accennato. È che il continente tutto venne riconosciuto e popolato attraverso il concepire e realizzare confini. Come un modo di costituirli in forme. Si tratta di esse, dunque. Si tratta, così, della peripezia delle forme nel corso di questi ultimi cinque secoli. La peripezia nel suo stato attuale. (Vedere Capitolo 6, Regio Americano, Regio Palladiano).

-> *Disegno pagina 82:*

[Esitazione per terra; non esitazione per mare. Noi nel suo confine.]

[Terra dentro e mare fuori da quel dentro.]

7. EL CONTINENTE AMERICANO CONSTRUIDO CON PALLADIO.

de la presentación, nota 7.

[Refleja el gris del pavimento y sweater negro del chofer. No reflejos.]

Cuarto: El tiempo de la in-vacilación.

Se acaba de señalar: tomar en posesión. En nombre de la palabra poética; aquella que canta el *"Ha lugar"*. Y se ha señalado al par, la experiencia de la vacilación y de la no-vacilación al tomar en posesión en nombre del Rey. Ahora bien, estas tomas de posesión de la tierra no son, ciertamente de la misma índole; una, la del Rey, es con poder y es efectiva; la otra, la poética, es sin poder y es sólo una iluminación. Pero ambas como todo negocio humano o quehacer de los oficios están sujetas a la vacilación y no-vacilación. Que lo son ante lo contractado y lo expandido. Por tanto, lo que procede es considerar qué posición ha de tomarse ante la vacilación y la no-vacilación; si es que se admite dicha dualidad, o bien luchar por extirpar la vacilación. Pero el *"Ha lugar"* no puede ser interrogado. Es que a la palabra poética no se puede recurrir; ella dice lo que dice cuando lo dice y después se va sin retorno. Con lo cual el *"Ha lugar"* indica que la relación de los oficios con la palabra poética no se da en un presente que sea el fruto del organizarse para producir. Sino en otro tiempo que se conforma en otro presente. Hacia él es que debemos avanzar. Y dentro del inicio de dicho avance ya nos sentimos al preocuparnos y ocuparnos de Palladio.

Entonces, con lo señalado en los Capítulos 1, 2, 3, 4, 5 y 6 que desemboca en la compañía inconclusa de Palladio hemos de avanzar en aquello de la no-vacilación, que hemos creído del caso, bien o mal, llamarla la in-vacilación. Por cierto, ésta es palabra del lenguaje del oficio, de los lenguajes de los oficios; que no de la lengua poética. Paso a paso, es por tanto, el paso del tiempo que recoge la tradición de un arquitecto. Ella en esa marcha cuesta arriba. (del Capítulo 6, Quinto)

Quinto: Un tiempo para Palladio.

En la Ronda con Palladio que se viene concibiendo en los Capítulos 5 y 6... cabe ahora invitar a Palladio a los acantilados de Valparaíso. Cosa que hacemos ahora: Palladio: en sus villas... la fachada posterior... Pero antes refirámosnos a lo siguiente: Palladio ciertamente pertenece a un mundo en que la existencia alcanza su mayor existencia a través de la construcción y expresión de la medida, cosa que por el momento no nos detenemos, sólo indicamos que se vuelve modelo y camino de la obra. Se vuelve canto. El canto del número.

[El reflejo que se dobla para intentar anularse.]

Quarto: ***Il tempo della*** “in-esitazione”.

L’abbiamo appena detto: prendere possesso. In nome della parola poetica, quella che canta ”l’ha luogo”. *Si è altresì segnalata l’esperienza dell’esitazione e della non esitazione nella presa di possesso in nome del Re. Orbene, queste prese di possesso della terra non sono certo della stessa indole; una, quella del Re, è con potere ed è efettiva; l’altra, quella poetica, e senza potere ed è solo una illuminazione. Ma entrambe, come in ogni vicenda umana o nell’operato dei mestieri, sono soggette all’esitazione e alla non esitazione. Che lo sono davanti al contratto e all’espanso. È pertanto confacente considerare quale sia la posizione da assumere rispetto dell’esitazione e della non esitazione; se dobbiamo ammettere una siffatta dualità, oppure batterci per estirpare l’esitazione. Ma* ”l’ha luogo” *non può essere interrogato. È che non si può far ricorso alla parola poetica; essa dice ciò che dice quando lo dice e poi se ne va per mai ritornare. Con questo* ”l’ha luogo” *indica che il rapporto tra mestieri e parola poetica non avviene in un presente che sia frutto dell’organizzarsi per produrre, ma bensì in un altro tempo che si plasma in un altro presente. È verso questo che dobbiamo procedere. E ci sentiamo già all’inizio di questo cammino quando ci preoccupiamo e occupiamo di Palladio.*

Dunque, con quanto segnalato nei Capitoli 1, 2, 3, 4, 5, 6 che sfocia nella compagnia inconclusa di Palladio dobbiamo avanzare nell’argomento della non-esitazione, che ci è parso oportuno, bene o male, denominare in-esitazione. Certo, è questa una parola del linguaggio del mestiere, dei linguaggi dei mestieri, e non della lingua poetica. Passo per passo è pertanto il passo del tempo che raccoglie la tradizione di un architetto. Essa in questa marcia in salita. (del Capitolo 6, Quinto.)

Quinto: ***Un tempo per Palladio.***

Nella “Ronda” *(cerchia) con Palladio concepita sin dai capitoli 5, 6,…é opportuno adesso invitare Palladio ai dirupi di Valparaíso. Cosa che facciamo in questo momento. Palladio: nelle sue ville… la facciata posteriore… Ma prima facciamo riferimento a quanto segue: Palladio appartiene sicuramente a un mondo in cui l’esistenza raggiunge la sua esistenza maggiore attraverso la costruzione e l’espressione della misura, argomento sul quale per il momento non ci soffermeremo. Segnaliamo soltanto che diventa modello e cammino dell’opera. Diventa canto. Il canto del numero.*

-> *Disegno pagina 84:*

[Riflette il grigio del pavimento e il maglione nero del conducente. Niente riflessi.]

[Il riflesso che si piega per cercare di annullarsi.]

7. EL CONTINENTE AMERICANO CONSTRUIDO CON PALLADIO.

de la presentación, nota 7.

Por eso convidar a Palladio a los acantilados aparentemente es un franco sin-sentido. Pero a lo largo de los capítulos anteriores se ha mostrado esa manera de ser de los americanos, de los del sur, de ir en accesión. Por eso sus medidas son, en un paso inicial, medidas de la accesión. Practicables en el acto de accesión. Por eso la diagonalidad que se señala en el Capítulo 6 Segundo, es una primera medida de accesión. Que puede considerársela aún como un signo. Un signo de los números en Palladio. Tal consideración adviene de la *"Música de las Matemáticas"*, que hace años se trata de configurar en la Escuela de Arquitectura y Diseño. Dicho nombre es indicado por la palabra poética del *"Ha Lugar"* (ver punto Primero de este Capítulo). Ella, nos dice, que la oye desde Novalis. La *"Música de las Matemáticas"* puede ser entonces, signo de ese canto del número de suyo sin vacilación. En cambio, el *"Haya Lugar"* del *"Ha Lugar"* se encuentra con la vacilación, y sobre ella ha de erguirse. Ahora volviendo a las Villas, a su fachada posterior se tiene que... pero prosigamos al Capítulo venidero.

Sin embargo permanezcamos un momento, aún, en la *"Música de las Matemáticas"*: yendo en el bus a lo largo del litoral marítimo: es ir en el entorno, así se lo ha venido llamando en la Escuela. Este -el entorno- señala la relación entre la abstracción formalizada y el acontecer de la existencia no-formalizado, que se vinculan no tanto para establecer, hoy para nosotros, un vínculo sino el requerimiento de vínculos. Y ello no como una faena de información que alcanzara a dar respuesta, sino en una labor de conformación. Es que el sentido de la *"Música de las Matemáticas"*, es casi un imposible, aquel que se *"haga matemática"*. Tal utopía. Por tanto la *"Música"* no puede dejar de designar a un puro *"hacer"* del puro hacer, en que lo puro obliga ir explicitando en todo momento, vale decir, no dejando nada vago. Por cierto ello implica encontrarse con el idioma habitual y la formalización. Un estudio como éste de Palladio en verdad no puede esperar que todas sus coordenadas o dimensiones se encuentren en un mismo estado de avance, que ellas hayan dejado ya su estado inicial.

[El párpado cerrado prolonga la compañía de atenuados reflejos.]

[El cerebro, cómplice del párpado para presentar a los reflejos cuales figuras.]

Per questo invitare Palladio ai dirupi è, in apparenza, un deciso controsenso. Ma nel corso dei capitoli precedenti si è messo in evidenza questo modo di essere degli americani, quelli del sud, di procedere in accessione. Perciò le loro misure sono, in un primo passo, misure dell'accessione. Praticabili nell'atto di accessione*. Per questo la diagonalità segnalata nel Capitolo 6, secondo, è una prima misura di accessione. Che può ancora venire considerata come un segno. Un segno dei numeri in Palladio. Questai considerazione deriva dalla* "Musica delle Matematiche" *che da anni si cerca di configurare nella Scuola di Architettura. Questo nome è indicato dalla parola poetica dell'*"ha luogo" *(vedere questo Capitolo, Primo). Essa ci dice che l'ascolta da Novalis. La* "Musica delle matematiche" *può essere quindi segno di quel canto del numero che per natura propria è senza esitazione. Invece* "l'abbia luogo" "dell'ha luogo" *si incontra con l'esitazione e sopra di essa si dovrà innalzare. Tornando ora alle ville, alla loro facciata posteriore, si ha che... ma proseguiamo nel prossimo Capitolo.*

Tuttavia tratteniamoci ancora per un momento nella "Musica delle Matematiche"*: andando in autobus lungo il litorale marittimo: è andare* "nell'intorno"*, come l'abbiano definito nella Scuola. Questo* -"l'intorno"- *indica il rapporto tra l'astrazione formalizzata e l'accadere dell'esistenza non formalizzata, che si collegano non tanto per stabilire, oggi per noi, un legame, ma bensì la necessità di legami. E questo non come un intervento di informazione che non giungesse a formulare risposte, ma piuttosto in un'opera di conformazione. È che il senso della* "Musica delle Matematiche" *è quasi un impossibile, quello di* "sia fatta la matematica"*. Quale utopia. Quindi la* "Musica" *non può sottrarsi a designare un semplice* "fare" *del semplice fare, dove* "semplice" *ci costringe ad esplicitare in ogni momento, vale a dire, senza lasciare nulla indeterminato. Certamente ciò comporta incontrare la lingua abituale e la formalizzazione. Uno studio come questo su Palladio in verità non può pretendere che tutte le sue coordinate o dimensioni si trovino in uno stesso stato di avanzamento, che esse abbiano ormai lasciato il loro stato iniziale.*

---

* *Parola inventata che esprime l'azione dell'accedere.*

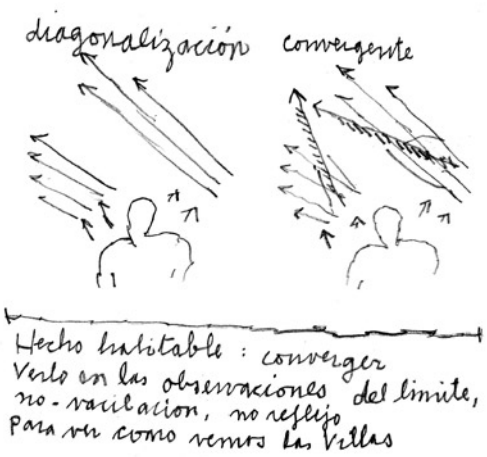
-> *Disegno pagina 86:*

[La palpebra chiusa prolunga la compagnia di smorzati riflessi.]

[Il cervello, complice della palpebra per presentare i riflessi come figure.]

7. EL CONTINENTE AMERICANO CONSTRUIDO CON PALLADIO.

de la presentación, nota 7.



Fragmento ampliado en página 89.

Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. Experiencia de viajar en la *"Romería"* de Palladio en Europa y en las travesías por el continente americano, que llevan a una tercera experiencia. La experiencia de la convergencia. Así, en la *"Romería"* se va entre convergencias.
Así en las *"Travesías"*, sin ellas.

Segundo. La experiencia de la convergencia se le viene encima a un sudamericano en la villa Chiericati, en el converger de la arquitectura y las esculturas.

Tercero. Toda convergencia ciertamente ha de suponer, largos ancestros de convergencia, así los ancestros de la arquitectura y de la escultura renacentista, que aún piden del ancestro del hogar de los Chiericati.

Cuarto. Por tanto la convergencia en el caso nuestro pide de una construcción. Este es el trabajo en el cual estamos empeñados. Por tanto también la interlocución se da de alguna manera, en una reconstrucción de la convergencia; para que quepan ambas experiencias.

[diagonalizzazione convergente

Fatto abitabile: convergere
Vederlo nelle osservazioni del limite
non-esitazione, non riflesso
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *Esperienza di viaggiare nella* "Romería" *(pellegrinaggio) di Palladio in Europa e nei passaggi attraverso il continente americano, che conducono a una terza esperienza. L'esperienza della convergenza. Così, nella* "Romería" *(pellegrinaggio) si procede tra convergenze. Così, nelle* "Travesías" *(passaggi), senza di esse.*

Secondo. *L'esperienza della convergenza assale un sudamericano nella villa Chiericati, nella convergenza tra l'architettura e le sculture.*

Terzo. *Ogni convergenza comporta certamente lunghi retroscena di convergenza; così i retroscena dell'architettura e della scultura rinascimentale, che chiedono ancora del retroscena del casato dei Chiericati.*

Quarto. *Quindi la convergenza nel caso nostro richiede una costruzione. Questo è il lavoro che ora ci impegna. Quindi anche l'interlocuzione si dà, in un certo senso, in una ricostruzione della convergenza; affinché via sia posto per entrambe esperienze.*

8. VALPARAÍSO: ENCONTRARSE CON PALLADIO DESDE LAS ARENAS.

de la presentación, nota 8.

Primero: La Ciudad Abierta.

Los años de los viajes de las Travesías por América han sido posible pues ha sido fundada la Ciudad Abierta. Ella se ubica cerca de Valparaíso. Y allí residen, estudian y trabajan los arquitectos de la Escuela, con sus familias. Tal fundación es una realización que se lleva a cabo sólo por nuestros propios esfuerzos y medios. Cada vez vienen más arquitectos a visitarnos: recorren las obras que hemos levantado y participan de la hospitalidad de la Ciudad Abierta, pues ésta deja su quehacer para oír al huésped decir quién es y qué peripecia describe. Durante veinte años la Ciudad Abierta se ha fundado a sí misma a través de tales visitas. Pero ahora comienza el quehacer de ir a otras partes. Así, ir a Europa, al lugar de Palladio. Para tratar desde allí aquello del *"Ha"* y del *"Haya lugar"* en Europa. Tal experiencia. Presencia desde el mar, un *"regio excéntrico"*. Que todos los días hemos de traerlo nuevamente a presencia. Esto se padece bien en las arenas.

Segundo: Abrir y fundar.

Hay que distinguir entre continuar algo -hablando de la manera más general posible- y abrir algo. En que abrir es señalar una relación no explicitada; explicitación que viene a iluminar la totalidad, siempre hablando en esa manera general. El abrir, a su vez, ha de ser fundado. Pasa de ser una interioridad a un exterior, que sale al paso de todos. Eso es lo que pretende la Ciudad Abierta, explicitando la relación poesía y arquitectura. Y explicitar fundando su lugar. Cosa distinta sería si fuéramos nómades, errantes. Tal experiencia de abrir y fundar -ello lleva ya unos veinte años de perseverancia- es lo que permite pensar en ir hasta Europa. Porque ciertamente una labor de abrir y de fundar no puede dar la espalda a Europa, y más todavía, no puede dejar de pedirle al menos su mirada. Volviendo sobre lo dicho: bien puede tenerse como cierto que cuanto atañe o pertenece a la extensión, a la extensión natural, fue ya delimitado. Y así ahora es limitado. No se trata entonces de un bosque en que cada pensar o decir viene a constituir un claro, ésto es lo que hace precisamente la poesía. No así los oficios como la arquitectura que se da en un bosque ya aclarado en sus claros. Vale decir, en un parque; abrir es, entonces, pasear por ese parque. Cosa, que ha decir verdad, raramente hacemos.

[Un terreno que las sucesivas propiedades
no tocaron las dunas de arenas.]

8. VALPARAÍSO: INCONTRARSI CON PALLADIO DALLE "ARENAS" (RENE).*

della Presentazione, Nota 8.

Primo: La "Città Aperta".

Gli anni dei viaggi, dei Passaggi attraverso l'America, sono stati resi possibili perché è stata fondata la "Città Aperta". Essa e situata nei dintorni di Valparaíso. E lì risiedono, studiano e lavorano gli architetti della Scuola con le loro famiglie. Questa fondazione è una realizzazione portata avanti dal nostro sforzo e con i nostri mezzi. È sempre maggiore il numero degli architetti che ci vengono a visitare: percorrono le opere che abbiano innalzato e condividono l'ospitalità della Città Aperta, perché questa sospende il proprio operare per ascoltare l'ospite dire chi é, e la peripezia che descrive. Per venti anni la Città Aperta ha fondato se stessa mediante queste visite. Ma adesso inizia l'azione di andare in altri luoghi. Come andare in Europa, il luogo di Palladio. Per trattare da lì "l'ha luogo" *e* "l'abbia luogo", *dall'Europa. Quale esperienza. Presenza a partire dal mare, un* "regio eccentrico". *Che ogni giorno dobbiamo riportare alla presenza. Questo ben si patisce nelle* "arenas" *(rene).*

Secondo: Aprire e fondare.

Bisogna distinguere tra continuare qualcosa -parlando nel modo più generale possibile- e aprire qualcosa. Dove aprire è segnalare un rapporto non esplicitato; esplicitazione che viene a illuminare la totalità, parlando sempre in quel modo generale. L'aprire, a sua volta, va fondato. Passa da una interiorità ad una esteriorità, che escono all'incontro di tutti. Questo pretende la Città Aperta, esplicitando il rapporto poesia-architettura. Ed esplicitare fondando il proprio luogo. Diverso sarebbe se fossimo nomadi, erranti. Questa esperienza dell'aprire e del fondare -con una perseveranza che dura già da vent'anni- è ciò che permette di pensare ad andare in Europa. Perché un lavoro di aprire e fondare non può certo voltare le spalle all'Europa, anzi, non può neanche fare a meno di chiederle almeno il suo sguardo. Ritornando sul già detto: riteniamo che quanto riguarda o appartiene all'estensione naturale, è già stato delimitato. E così adesso è limitato. Non si tratta dunque di un bosco in cui ogni pensare o dire diventa radura, che è proprio della poesia. Diversamente per i mestieri, l'architettura, che si danno in un bosco già schiarito dalle sue radure. Ossia in un parco; aprire è quindi passeggiare in quel parco. Il che, in onor del vero, facciamo raramente.

-> *Disegno pagina 90:*

[Un terreno nel quale i lotti successivi non toccarono le dune di sabbia.]

8. VALPARAÍSO: ENCONTRARSE CON PALLADIO DESDE LAS ARENAS.

de la presentación, nota 8.

Tercero: Hospitalidad.

Demorándose en la Ciudad Abierta. En ella, un acto poético da comienzo a las obras de arquitectura. Ellas son generadas, tanto en su concepción como en su edificación, en Ronda. Lo cual es del todo posible porque los arquitectos van urgidos por una misma orientación. La que es interpretada por cada uno de ellos, desde sus propias singularidades. La Ronda es así, una convergencia de singularidades. En que éstas no terminan por desvanecerse, sino por el contrario cada vez más se construyen en singularidades, construyendo así una hospitalidad, una hospitalidad creativa.

[La luz que se empeña en no distinguir
lo que acontece de lo posible.]

Cuarto: El desconocido poético.

Se acaba de señalar la Ciudad Abierta. Ella se ubicó hace veinte años en la cercanía de Valparaíso. Y hoy ya casi se encuentra dentro del área urbana; y mañana -sin duda- será un punto céntrico de las partes nuevas de la ciudad. Aquella que corrientemente se la designa como *"alta"* o *"moderna"*. Y así mismo cada vez más, Valparaíso conforme al modo de tantas o todas las ciudades y puertos, aúna lo que acontece con lo posible. Cual si resultara factible el no distinguirlos. Por supuesto que tal aunar no es un asunto particular de cada cual, sino una experiencia que padece o que quisiera padecer la multitud que habita una ciudad. Es la pasión -eso parece- de lo ilimitado. En cuanto a la Ciudad Abierta, ella lo es de los límites. Pero no como una manera de oponerse o polemizar con la creciente experiencia de lo ilimitado, sino como forma que adviene de oír la palabra poética.

Entonces, la in-vacilación en el Capítulo 7, a la que llegan los Capítulos 1, 2, 3, 4, 5 y 6, es la in-vacilación de lo limitado. En razón y virtud de la palabra poética, pues antes de que ella hable de algo, ese algo puede ser objetivo de todas o cualquiera rasante; no así después, pues dicho algo, se fija conforme a lo que oye. Fijación que es límite. Para las rasantes de lo posible. Es que una in-vacilación no mira para escoger el mejor posible. Sino que, en verdad, encara el imposible. Aquel de la palabra poética. Que canta a lo desconocido. Propiamente como condición del hombre. De él en sus días, se entiende.

[Leves repeticiones en el agua y leve
alzamiento de la tierra: lo leve doquier.]

Terzo: Ospitalitá

Indugiando nella Città Aperta. In essa, un atto poetico dà inizio alle opere di architettura. Esse vengono generate, sia nella loro concezione sia nella loro costruzione, in "Ronda" *(cerchia). Cosa del tutto possibile perché gli architetti sono spronati da un medesimo orientamento, interpretato da ognuno di essi sulla base delle proprie singolarità. La* "Ronda" *(cerchia) è quindi una convergenza di singolarità. Dove queste non finiscono per svanire, anzi, ogni volta di più diventano singolarità, costruendo così una ospitalità, una ospitalità creativa.*

Quarto: L'ignoto poetico.

Abbiamo appena accennato alla Città Aperta. Essa venne situata vent'anni fa nelle vicinanze di Valparaíso, ed oggi è quasi entro l'area urbana; e domani sarà senz'altro un punto centrale delle parti nuove della città. Quella che correntemente viene denominata "alta" *o* "moderna". *Allo stesso modo, Valparaíso, conformemente al modo di tante o tutte le città o porti, congiunge sempre di più ciò che avviene con ciò che è possibile. Come se fosse possibile non distinguerli. Certo, questa congiunzione non è una questione particolare di ciascuno, ma un'esperienza che patisce o vorrebbe patire la moltitudine che abita una città. È la passione -sembra- dell'illimitato. Quanto alla Città Aperta, lo è nei limiti. Ma non come un modo di opporsi o polemizzare nella crescente esperienza dell'illimitato, ma come forma che discende dall'ascolto della parola poetica.*

Quindi la in-esitazione nel Capitolo 7, a cui conducono i Capitoli 1, 2, 3, 4, 5, 6, è la in-esitazione dell'illimitato. In ragione e virtù della parola poetica, perché prima che essa parli di "qualcosa", *quel* "qualcosa" *può essere obbiettivo di tutte o qualsiasi radente; non così dopo, perché il detto* "qualcosa" *si fissa a seconda di ciò che ascolta. Ancoraggio che è limite. Per le radenti del possibile. È che una in-esitazione non bada a scegliere il meglio possibile. A dire la verità, piuttosto affronta l'impossibile. Quello della parola poetica che canta all'ignoto. Propriamente come condizione dell' uomo. Dell'uomo, beninteso, nei suoi giorni.*

-> *Disegno pagina 92:*

[La luce che si ostina a non distinguere quello che succede da quello che è possibile.]

[Lievi ripetizioni nell'acqua e lieve innalzamento della terra, il lieve dappertutto.]

8. VALPARAÍSO: ENCONTRARSE CON PALLADIO DESDE LAS ARENAS.

de la presentación, nota 8.

[Las arenas que saben recibir al igual que el mar: y no saben recibir nuestros pies.]

Quinto: Las arenas.

Actos de fundación de la Ciudad Abierta. Señalamos las arenas. Sobre la marcha debemos señalar su límite. O más precisamente, el límite que ellas explicitan. Las arenas son reveladas por la palabra poética. Su esterilidad. Nada de flores, ni frutos, ni pequeños animales, ni alimañas. Ellas siempre iguales, no como la tierra que se transforma según las estaciones, y al par siempre en mudanzas por los vientos. Su esterilidad que es permanencia en leves cambios hablan a la condición humana. Acerca de cómo el saber es un renovado volver a no saber. Al no saber que se desprende de lo que se sabe. Y que por ello sabe más de lo que no sabe. El encuentro con Palladio ha de darse en el acto de las arenas... Del volver a no saber. En tal manera de continuidad. Tal decurso de una ciudad. Pues la Ciudad Abierta no es algo ajeno a Valparaíso. Al contrario es uno de sus elementos. En el lenguaje urbano es un Parque Cultural de Recreación. Esta última palabra significa al par recreación en cuanto descanso. El descanso que repone. Pero, así mismo el quehacer que recrea, renueva la creatividad. Acaso toda ciudad debería contar con tales parques. En tiempos en que las ciudades no cuentan con acrópolis, ni con ágoras, esos parques pueden venir a construir calladamente, sin requerir de poder alguno, la tradición de los elementos que den forma a la ciudad como obra.

Volviendo a las arenas, ellas son suelo y símbolo. Cada vez más el suelo se vuelve habitable para los urbanos, que no para los nómadas de los desiertos de siempre -se entiende-: así las playas, las dunas de deportes automovilísticos. Y cada vez menos, ese símbolo que la palabra poética puede señalar comparece como un aclarador, un clarificante. Entonces las arenas vienen a hacer presente el momento actual a través de tales dichos cada vez más y cada vez menos. Un presente urgido por ambos más y menos. Ciudad Abierta: parque cultural y de recreación urgido. El *"ángel"* Palladio ha de entender de estas situaciones.

[Las docas aún indican lo alto de la duna
no así los árboles ajenos ya a los antiguos
bosques recubridores.]

Quinto: Le “Arenas”* *(rene).*

Atti di fondazione della città aperta. Accenniamo alle rene. E nel farlo dobbiamo segnalare i loro limiti. Più precisamente i limiti che esse esplicitano. Le rene sono rivelate dalla parola poetica. La loro sterilità. Niente fiori, frutti, bestiole, bestiacce. Sempre uguali, diversamente dalla terra che si trasforma secondo le stagioni, e comunque sempre cambiante per l'azione dei venti. La loro steritità, che è permanenza in lievi cambiamenti, parla alla condizione umana. Su come il sapere è un rinnovato tornare al non sapere. Al non sapere che deriva da ciò che si sa. E che perciò sa di più di quanto non sa. L'incontro con Palladio deve avvenire nell'atto delle rene. Del tornare a non sapere. In una siffatta continuità. In un siffatto decorso di una città. Perché la Città Aperta non è qualcosa di estraneo a Valparaíso, anzi è uno dei suoi elementi. Nel linguaggio urbano è un Parco Culturale di Ricreazione. Questa ultima parola significa allo stesso tempo ricreazione in quanto riposo. Il riposo che ristora. Ma anche l'operare che ricrea, che rinnnova la creatività. Forse tutte le città dovrebbero avere parchi simili. In tempi in cui le città non posseggono né acropoli né agore, questi parchi possono construire quietamente, senza abbisognare di potere alcuno, la tradizione degli elementi che conferiscano forma alla città come opera.

Tornando alle “arenas” *(rene), esse sono suolo e simbolo. Il suolo diventa sempre più abitabile per i cittadini, che non per i nomadi dei deserti di sempre, è chiaro. Così le spiagge, le dune degli sport automobilistici. E sempre meno quel simbolo che la parola poetica può segnalare compare come un rischiaratore, un chiarificante. Allora le* “arenas” *(rene) rendono presente il momento attuale tramite questi* “sempre più” *e* “sempre meno”*. Un presente incalzato da entrambi. Città Aperta: parco culturale e di ricreazione. L'"*angelo” *Palladio dovrà capire queste situazioni.*

---

* “Arenas”: *Termine che designa sia le superfici generate dalla sabbia, che la sabbia stessa.*

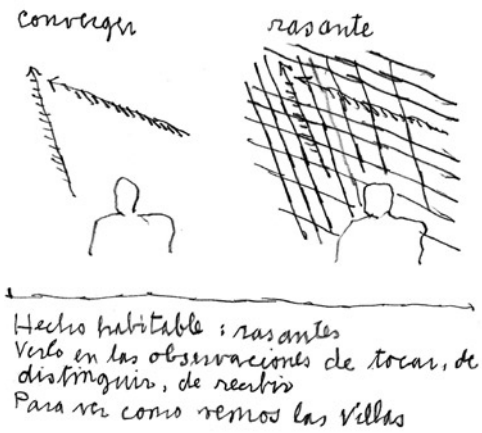
-> *Disegno pagina 94:*

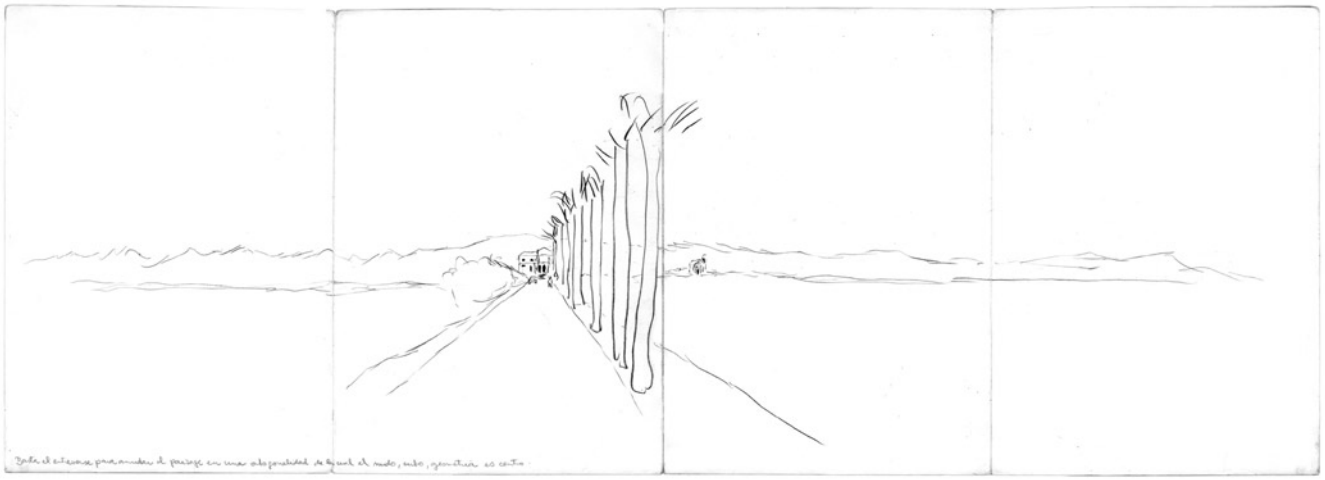
[Le “arenas” *(rene) che sanno ricevere lo stesso che il mare: e non sanno ricervere i nostri piedi.]*

[Le “docas” *(pianta originaria del Cile) indicano ancora l'altezza della duna; diversamente gli alberi, estranei ormai agli antichi boschi che tutto coprivano.]*

8. VALPARAÍSO: ENCONTRARSE CON PALLADIO DESDE LAS ARENAS.

de la presentación, nota 8.





Fragmento ampliado en página 97.

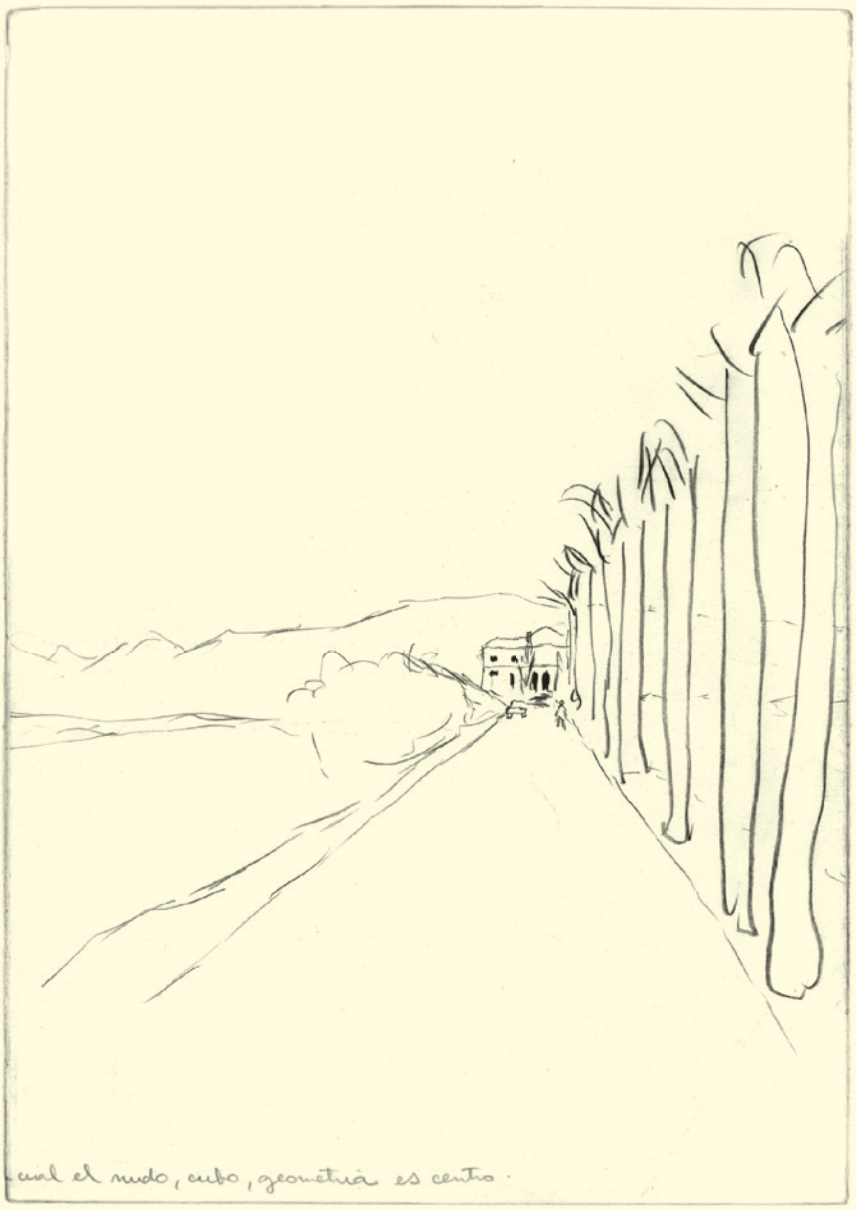
Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. Esa experiencia que se narra aquí, del niño que mira la torre de la iglesia en su ciudad natal, que estudia arquitectura, que realiza una *"Romería"*, que emprende travesías por América, desde un comienzo va colocando la mirada para ver.
Va buscando las rasantes en que la mirada ve. Es una experiencia de la continuidad de las rasantes.

Segundo. Dentro de esta continuidad, llegando desde Roma al Veneto, la primera rasante es para la villa Porto Casarotto. Ella confirma la rasante. Confirma a una experiencia. Esta, de la rasante.

Tercero. Pero dicho confirmarse habla de lo siguiente: Las villas del arquitecto y la confirmación de las rasantes, siempre del arquitecto; pero específicamente del arquitecto que es un *"ángel"*.

Cuarto. Quizás en una interlocución el presentar experiencias como la antedicha, hace que se la tome como un antecedente de índole personal, como un alimento singular, de quien padece esa experiencia. Pero lo que se trata es de que este sentido de rasante pueda llegar al centro de la interlocución. Una faena a realizar.



[convergente rasante

Fatto abitabile: rasanti
Vederlo nelle osservazioni di toccare, di distinguere, di ricevere
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *L'esperienza che qui si racconta, del bambino che guarda la torre della chiesa nella sua città natale, che studia architettura, che realizza una* "Romería" *(pellegrinaggio), che compie passaggi attraverso l'America, sin dall'inizio sistema il proprio sguardo per vedere. Va cercando le radenti dove lo sguardo vede. È un'esperienza della continuità delle radenti.*

Secondo. *Dentro questa continuità, arrivando da Roma al Veneto, la prima radente tocca la villa Porto Casarotto. Essa conferma le radenti. Confermano un'esperienza. Questa, l'esperienza delle radenti.*

Terzo. *Ma questo confermarsi parla di quanto segue: Le ville dell'architetto e la conferma delle radenti, sempre dell architetto, ma specificamente dell'architetto che è un* "angelo".

Quarto. *Forse in un'interlocuzione, il presentare esperienze come quelle suddette, fa sì che vengano intese come qualcosa di indole personale, come un alimento singolare di chi patisce l'esperienza. Ma lo scopo è che questo senso di radente possa arrivare al centro dell'interlocuzione. Un'opera da realizzare.*

9. EN EUROPA: PRIMER OBRAR DE UNA RONDA CON PALLADIO.

de la presentación, nota 9.

[Paseantes reposan de una única manera
niños y perros igualmente.]

Primero: La inscripción.

Cabe esperar que arquitectos europeos y americanos se reúnan en Ronda y que tal hecho pudiera ser registrado a la manera americana, vale decir con una señal que se levanta en la extensión europea, en su suelo. Pero ello es al par -entendemos- una tradición romana: La inscripción, aquella de Julio César* que registra hechos que registran a su vez propósitos. Ya en el Capítulo inicial de la Presentación se advierte que la escritura esculpida, etc., pintada, etc., no es de suyo una forma de la obra arquitectónica, aunque ella la acoja, le de lugar, la realce al acogerla en un lugar; y que esto puede abrir una discusión que no llegue a acuerdo alguno. Y también allí se advierte que se trata de una obra o pre-obra si se quiere, de abertura. (Ver *"abertura"* en Capítulo 8, Segundo.)

---

* Ver Nota Histórica 3.

Segundo: La inscripción europea de la inscripción.

Prosiguiendo en aquello de las tradiciones, se tiene las heredades y tradiciones en cuanto a los ábsides. Por cierto, hoy día parecen encontrarse en suspenso. El sentido actual de la profundidad en todas las direcciones y no en una sola, dejan a este elemento arquitectónico en una suspensión que no ha de quedarse dentro de un carácter cíclico, pues terminaría en un retorno del ábside. Nada de ello. Pero al par, la heredad y reciente tradición de este siglo artístico (XX) de las formas en libertad, podría hacer pensar en un ábside en libertad. Cosa casi contradictoria. Sin embargo los arquitectos italianos, europeos, pueden bien dilucidar cosas como éstas y otras más. Ellas son materia para una abertura de la Ronda. Una que vea la relación entre ábside e inscripción; ambas detienen, centran, en virtud de un acto, aquel de una autoridad o cabeza. Es que una Ronda extiende un campo o cancha donde cada cual lanza un dardo, a un blanco invitando a los demás a reforzarlo o a reverlo bajo otra luz u otra trayectoria. Aún, en vez de ábside en libertad... algún no ábside para inscribir la inscripción en un orden de obras. En un orden arquitectónico. Es que un orden arquitectónico pide a quien algo propone, en cuanto a él mismo, que su proposición resulte completa. Como lo es una casa. Vale decir, se le ha de dar casa a la proposición. Por eso nos encontramos procediendo de la presente manera.

[El renacer de las hojas reposa en las ya maduras. Lo nuevo que se seca ha de haber ya cumplido para su reposo.]

9. IN EUROPA: PRIMO OPERARE DI UNA "RONDA" (CERCHIA) CON PALLADIO.

della Presentazione, Nota 9.

Primo: L'Inscrizione

È lecito sperare che architetti europei ed americani si riuniscano in "Ronda" *(cerchia) e che ciò possa essere registrato alla maniera americana, cioè con un segnale che si innalzi nell'estensione europea, sul suo suolo. Ma questo è al medesimo tempo -ci sembra- una tradizione romana: l'iscrizione, quella di Giulio Cesare* che registra fatti, che a loro volta registrano propositi. Già nel capitolo iniziale della Presentazione, si avverte che la scrittura scolpita, dipinta, ecc. non è di per sé una forma dell'opera architettonica, sebbene questa la accolga, le dia luogo, le dia risalto nell'accolglierla in un luogo; e che questo può iniziare una discussione che non arrivi a buon porto. E lì pure si avverte che si tratta di un opera, oppure di una pre-opera, se si vuole, d'apertura. (Vedere* "apertura" *nel Capitolo 8, Secondo.)*

---

* *Vedere Nota Storica 3.*

Secondo: L'Iscrizione europea dell'Iscrizione.

Proseguendo l'argomento delle tradizioni, abbiamo le eredità e tradizioni riferite alle absidi. Certo, oggigiorno sembrano sospese. Il senso attuale della profondità in ogni direzione e non in una sola, lasciano questo elemento architettonico in una sospensione che non va inserita in un carattere ciclico, altrimenti finirebbe in un ritorno dell'abside. Niente affatto. Ma allo stesso tempo, l'eredità e la recente tradizione di questo secolo artistico (XX) delle forme in libertà, pottrebbe far pensare a una abside in libertà, cosa quasi contraddittoria. Tuttavia gli architetti italiani, europei, possono delucidare cose come queste e altre ancora. Esse sono materia per una apertura della "Ronda" *(cerchia). Una cerchia che scorga il rapporto tra abside e iscrizione; entrambe trattengono, centrano, in virtù di un atto, quello di una autorità o capo. È che una* "Ronda" *(cerchia) espande un campo o un recinto in cui ognuno lancia un dardo a un bersaglio, invitando agli altri a rafforzarlo o a rivederlo sotto un'altra luce o un altro percorso. Ancora, invece di abside in libertà... un qualcosa di non abside per iscrivervi l'iscrizione in un ordine di opere. In un ordine architettonico. È che un ordine architettonico richiede a chi propone qualcosa, quanto a se stesso, che la sua proposizione risulti completa. Come è completa una casa. Vale a dire, si deve dare casa alla proposizione. Per questo ci incontriamo procedendo allo stesso modo.*

-> *Disegno pagina 98:*

[Passeggianti si riposano in un unico modo, bambini e cani lo stesso.]

[Il rinascere delle foglie riposa in quelle già mature. Il nuovo che si rinsecchisce deve già avere ottemperato per concedersi il riposo.]

9. EN EUROPA: PRIMER OBRAR DE UNA RONDA CON PALLADIO.

de la presentación, nota 9.

Pero, volviendo de nuevo al ábside cabe preguntarse si él no es un lugar para que se reúnan los distintos, llevados por un anhelo de unificación en cuanto a algo que pueden emprender, concebir en común. Acaso en una plaza uno puede en medio del discurrir, irse hasta una esquina y otra, y otro a otra esquina, mientras que en el ábside permanecen en una sostenida proximidad.

Tercero: El momento de la inscripción.

Permaneciendo en esta primera Ronda de abertura: reunir a arquitectos europeos y americanos. Pero no a través de un simple reunir. Sino en uno que incluye a unos arquitectos sudamericanos, a unos chilenos, que van conforme a la relación poesía-arquitectura. Y que van conforme, por ello, según un último horizonte que se dice a sí mismo que si todos oyeran la palabra poética, se constituirá una cierta época. Una época que, en que conforme a la época actual del mundo, ella podría ser planetaria. Sin embargo algunos arquitectos europeos podrán considerar que no ha de irse con la mirada puesta en tales horizontes. U otros considerarán que no hay que ir con ninguna mirada puesta en algo; sino que vuelto hacia aquello que emerja cada vez que el obrar se pone a realizar su obra. Pero ellos, podrán reunirse. Pues lo que proponemos es en verdad; un momento. Uno del obrar que obra. Este, de la inscripción. El puede reunir a los que van en discontinuidad -van sólo ante dicho emerger- y los que van o son en continuidad: tal horizonte de una época. Y aún cuando sólo se pudiera alcanzar el puro colocarse unos frente a otros, ya será un paso. Un paso expresable en esa inscripción, que naturalmente en este primer momento será una, una sola. Que no una secuencia.

[El ojo aclara poniendo a la luz de parte de la sombra, y viceversa.]

[Luz sombra o umbral entre lo contractado
de algo y lo expandido donde ese algo yace.]

Ma tornando all'abside, bisogna domandarsi se essa non sarà un luogo perché si incontrino i diversi, portati da un anelito di unificazione rispetto di qualcosa che possano intraprendere, concepire in comune. Forse in una piazza ci si puó, nel mezzo del discorrere, spostare verso un angolo e verso un altro, e un altro verso un altro angolo, mentre nell'abside rimangono in una prossimità sostenuta.

Terzo: **Il momento dell'Iscrizione.**

Rimanendo in questa prima "Ronda" *(cerchia) di apertura: riunire architetti europei e americani. Ma non attraverso un semplice riunire, ma piuttosto in un riunire che comprenda alcuni architetti sudamericani, cileni, che procedono secondo il rapporto poesia-architettura. E quindi che procedono secondo un ultimo orizzonte che dice a se stesso che se tutti ascoltassero la parola poetica, si costituirebbe una certa epoca. Un'epoca che, coerentemente con l'epoca attuale del mondo, potrebbe essere planetaria. Tuttavia alcuni architetti europei potrebbero considerare che non si deve andare avanti con lo sguardo posato su questi orizzonti. Opure altri riterranno che non si deve affatto indirizzare lo sguardo, ma volgerlo verso ciò emergerà ogni volta che l'operare si adoperi per realizzare la sua opera. Ma anch'essi vanno accolti. Perché ciò che proponiamo è veramente un momento. Un momento dell'operare che opera. Questo dell'Iscrizione. Esso può riunire coloro che vanno in discontinuità -soltanto di fronte a questo emergere- e coloro che vanno o sono in continuità: tale è l'orizzonte di un'epoca. E anche se si riuscisse soltanto a collocarci gli uni di fronte agli altri, sarebbe già un passo. Un passo che si esprime in questa Iscrizione, che naturalmente in questo primo momento sarà una, una sola. E non una sequenza.*

-> *Disegno pagina 100:*

[L'occhio schiarisce mettendo alla luce parte dell'ombra e viceversa.]

[Luce, ombra o soglia tra la contrazione di qualcosa e l'espansione dove quel qualcosa giace.]

9. EN EUROPA: PRIMER OBRAR DE UNA RONDA CON PALLADIO.

de la presentación, nota 9.

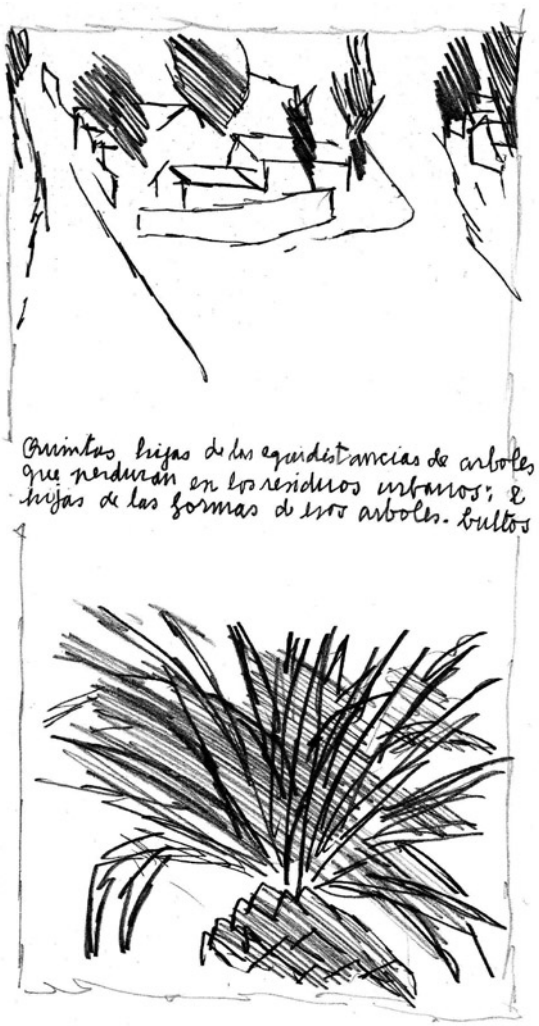
Cuarto: La inscripción. Momento de debate.

Se acaba de señalar: la inscripción, que reúne a arquitectos europeos y americanos en razón de su concepción y la realización de su edificación. Dicha reunión, nos parece, no podrá dejar de declarar sus posturas, aquellas posturas desde y con las cuales lanzan sus flechas a los blancos. Por cierto tales declaraciones se llevan a cabo elaborando un debate. El que no podrá dejar de tocar unos ocho puntos:

- Si se trata de aclararlo todo o de iluminar algo.
- Si se trata de la pura inscripción o de ella en su lugar. Y si éste se ubica a partir de la naturaleza o a partir de lo artificial del hombre.
- Si se trata de una inscripción en lenguaje gráfico. Vale decir, ella con su enmarcamiento. De una inscripción en lenguaje espacial. Vale decir, un enmarcamiento que porta una inscripción.
- Si se trata de una inscripción que le sale al paso a todos; o una que se retira a fin de ser buscada y encontrada por algunos.
- Si se trata de algo que es puramente lo que se requiere que sea, conforme a los puntos anteriores; o bien es algo al que hay que suplirlo, de las maneras que fueran; a fin de que así alcance a ser, lo que debe puramente ser.
- Si se trata de una inscripción que ha de permanecer a lo largo del tiempo o bien ha de durar lo que requiera un acto que se celebre para explicitar el sentido de todo esto.
- Si se trata de una inscripción que no alcanza su plenitud si no se la repite.
- Si se trata de una reunión en que los europeos se propongan mirar a los americanos en lo suyo, o bien que ellos los europeos, reciban en lo propio a los americanos.

Entonces, lo dicho en los Capítulos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, que llega a la in-vacilación de lo limitado, será lo que hable por boca de los arquitectos americanos cuando se definan los ocho puntos en debate. Los cuales bien saben (ver Capítulo 8) del imposible poético en el correr de los días nuestros, y de todos. Por eso la reunión o reuniones entre arquitectos europeos y americanos es cosa que bien hemos de dar por cosa ya decidida y aún hecha, y en toda su fecundidad. Luego... prosigamos adelante.

[Las quintas prolijas, sin residuos.]



[Quintas hijas de las equidistancias de árboles
que perduran en los residuos urbanos;
e hijas de las formas de esos árboles, bultos.]

Quarto: ***L' iscrizione. Momento di dibattito.***

L'abbiamo appena segnalato: l'Iscrizione, che riunisce architetti europei ed americani in ragione della loro concezione e la realizzazione della sua edificazione. Questa riunione, a nostro avviso, non potrà fare a meno di dichiarare le sue posizioni, quelle posizioni dalle e con le quali lanciano le loro frecce sui bersagli. Sicuramente tali dichiarazioni si sviluppano nel corso di un dibattito, che dovrà toccare almeno otto punti:

- *Se si tratta di chiarire tutto o di illuminare qualcosa.*
- *Se si tratta della pura iscrizione o dell'iscrizione nel suo luogo. E se questa è situata a partire dalla natura o a partire dall'artificiale dell'uomo.*
- *Se si tratta di una iscrizione in linguaggio grafico. Vale a dire, essa con il suo inquadramento. Di una Iscrizione in linguaggio spaziale. Ossia, un inquadramento con iscrittavi un'Iscrizione.*
- *Se si tratta di un'Iscrizione che si manifesta a tutti, oppure di una che si distoglie al fine di essere cercata e trovata soltanto da alcuni.*
- *Se si tratta di qualcosa che è solamente ciò che le si richiede di essere, conformemente ai punti precedenti; oppure se è qualcosa che va integrato, in qualsiasi modo, affinché arrivi a essere ciò che deve puramente essere.*
- *Se si tratta di un'Iscrizione che deve perdurare nel tempo oppure se deve durare solo il tempo che richieda una celebrazione per esplicitare il senso di tutto ció.*
- *Se si tratta di un'Iscrizione che non raggiunge la sua compiutezza se non la si ripete.*
- *Se si tratta di una riunione in cui gli europei si prefiggano di guardare i sudamericani in ciò che gli è proprio, oppure che essi, gli europei, ricevano nel loro proprio i sudamericani.*

Dunque, quanto si è detto nei capitoli 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, che arriva alla in-esitazione del limitato, sarà quanto parli per bocca degli architetti sudamericani quando vengano chiariti gli otto punti del dibattito. Essi conoscono bene (vedi Capitolo 8) l'impossibile poetico nel corso dei giorni nostri, e dei giorni di tutti. Quindi la riunione o riunioni tra architetti europei ed americani è bene ritenerla cosa già decisa e addirittura finita in tutta la sua fecondità. Allora... proseguiamo.

-> *Disegno pagina 102:*

[Le "quintas" *(piccole propietà di campagna in Cile) linde, senza residui.]*

["Quintas" *figlie delle equidistanze di alberi che perdurano nei residui urbani: e figlie delle forme di quegli alberi, ammassi.]*

9. EN EUROPA: PRIMER OBRAR DE UNA RONDA CON PALLADIO.

de la presentación, nota 9.

Quinto: La inscripción americana de la inscripción.

Pero un tal debate, con sus ocho dilucidaciones, para un sudamericano, pide de ubicarse primeramente. En este continente, obra de la accesión que aún prosigue (ver Capítulo 4), primero se da la faena de ubicarse y luego la tarea de construir, cabe pensar, por tanto, no en una ubicación precisa. Sino en un acto de ubicación. Este acto ha de extender una extensión. Y dentro de ella se ha de ubicar la *"inscripción"*. Esta extensión es así una abstracción. Proponemos que ella sea, siempre desde nuestra condición de americanos, a la manera de una cierta extensión que se dio durante unos cincuenta años -en la primera mitad del siglo XX- en los bordes crecientes de la ciudad: la quinta. Ella era un hogar. La casa. Con un jardín anterior y un huerto posterior. El jardín a la manera de las plazas, con árboles, paseos con sus bancos, prados con sus flores, fuente con su surtidor. Lo completo. El huerto con frutas para los postres. Así un parrón de uvas de mesa y un almácigo de flores. Lo completo. Casa de los cuidadores. Comienzan los garages. Ya casi se han ido los caballos y caballerizas. También esos hábitos de la elegancia ecuestre*.

---

* Ver Nota Histórica 4.

Sin embargo se hace necesario volver a la razón por qué se traen las *"quintas"*. Es por aquello que cada vez, y lo hemos de repetir, ha de construir una suerte de tradición. En que el americano queda en la planicie de la extensión del continente, cabe así expresarlo, entonces ha de reducir o expandir esa extensión. (Ver los dibujos en que comparece la conformación de América). Ella, en verdad, permanece en las faenas de la creatividad. Pue bien, cuando haya que realizar la inscripción, los arquitectos sudamericanos han de encontrarse con esa abundancia que requiere la creatividad de la obra. Esa abundancia de la compañía. Esta de las quintas, repárese, en el paso de la ortogonal al trazado ondulado urbano, conforme al paisaje visto como jardín...

[El pasajero inscrito en sus bultos.]

[La distancia que inscribe la paloma.]

Quinto: Iscrizione americana dell'Iscrizione.

*Ma un simile dibattito, con le sue otto delucidazioni, a un sudamericano richiede come prima cosa di situarsi. In questo continente, opera dell'accessione ancora in corso (vedere Capitolo 4), in primo luogo si dà il compito di situarsii e successivamente il compito di costruire. È lecito quindi pensare non a un sito preciso, ma a un atto di ubicazione. Questo atto deve estendere una estensione. E all'interno di essa va ubicata l'"*iscrizione"*. Questa estensione è dunque un'astrazione. Proponiamo che essa sia, sempre secondo la nostra condizione di americani, al modo di una certa estensione che si realizzò per circa 50 anni -nella prima metà del secolo XX- lungo gli orli crescenti della città: La* "quinta"*. Essa era un focolare domestico. La casa. Con un giardino anteriore e un orto posteriore. Il giardino a guisa di piazza, con alberi, sentieri con panchine, prati con fiori, fontane con i loro getti. Il compiuto. L'orto con frutta per il dessert. Pure un pergolato d'uva da tavolo ed un semenzaio di fiori. Il compiuto. Casa del custode. Compaiono i garage. Ormai sono quasi scomparsi cavalli e stalle. E pure quelle abitudini dell'eleganza equestre**.*

---

* *Casa signorile di campagna, per abitazione dei padroni, con podere annesso.*

** *Vedere Nota Storica 4.*

Tuttavia occorre tornare alla ragione perché si fa riferimento alle "quintas"*. È perché ogni volta, e lo dovremo ribadire, va costruita una specie di tradizione. In cui l'americano rimane nella pianura dell'estensione del continente -ci sovviene di esprimerlo così-. Deve quindi ridurre oppure espandere quell'estensione. (Vedere i disegni che mostrano la conformazione d'America). Essa in verità permane nell'operare della creatività. Orbene, quando si dovrà realizzare l'iscrizione, gli architetti sudamericani dovranno incontrare quell'abbondanza che richiede la creatività dell'opera. Quell'abbordanza della compagnia. Questa delle* "quintas"*, si noti, site nel passo dall'ortogonale al sinuoso urbano, rifacendosi al paesaggio visto come giardino...*

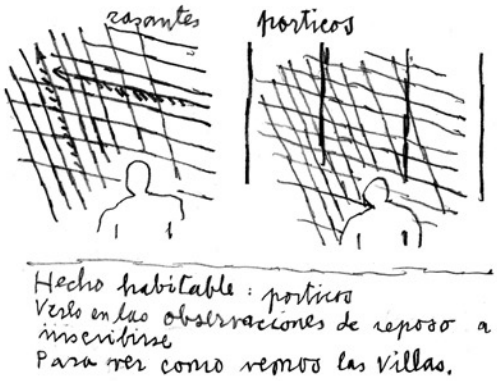
-> *Disegno pagina 104:*

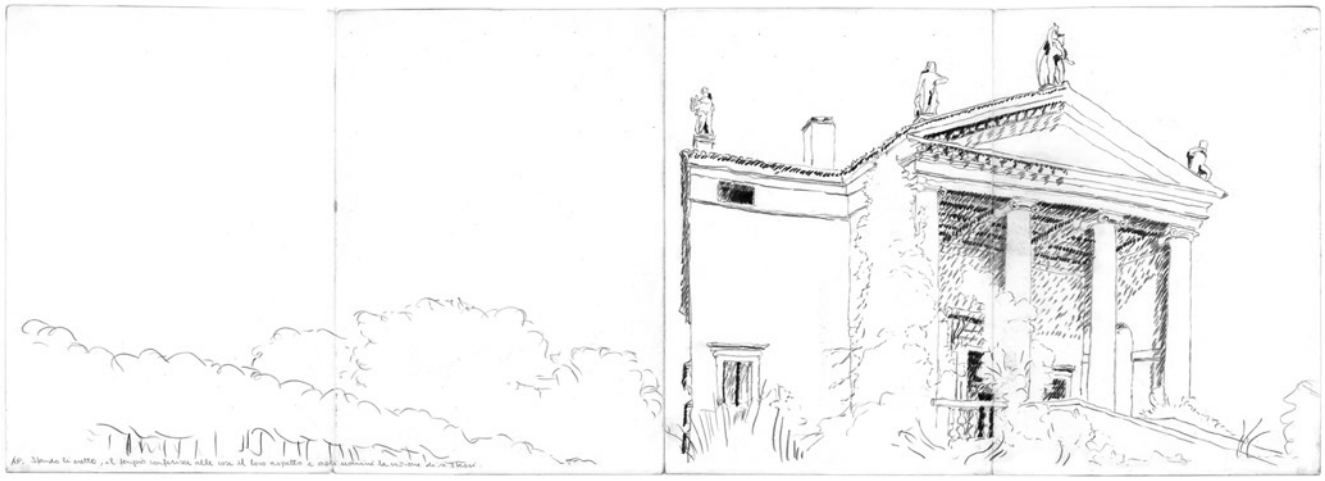
[Il passeggero iscritto nei suoi bagagli.]

[La distanza che iscrive la colomba.]

9. EN EUROPA: PRIMER OBRAR DE UNA RONDA CON PALLADIO.

de la presentación, nota 9.





Fragmento ampliado en página 107.

Sexto: Interlocución con europeos.

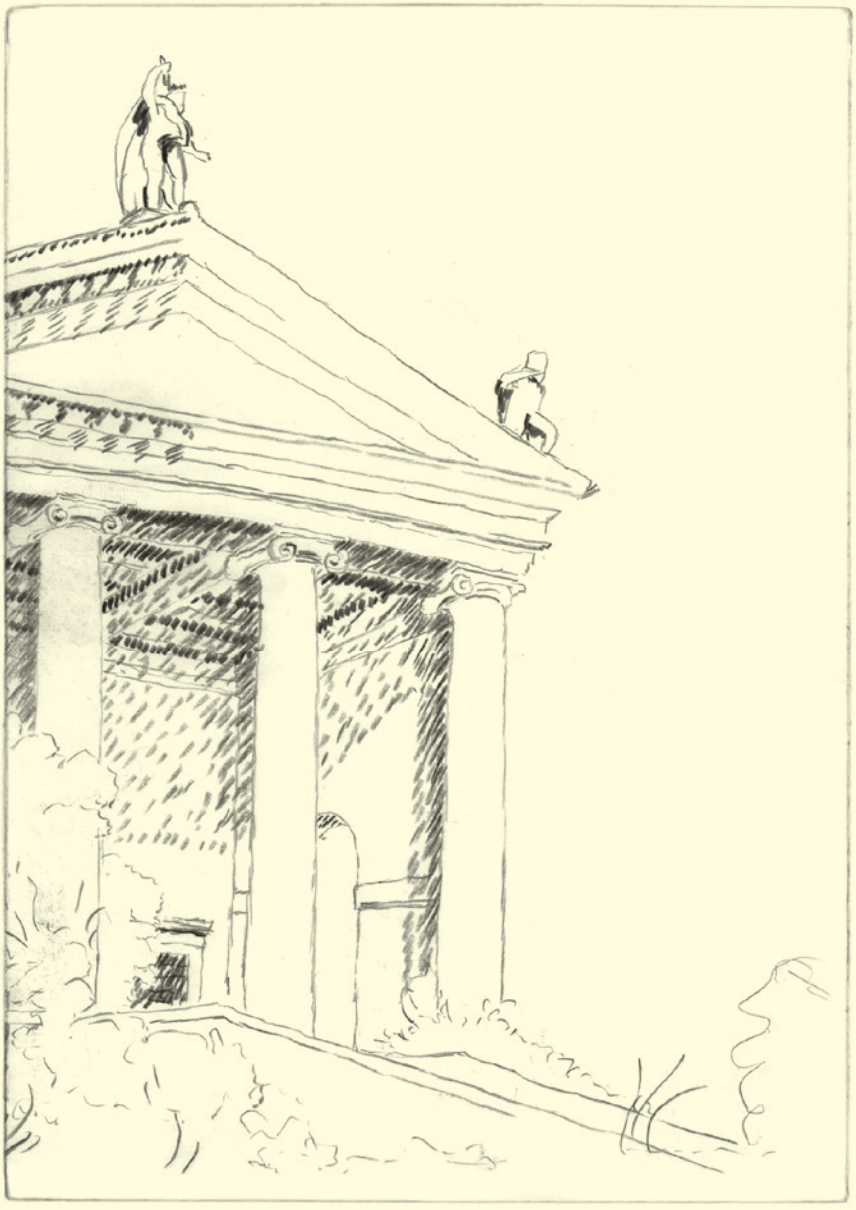
Primero. Entrando ahora en la experiencia misma de la interlocución, tenemos que ella al par que es un propósito a realizar para adelante, tiene que cobrar un presente. Uno que alcance ya a construir y dejar su huella.

Segundo. La huella en un presente es indicación. Indica que hay algunos empeñados en una cierta faena. Y que por tanto no es un asunto ignorado u olvidado sino en actividad. Por tanto se trata de la forma de la huella.

Tercero. En un sentido general toda obra enteramente es una huella. Y todas las obras de un arquitecto *son "su grande huella"*.

Cuarto. Pero la huella de la forma de las huellas, en la *"Romería"* se la vio en la villa Chiericati en sus relaciones Pórtico-Hall Central. De suerte que para una comprensión de la forma de la huella lo propio sería discurrir en esta villa. Pero para una interlocución sobre la huella como la grande huella, bien puede serlo en las pampas americanas.

Quinto. Se puede discurrir en las pampas pues, en la *"Romería",* el romero americano ve pórticos que son abstracciones que sin dejar de serlo acogen a la naturaleza, por eso abstractamente tales pórticos son reales inscripciones.



[rasante portici

Fatto abitabile: portici
Vederlo nelle osservazioni di riposo a inscriversi.
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *Inoltrandoci ora nell'esperienza stessa dell'interlocuzione, rileviamo che essa, oltre ad essere un proposito da attuare in futuro, ha anche un presente da procurarsi. Un presente che riesca a costruire e a lasciare la sua impronta.*

Secondo. *L'impronta in un presente è indicazione. Indica che alcuni sono impegnati in un certo operare. E che quindi non è questione ignorata oppure dimenticata, ma in attività. Si tratta pertanto della forma dell'impronta.*

Terzo. *In un senso generale ogni opera è nel suo insieme un'impronta. E tutte le opere di un architetto* "sono la sua grande impronta".

Quarto. *Ma l'impronta della forma delle impronte, nella* "Romería" *(pellegrinaggio) la si vide nella villa Chiericati, nei suoi rapporti Portico-Atrio Centrale. Di modo che per una comprensione della forma dell'impronta sarebbe proprio discorrere in questa villa. Ma per una interlocuzione sull'impronta come la grande impronta, è lecito farlo nelle pampe sudamericane.*

Quinto. *Si può discorrere nelle pampe poiché nella* "Romería" *(pellegrinaggio) il pellegrino sudamericano vede portici che sono astrazioni che, pur restando tali, accolgono la natura; per questo astrattamente questi portici sono vere iscrizioni.*

10. ITALIA Y VALPARAISO: DIBUJO Y PROXIMIDAD A PALLADIO.

de la presentación, nota 10.

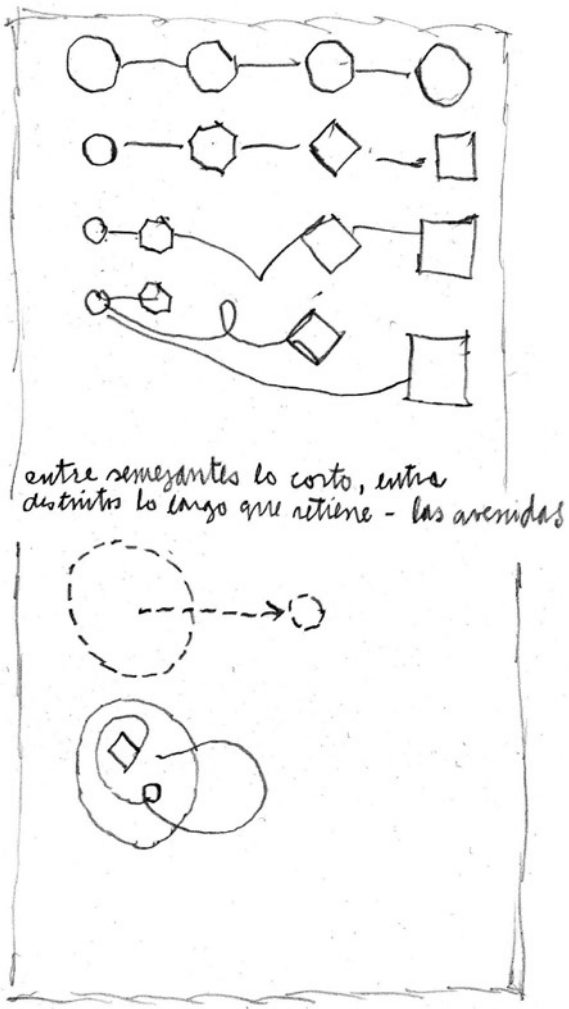
Primero: El lenguaje del dibujo.

En cuanto al dibujo: hay dos clases. Una; dibujo sin apetencia de aprehender la mayor existencia. Es el de los niños. Un círculo con dos puntos negros es el papá. Basta para dar cuenta de su existencia y singularidad. El es un indescomponible. Que se reafirma como tal: pues en ese círculo=rostro, unas rayas entrecruzadas dan cuenta que es precisamente éso y no otra cosa. Y la otra clase de dibujo es el de la apetencia por aprehender la mayor singularidad de lo existente. Con las más notas identificantes que sea posible. Y ya no se requiere juego de entrecruzamiento alguno. Ambas clases de dibujos yacen y dirigen al arquitecto, pero no a su mano; ni tampoco a su cabeza; pero sí a su corazón. Por eso: la relación entre ambas clases de dibujo no es ni plástica ni intelectual. Sino que lo es en una aprehensión del tiempo. Cual voluntad de ir en algo... ese algo es la Ronda -para nosotros-. Mejor que decir *"ir en algo"* es *"estar yendo en..."*. Así en el que comparece ese *"estar"*.

[La apetencia se atarda para asegurarse
y para asegurarnos.]

Segundo: El dibujo *"morfismo".*

El modo como el dibujo percibe, aprehende y construye -en este reino de los arquitectos- es por la línea. La línea perfil, la línea mancha, la línea achurado. En blanco y negro. Línea que traza su negro sobre el blanco de la hoja de papel. Pero la línea no sólo percibe, o sea, aprehende y construye; sino que también plasma. Plasma pensamientos. Que se vuelven dibujables. A dicho plasmar lo hemos llamado *"morfismo"*. Para distinguirlo de la formalización matemática; pero no para oponerla a ésta. Este modo de dibujar es en verdad algo corriente. Así, un profesor explicando en la pizarra o alguien argumentando, recurren a ese dibujo. Pero su recurrir no considera el dibujo como tal, sino como una escritura rápida, que apenas se ordena más que ese simple rayar de todos no importa cuándo. Hablamos en un lenguaje de aislamientos o con fachada. Casi se diría que todo hablar ha de situarse como en la *"Rotonda"* con sus cuatro fachadas que avanzan sin terminar en sus direcciones.



[Entre semejantes lo corto, entre
distintos lo largo que retiene - las avenidas.]

10. ITALIA E VALPARAÍSO: DISEGNO E PROSSIMITÀ A PALLADIO.

della Presentazione, Nota 10.

Primo: *Il linguaggio del disegno*

Riguardo al disegno: vi sono due tipi. Uno, il disegno senza brama di cogliere l'esistenza maggiore. È quello dei bambini. Un cerchio con due punti neri è il papà. È sufficiente per testimoniare la sua esistenza e singolarità. Esso è un indecomponibile. Che si riafferma come tale: poiché in quel cerchio=viso delle linee incrociate rivelano che è precisamente quello e non un'altra cosa. E l'altro tipo di disegno è quello della bramosia di cogliere la maggiore singolarità di ciò che esiste. Con tante annotazioni identificatorie come sia possibile. E non c'è più bisogno di nessun intreccio. Entrambi i tipi di disegno giacciono e guidano l'architetto, ma non la sua mano, e neanche la sua testa; ma sì il suo cuore. Per questo: il rapporto tra i due tipi di disegno non è né plastico né intelettuale, ma risiede nell'afferrare il tempo. Come volontà di avviarsi verso qualcosa. Quel qualcosa è la "Ronda" *(cerchia) -per noi-. Meglio che* "avviarsi verso qualcosa" *è dire* "stare avviandosi verso"*... In modo che compaia quel* "stare".

Secondo: *Il disegno* "morfismo"*.*

Il modo in cui il disegno percepisce, coglie e costruisce -in questo regno degli architetti- è mediante la linea. La linea profilo, la linea macchia, la linea trama. In bianco e nero. Linea che traccia il suo nero sul bianco del foglio di carta. Ma la linea non solamente percepisce, coglie e costruisce, ma anche plasma. Plasma pensieri. Che si rendono disegnabili. Questo plasmare l'abbiamo denominato "morfismo"*. Per distinguerlo dalla formalizzazione matematica; ma non per opporlo a questa. Questo modo di disegnare è veramente qualcosa di comune. Così, un professore spiegando alla lavagna o uno che argomenta, fanno ricorso a questo disegno. Ma il loro ricorrere non considera il disegno come tale, ma come una scrittura rapida, appena un pó più ordinato che quel semplice rigare di tutti in un momento qualsiasi. Parliamo in un linguaggio di isolamenti o con facciata. Quasi si direbbe che ogni parlare va situato come* "Rotonda" *con le sue quattro facciate che procedono senza confini nelle loro direzioni.*

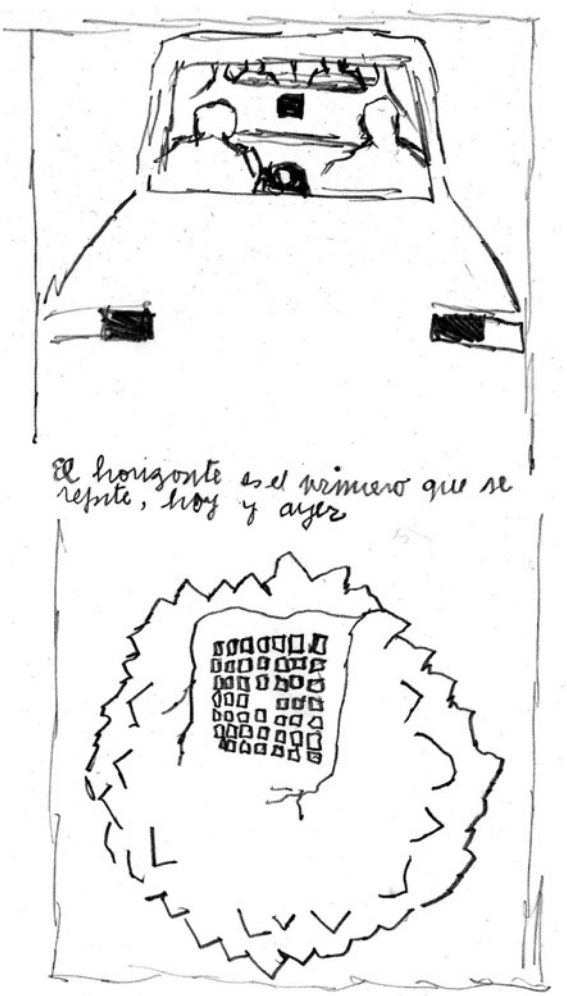
-> *Disegno pagina 108:*

[La bramosia si trattiene per assicurarsi e per assicurarci.]

[Tra simili il breve, tra diversi il lungo che trattiene -i viali.]

10. ITALIA Y VALPARAISO: DIBUJO Y PROXIMIDAD A PALLADIO.

de la presentación, nota 10.



[El horizonte es el primero que se repite, hoy y ayer.]

Tercero: Documentalidad.

Mapas, planos. De la época en que mapas y planos eran en diversas abstracciones. Una para el trazado de la ciudad, como esta debía ser; otra para los primeros edificios o monumentos, como ellos podían ser. Una tercera abstracción para la naturaleza, una que traía diferencias entre ríos -más semejantes a los naturales- y montañas -más semejantes a las figuras heráldicas-. Una cuarta abstracción para los escudos con sus leyendas y sus personajes, los cuales podían repartirse por las tierras representadas, etc... Es que la cartografía en esa época no sólo mostraba la extensión, sino que los sucesos que permitían acceder a ella. Y aún las fuerzas protectoras o los logros que se estaban o debían estar obteniéndose. Nada -cabe decir- quedaba fuera. Todo podía ser expresado por ese conjunto de abstracciones. Un modo de documentalidad, entonces. Uno que puede ser invitado a una Ronda. Hay algo en Palladio, acaso en todo arquitecto, que obliga a quien lo estudia a aprehender todo, que nada quede fuera, a la manera de estos cartógrafos. Es que se trata de una relación primaria. Entre la impresión que se imprime en el observador y la expresión que correspondientemente emana de él. Tanto, que aún esta propia acotación es ya un cuidado de esa correspondencia de la expresión. Asunto que se verá a lo largo de todo este trabajo.

Cuarto: Dibujar a Palladio.

Se acaba de señalar: el dibujo, como voluntad de Ronda, que es voluntad de una abstracción única que mantenga alerta al abstraer mismo; todo ello, cuando el propio dibujo -sea por los caminos que fuere- palpa o comprende que se dirige al corazón. Pues éste es un oído. Que oye a la palabra poética. Por tanto, el dibujo no sólo se dirige sino que él mismo y propiamente cuando dibuja, es corazón. Es oír. Es -en resumidas cuentas- oreja. Dibujantes nunca sordos; sordos nunca dibujan...

Aquí cabe señalarlo, el dibujo no es traído primeramente en razón de la generación de la obra, de su forma o de la organización de la faena realizadora tanto interna como externa, etc... Sino en razón del origen de la obra: vale decir, de su razón de ser, aquello que se ha de buscar en lo que la palabra poética va diciendo...

[Las abstracciones puestas a fundirse en las cartografías, y hoy en nuestras difusas publicidades.]

Terzo: **Documentalità.**

Mappe, piante. Dell'epoca in cui mappe e piante si situavano in astrazioni diverse. Una per il tracciato della città come questa doveva essere; un'altra per i primi edifici o momumenti, come essi potevano essere. Una terza astrazione per la natura, una che recava differenze tra i fiumi -più simili ai fiumi naturali- e montagne -più simili alle figure araldiche-. Una quarta astrazione per gli scudi con le sue leggende e i suoi personaggi, che potevano diramarsi nelle terre rappresentate, ecc. È che la cartografia in quell'epoca mostrava non solo l'estensione, ma anche gli avvenimenti che permettevano di accedervi. E anche le forze prottetrici, o i successi che si stavano ottenendo o andavano ottenuti. Niente, possiamo dire, rimaneva al di fuori. Tutto poteva venire espresso mediante questo insieme di astrazioni. Un modo di documentarietà, dunque. Uno che può essere invitato ad una "Ronda" *(cerchia). Vi è qualcosa in Palladio, forse in ogni architetto, che obbliga chi lo studia a cogliere tutto, che niente rimanga al di fuori, alla maniera di questi cartografi. È che si tratta di una relazione primaria. Tra l'impressione che si imprime nell'osservatore e l'espressione che corrispettivamente emana da lui. Al punto che persino questa annotazione e già un aver cura di quella corrispondenza dell'espressione. Argomento che si vedrà lungo tutto questo lavoro.*

Quarto: **Disegnare Palladio.**

Abbiamo appena accennato al disegno, come volontà di "Ronda" *(cerchia), che è volontà di un'astrazione unica che mantenga vigile l'astrarre stesso; tutto questo quando il proprio disegno -per qualsiasi via- intuisce o comprende di rivolgersi al cuore. Perché il cuore è un orecchio. Che ascolta la parola poetica. Di conseguenza, il disegno non solo si rivolge, bensì è anch'esso, e prettamente quando disegna, cuore. È ascoltare. È, insomma, orecchio. Disegnatori mai sordi; i sordi non disegnano mai...*

Qui, dobbiamo segnalarlo, il disegno non è fatto menzione principalmente a proposito della generazione dell'opera, della sua forma, dell'organizzazione dell'impegno realizzatore sia interno che esterno, ecc. bensì in ragione dell'origine dell'opera: cioé, della sua ragione di essere, ciò che va cercato in quanto la parola poetica va dicendo.

-> *Disegno pagina 110:*

[L'orizzonte è il primo che si ripete, oggi e ieri.]

[Le astrazioni messe a fondersi con le cartografie, e oggi nelle nostre diffuse publicità.]

10. ITALIA Y VALPARAISO: DIBUJO Y PROXIMIDAD A PALLADIO.

de la presentación, nota 10.

[La permanente transparencia de las pupilas. Las momentáneas posturas de los brazos.]

Entonces lo dicho, en los Capítulos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9 que se pone a construir la inscripción, aunque por cierto no lo sea hoy, sino lo será mañana. Pues en verdad hoy, ya nos hace ver la inscripción. La ve *"dibujantemente"*. Es que quien dibuja padece mirar *"de viso"* lo que ve, y mirar de *"vedere"* el propio dibujo que ejecuta. Ambos pseudolatines son, está claro, para contractar este asunto. Veamos. Nos encontramos en el segundo piso de una antigua casa y por la ventana miramos las copas de los árboles y con esa apetencia de interior que llevamos con nosotros los sudamericanos, tendemos a quedar inmersos en los follajes. Y nos ponemos a dibujar. Los distingos de las copas. Así el *"viso"* ve la unidad de los follajes y el *"vedere"* las distinciones. Dicho aprehender lo igual y lo distinto al unísono, es ya oír; por cierto oír es distinto a ver; pero ver es igual a oír cuando oye a la palabra poética cantando a la extensión en un paraje y ve dicho paraje como extensión, aquella de ese canto.

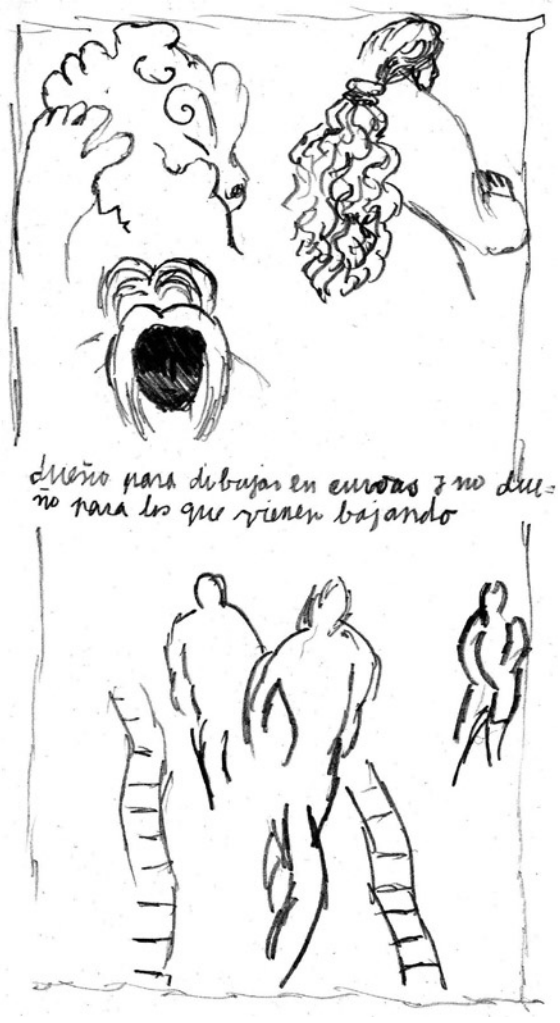
Cabe ahora mirar los pasos del dibujo de las obras de Palladio. La labor del joven americano-italiano. Ella entrega la siguiente peripecia:

Primero: Mira los dibujos del propio Palladio.

Segundo: Mira los dibujos de Scamozzi. Con su tridimensionalidad y sus levantamientos de lo existente.

Tercero: Primer viaje a Venecia. Dibujos de San Jorge. Croquis rápidos. Pero con línea larga o corta a voluntad.
Viaje de la Romería, ese período en que recorre las obras de Palladio, contractándose en ellas. Dibujos lentos. En éstos comparece la sombra. Como achurado. En que el achurado viene a representar la profundidad, al grisar al blanco de la página, para que el gris se llegue al negro, y éste se abra al blanco.
Dibujos lentos que piden de ciertos trabajos. En ellos se colocan láminas de papel de 75 x 110 cms. Blancas. Conformando una dirección. Tales direcciones constituyen otro blanco de la página. Ahora, estas direcciones se las realiza no en las Villas, sino que en otras obras, así en Villa Reale de Piazzola sul Brenta, y en el puente medieval de Spoleto. Palladio no requiere para estudiarlo sólo contractarse a él. Sino que invita a practicar tales acotaciones como esas de las láminas de papel blanco.

Cuarto: Segundo viaje. Villas Barbaro y Emo. Dibujo rápido.



[Dueño para dibujar en curvas y no
dueño para los que vienen bajando.]

Dunque quanto detto nei capitoli 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, che si mette a costruire l'iscrizione, anche se non oggi, di certo, ma lo sarà domani. Perché, in verità, già oggi ci fa vedere l'inscrizione. La vede "disegnantemente". *È che colui che disegna patisce sia il guadare di* "viso"* *di ciò che vede, che il guardare di* "vedere"** *il disegno stesso che esegue. Entrambi pseudo-latinismi sono -è chiaro- per contrarre questo argomento. Vediamo. Ci troviamo in un secondo piano di un antica casa e attaversso la finestra guardiamo le chiome degli alberi, e con quel desiderio di interni che è proprio di noi sudamericani, siamo portati a rimanere immersi nel fogliame. E ci mettiamo a disegnare. Le differenze delle chiome. Così, il* "viso" *vede l'unità del fogliame, ed il* "vedere" *le differenze. Questo cogliere all'unisono l'uguale e il diverso è già udire; certamente udire è diverso da vedere, ma vedere è lo stesso che udire quando ode la parola poetica cantando l'estensione in un* "paraje"*** *e vede quel luogo come estensione, l'estensione di quel canto.*

---

* *È un guardare che evoca lo specchio, cioè un guardare speculare che implica un guardare attraverso il riflesso.*

** *È un guardare in senso lato, cioè in maniera frontale.*

*** *È un luogo naturale che ci invita a sostare per contemplare il paesaggio.*

Guardiamo adesso i passi del disegno delle opere di Palladio. Il lavoro del giovane sudamericano-italiano. Esso porge la seguente peripezia.

Primo: *Guarda i disegni di Palladio stesso.*

Secondo: *Guarda i disegni di Scamozzi. Con la sua tridimensionalità ed i suoi rilievi dell esistente.*

Terzo: *Primo viaggio a Venezia. Disegni di San Giorgio. Schizzi rapidi. Però con linee lunghe o brevi a volontà. Viaggio della* "Romería" *(pellegrinaggio), quel periodo in cui percorre le opere del Palladio, contraendosi in esse. Disegni lenti. In questi appare l'ombra. Come trama. In cui la trama rappresenta la profondità, posando grigiore sul bianco del foglio affinché il grigio giunga al nero, nero che a sua volta si apra al bianco. Disegni lenti che richiedono di un certo lavoro. In essi si collocano fogli di carta di 75 x 110 cm. Bianchi. Conformando una direzione. Queste direzioni costituiscono un altro bianco della pagina. Adesso queste direzioni si realizzano non nelle Ville, bensì in altre opere; così nella Villa Reale di Piazzola sul Brenta, e nel ponte medievale di Spoleto. Per studiare Palladio non è sufficiente contrarsi a lui. Bensì invita a fare dei segni come quelli dei fogli di carta bianca.*

Quarto: *Secondo viaggio. Ville Barbaro ed Emo. Disegno rapido.*

-> *Disegno pagina 112:*

*[La permanente trasparenza delle pupille.
Le momentanee posizioni delle braccia.]*

[Padrone di disegnare in curve e non padrone per quelli che scendono.]

10. ITALIA Y VALPARAISO: DIBUJO Y PROXIMIDAD A PALLADIO.

de la presentación, nota 10.

Quinto: Intemporalidad.

Cabe preguntarse: ¿es que el dibujo entrega una intimidad, más allá de las diferencias de épocas, continentes; en fin, de cuanto venga a constituir la variedad entre los hombres? Entonces, dibujar a Palladio, no es un mero procedimiento utilizable por quienes bien dibujan. Podría el ver de *"viso"*, ver en una intemporalidad. Y ver el *"vedere"* de una temporalidad; que se vuelve duración en la persona, en su mano, así ella puede ser lenta, o bien rápida en su dibujar. Se entiende que esa mano es una que traza frontalidades (el dibujo tiende a extenderse horizontalmente) que traza en verdaderas magnitudes (el dibujo tiende a extenderse verticalmente) que traza centrando (el dibujo tiende al cuadrado). Así cuanto traza es interpretación única, que por ello tanto puede cuidar como descuidar el horizonte. Es que tales abundamientos se lo permiten; acaso la intemporalidad se debe a una tal abundancia.

Sin embargo esa mano que traza abunda, porque el ojo se coloca a una distancia tal que desde ella se constituyen frontalidades, verdaderas magnitudes, centramiento. Y, realizando un salto en este momento, podemos decirnos que ese distanciamiento es el que permitió, mejor, que llevó a la consecución de la Romería de los dibujos y también esas direcciones en láminas de papel blanco.

Otro salto: ¿acaso esos monstruos que antes se dibujaban no los trazaba la mano, más bien, en el ejercicio de una flojera?

[Saber discernir esos ejercicios de la flojera que ya no adecua puertas.]

Quinto: **Imterporalità.**

È lecito chiederci: sarà che il disegno reca una intimità, oltre la diversità di epoche, continenti, insomma di quanto venga a costituire la varietà tra gli uomini? Dunque, disegnare Palladio non è una semplice procedura utilizzabile da chi disegna bene. Potrebbe essere un vedere di "viso"*, vedere in una intemporalità. E vedere nel* "vedere" *di una temporalità che diviene durata nella persona, nella sua mano, sicché può essere lenta, oppure rapida nel suo disegnare. Si intende che quella mano è una che traccia frontalità (il disegno tende a estendersi orizzontalmente) che traccia in vere misure (il disegno tende ad estendersi verticalmente), che traccia centrando (il disegno tende al quadrato). Così tutto quanto traccia è interpretazione unica, e proprio per questo può o badare o non badare all'orizzonte. È che tali abbondanze lo consentono, forse l'intemporalità si deve a tale abbondanza.*

Eppure quella mano che traccia abbonda perché l'occhio si colloca a una distanza da cui si costituiscono frontalità, vere misure, centramento. E, spiccando un salto in quel momento, possiamo dirci che è stata quella distanza a permettere, anzi a portare al raggiungimento della "Romería" *(pellegrinaggio) dei disegni ed anche quelle striscie nei fogli di carta bianca.*

Un altro salto: che quei mostri che prima si disegnavano non li tracciasse la mano piuttosto nell'esercizio di una pigrizia?

[Como discierne el rostro la temperatura
de las yemas de los dedos.]

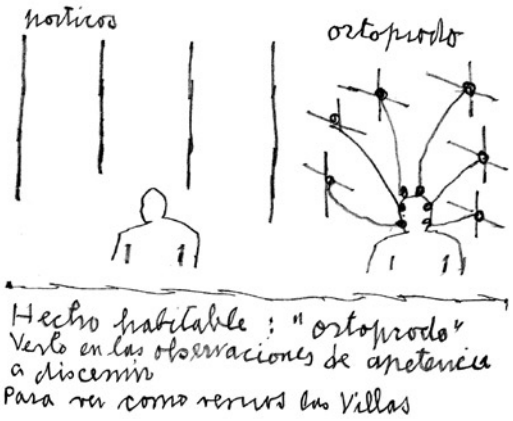
-> *Disegno pagina 114:*

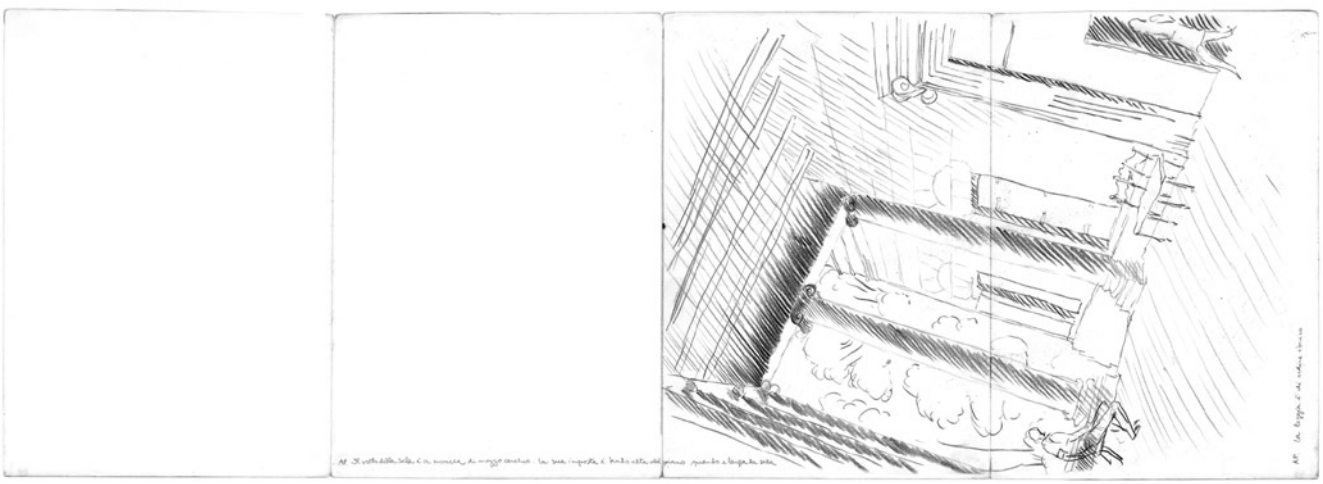
[Saper discernere gli esercizi della pigrizia che ormai non adegua porte.]

[Come discerne il viso la temperatura dei polpastrelli.]

10. ITALIA Y VALPARAISO: DIBUJO Y PROXIMIDAD A PALLADIO.

de la presentación, nota 10.





Fragmento ampliado en página 117.

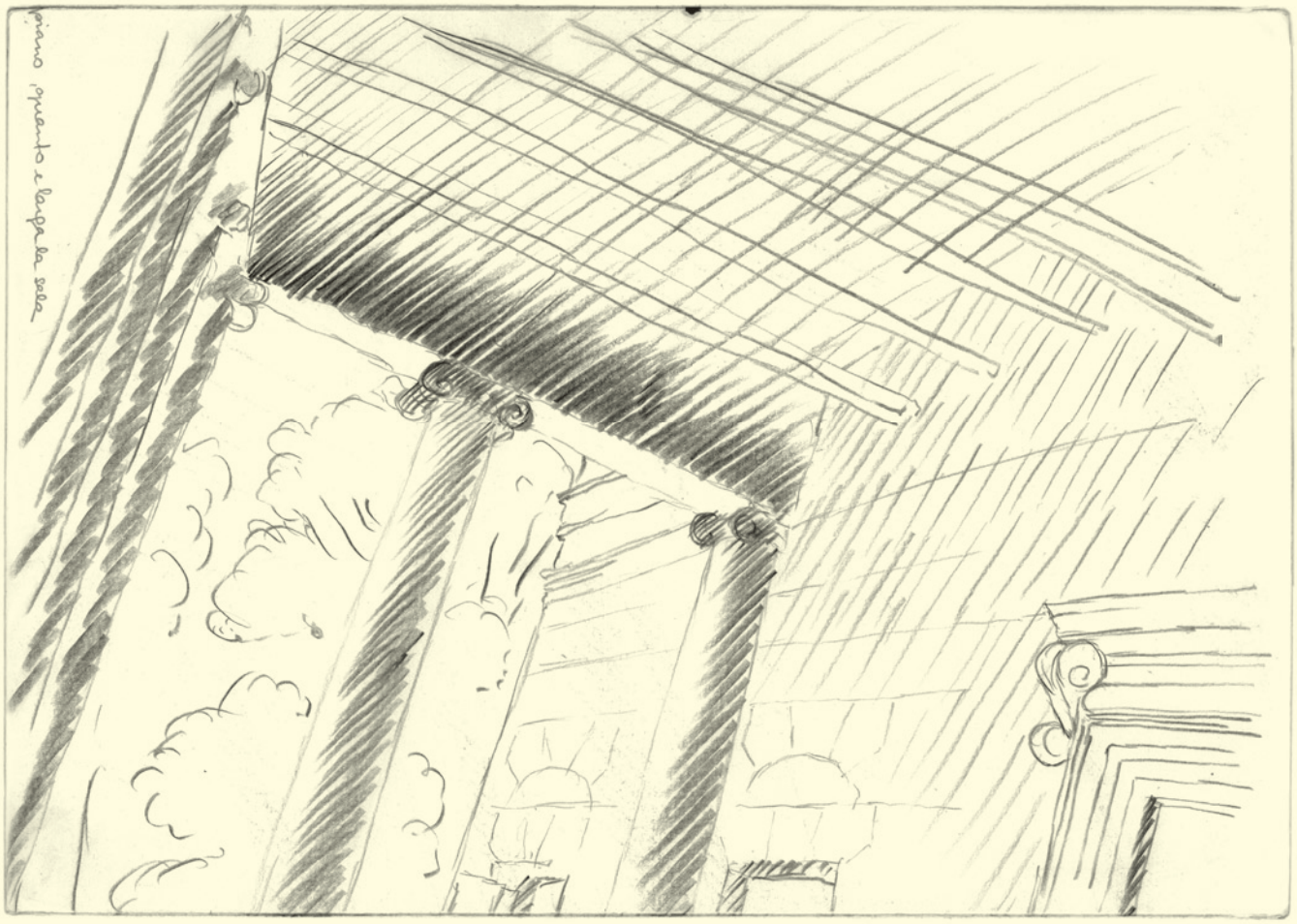
Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. Experiencia de años de dibujo. Distinguiéndola de años de dibujar. En que ésta va y viene, pero la experiencia de dibujo solamente va. Tal *"va"*, significa que no se va improvisando.

Segundo. Quizás se puede ir en América dibujando la naturaleza con ese *"va"* antedicho. Pero en la experiencia de la *"Romería"*, la villa Foscari pide no de un ojo de una rasante única (ver Capítulo 8). Sino del ojo de un artrópodo, esos que tienen seis pupilas con sus seis patas-manos. El artrópodo para el muro, la columna, la figura.

Tercero. Una interlocución de suyo se entiende como hablada. Cuando más, se puede recurrir ocasionalmente a dibujos y ello cada vez menos por las fotografías, videos y film. Sin embargo, hay que construir una interlocución palabra-dibujo. Y ello por las rasantes, por esas rasantes que piden del ojo artrópodo. Pues si no se lo considera, las rasantes se desvanecen.

Cuarto. Es por ello que este estudio ha terminado por conformarse en el presente texto y en otro, futuro, dedicado especialmente a toda la experiencia del dibujo. La que pide ser consultada de continuo. La interlocución es así un asunto complejo. Un ofrecimiento de complejidad.



[portici ortropodo

Fatto abitabile: ortropodo
Vederlo nelle osservazioni di appettito
nel decidere.
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *Esperienza di anni di disegno. Distinguendola da anni di disegnare. Dove questa va e viene ma l'esperienza del disegno solo va. Tale* "va" *significa che non si va improvvisando.*

Secondo. *Forse si può viaggiare in America disegnando la natura con quel* "va" *prima menzionato. Ma nell'esperienza della* "Romería" *(pellegrinaggio), la villa Foscari richiede non un occhio di una radente unica (vedi Capitolo 8), ma un occhio da artropodi, quelli che hanno sei pupille con le loro sei zampe-mani. Gli artropodi per il muro, la colonna, la figura.*

Terzo. *Una interlocuzione di per sé, si intende parlata. Tutt'al più si potrà fare ricorso occasionale a disegni, sempre meno per via delle fotografie, video, film. Tuttavia bisogna costruire una interlocuzione parola-disegno. E questo per le radenti che richiedono un occhio da artropodi. Giacché se non viene considerato, le radenti svaniscono.*

Quarto. *É per questo che questo studio ha finito per prendere forma nel presente testo e in un altro, futuro, dedicato specialmente a tutta l'esperienza del disegno. Che chiede di essere consultata di continuo. L'interlocuzione è così una faccenda complessa. Un'offerta di complessità.*

11. EN EL CONTINENTE AMERICANO: RECOGER LA HEREDAD, CONTANDO CON PALLADIO.

de la presentación, nota 11.

[Exponer para vender en el suelo que cualquiera esquina o aun interceptar el paso.]

Primero: El acto de recoger.

La experiencia americana que se recoge en la representación de un cuerpo dado es, en verdad, la experiencia de recoger la realidad en un solo y concreto cuerpo. En ésto puede darse una gran diferencia con Europa. América fue un límite del Imperio Español. En la tradición, un límite o *"limes"** era un lugar que adquiría una fuerza de sagacidad para caer en la cuenta de lo que acaecía en la metrópolis. A través de dicha sagacidad se constituía en parte total del imperio. Ahora bien, dicha sagacidad de lo excéntrico, cabe decir, no se preocupó tan diligentemente de lo concéntrico. De la peripecia de su interno acaecer, y de esto resulta que, hoy, recoger no es una faena que cada cual haya heredado con un claro otorgamiento. Al contrario, cada vez, cada uno de nosotros, americanos, hemos de emprender la faena de aprender a considerarla como necesaria. La experiencia de la Escuela de Arquitectura y Diseño, la Ciudad Abierta y de las Travesías ha sido la de dar cuenta cada diez años de la labor realizada, a través de exposiciones públicas en la ciudad, que se presten a debates. Tal propósito nos ha pedido inventar formas que representen la continuidad de la peripecia recorrida. Este mismo libro es un fruto de la última exposición, la de los cuarenta años, realizada en 1992. No podría ser de otra manera -pensamos- si se considera la manera como las heredades se constituyen cuales intenciones, en los sudamericanos, de tradición. Y aquí nos encontramos con lo que ha de ser la heredad y tradición precolombina. Que dentro de unos momentos más veremos.

---

* Ver Nota Histórica 5.

Segundo: Exposiciones de arquitectura.

Exposiciones que presentan hechos. Que presentan propósitos que se cumplen o no en esos hechos. Exposiciones de anhelos que desatan los hechos constituidos ya en propósitos. Por tanto lo que se recoge es un lapso de tiempo. Y ese recoger ese lapso va, toca, lo que es un *"limes"*. Pues un lapso es mirado en su sagacidad para dar cuenta de un largo discurso que largamente madura. Por eso los que heredan el *"limes"* han de recrear sus capacidades creativas en exposiciones.

[Calces y descalces ¿no son ellos los primos argumentos del exponer?]

11. NEL CONTINENTE AMERICANO: RACCOGLIERE L'EREDITÀ, CONTANDO SU PALLADIO.

della Presentazione, Nota 11.

Primo: L'atto di raccogliere.

L'esperienza americana che si raccoglie nella rappresentazione di un corpo dato, è in verità l'esperienza di racogliere la realtà in un solo e concreto corpo. In questo si può dare una grande differenza con Europa. America fu un confine dell'Impero Spagnolo. Nella tradizione un limite o "limes"* *era un luogo che acquistava una forza di sagacia per rendersi conto di quanto accadeva nella metropoli. Tramite questa sagacia si assettava come parte integrante dell'Impero. Ebbene, questa sagacia dell'eccentrico -possiamo dire- non badò così diligentemente al concentrico. Dalla peripezia del suo accadere interiore, e da ciò risulta che, oggigiorno, il raccogliere non è un compito che ognuno abbia ereditato con una chiara concessione. Al contrario, ogni volta ognuno di noi americani deve intraprendere il compito di imparare a considerarla necessaria. L'esperienza della Scuola di Architettura, la Città Aperta e le "Travesías" (passaggi) è stata quella di rendere conto del lavoro realizzato ogni dieci anni, attraverso mostre pubbliche nella città, che si prestino a dibattiti. Tale proposito ci ha richiesto di inventare forme che rappresentino la continuità della peripezia percorsa. Questo stesso libro è frutto dell'ultima mostra, quella dei quarant'anni, realizzata nel 1992. Non pottrebbe essere altrimenti, a nostro avviso, se si considera il modo in cui le eredità si constituiscono come intenzioni -nei sudamericani- di tradizione. E qui ci imbattiamo in quello che deve essere l'eredità e la tradizione pre-colombina. Che vedremo tra qualche momento.*

---

* *Vedere Nota Storica 5.*

Secondo: Esposizioni di architettura.

Mostre che presentano fatti. Che presentano propositi che si compiono o no in quei fatti. Mostre di aneliti che slegano i fatti già assurti a propositi. Pertanto ciò che si raccoglie è un lasso di tempo. E quel raccogliere quel lasso va, tocca, ciò che è un "limes". *Perché un lasso è guardato nella sua sagacia per rendere conto di un lungo discorso che matura a lungo. Per questo coloro che ereditano il* "limes" *devono ricreare le loro capacità creative mediante mostre.*

-> *Disegno pagina 118:*

[Esporre per vendere nel suolo di qualsiasi angolo oppure intercettare il passo.]

[Coincidenze e non coincidenze: non sono queste i primi argomenti dell' esporre?]

11. EN EL CONTINENTE AMERICANO: RECOGER LA HEREDAD, CONTANDO CON PALLADIO.

de la presentación, nota 11.

Tercero: Exposiciones de los 10 años de faena.

Estas exposiciones presentan textos, dibujos, fotografías; más los blancos de los paneles; y por cierto, la disposición de éstos. Tres lenguajes: el escrito, el espacial -dibujo y fotografías con sus blancos- y el arquitectónico de la disposición, que acoge y revela los dos primeros lenguajes. En particular la convergencia del texto y el dibujo arquitectónico que no es accesible a través de esos vistazos a que nos acostumbra la fotografía, esa fotografía colocada en la prensa escrita y que va construyendo sus intervalos.

[Dos cuartos exhaustivamente eso. Aquel exhaustivo que redunda en ser salón.]

Cuarto: Lo exhaustivo.

Se acaba de señalar. América y el *"limes"*; la excentricidad del *"limes"*. El acto de recoger lo acaecido: la faena de recoger; los tiempos de recoger y las exposiciones públicas de arquitectura; y los lenguajes de una exposición.

Ahora bien, se tiene que el *"limes"* no pudo ni aún puede dejar de constituirse como un acto: y un acto del abandono. Pues venir a América implicaba abandonar la tierra natal y al par abandonarse a la aventura de llegarse, reconocer y habitar una nueva tierra. Ciertamente no podía ser un acto llevado a medias, ni tampoco con una cierta indolencia. Sino por el contrario, era y es un acto que se preocupa y ocupa de todas y cada una de sus dimensiones conformantes de una manera exhaustiva. Por un interno requerimiento de lo exhaustivo. Requerido por ese ir de un centro natal a litorales del mar, ascendiendo a otros nuevos litorales que permitan acceder a nuevos centros que se han de constituir en un segundo o tal vez en un primer natal. Ahora bien, esa comprensión -ya señalada- de Palladio a través del regio, dice claramente de lo exhaustivo. Pues el regio en sí mismo, no puede dejar de ser la extensión exhaustiva de un obrar, máximo de aquel de un "ángel".

Entonces, lo dicho en los Capítulos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10, llega al dibujo del *"viso"* y del *"vedere"*. Modos del dibujo que no se puede negar que presienten lo exhaustivo. Y precisamente por ello no lo reciben como una carga, sino por el contrario como un gesto, una acción, toda una obra de lo holgado. En que lo holgado es como un interior no tan simple que nos deja aún en el exterior, sino uno complejo por la convergencia de medidas para lograr que el interior sea tal; pero tomadas de manera que no nos circunden sino que nos dejen como cuando vamos por el exterior. Lo holgado es así fruto de lo exhaustivo. Exhaustivo -entonces- árbol cargado de los frutos holgados...

[Las gradas que ganan ser gradinata
la puerta que gana cultivando.]

Terzo: **Le esposizioni dei dieci anni di interventi.**

Queste esposizioni presentano testi, disegni, fotografie; in più il bianco dei pannelli; e, certo, la loro disposizione. Tre linguaggi: lo scritto, lo spaziale -disegno e fotografie con i loro bianchi-; l'architettonico della disposizione, che accoglie e rivela i primi due linguaggi. In particolare la convergenza del testo e del disegno architettonico che non è accesibile attraverso quelle occhiate alle quali ci abitua la fotografia, quella fotografia collocata nei giornali e che va costruendo i suoi intervalli.

Quarto: ***L'esauriente.***

Abbiamo appena segnalato America e il "limes"*; l'eccentricità del* "limes"*. L'atto di raccogliere l'accaduto: il compito di raccogliere; i tempi del raccogliere e le mostre pubbliche di architettura; e i linguaggi di una esposizione. Ebbene, si ha che* "il limes" *non ha potuto e tuttora non può fare a meno di costituirsi come atto: un atto dell'abbandono. Perché venire in America comportava abbandonare la terra natale e parimenti abbandonarsi all'avventura di arrivare, riconoscere e abitare una nuova terra. Certamente non poteva essere un atto consumato a metà e nemmeno con una certa indolenza. Bensì era, ed è, un atto che si preoccupa ed occupa di tutte e di ognuna delle sue dimensioni conformanti in un modo esauriente. Per una esigenza interna dell'esauriente. Esortato da questo andare da un centro natale ai litorali del mare, ascendendo ad altri nuovi litorali che permettano di accedere a nuovi centri che si costituiranno in un secondo o forse in primo luogo natale. Ebbene, quella compresione -già riferita- di Palladio attraverso il* "regio" *attesta chiaramente dell'esauriente. Perché il* "regio" *in se stesso non può fare a meno di essere l'estensione esauriente di un operare, sopratutto quello di un angelo.*

Dunque, quanto detto nei Capitoli 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, ci porta al disegno del "viso" *e del* "vedere"*. Modi del disegno dei quali non si può negare che presagino l'esauriente. E proprio per questo non lo ricevono come un peso, bensì come un gesto, una azione, tutta un opera di ciò che è spazioso. In cui l'ampiezza non è un interno così semplice che ci lascia ancora all'esterno, bensì uno complesso per la convergenza di misure per far sì che l'interno sia tale; però considerate in modo che non ci circondino, ma ci lascino come quando camminiamo per l'esterno. L'ampiezza è cosi frutto dell'esauriente. Esauriente, dunque, albero carico di frutti ampli...*

-> *Disegno pagina 120:*

[Due stanze esaurientemente quello. Quel esauriente che ridonda in essere salone.]

[I gradini che guadagnano essendo gradinata, la porta che guadagna coltivando.]

11. EN EL CONTINENTE AMERICANO: RECOGER LA HEREDAD, CONTANDO CON PALLADIO.

de la presentación, nota 11.

[Los trabajos de las olas entre sí, no mirando las mareas, sino el puro sostenerse.]

Quinto: Latinidad.

Y ahora pasando a lo indicado (en este Capítulo, Primero) acerca de la heredad precolombina. Para ello, volvamos al Capítulo inicial de Presentación: tenemos que el joven hijo de italiano se encuentra en el ámbito de la escuela universitaria de arquitectura con David Jolly, profesor que ha vivido en su juventud en París, y que ahora hace poco, fue durante varios años a México y Centro América en estadías calmas. Pero antes de que él nos hable, oigamos a Amereida, Volumen primero, página 49:

pues no se nace
se principia latino
suerte
que razas y pueblos

entramados de guerras y cultivos
asilan
en una lengua hasta el derecho
– con que se reúnen y alumbran

en juego

la antigua robada

dio mundo o imperio

donde américa irrumpe

de tal origen

todos los americanos

somos latinos

Aún antes de oír lo de México, demorémosnos en la latinidad desde una comprensión arquitectónica y de su relación con la historia*.

---

* Ver Nota Histórica 6.

Interpretación de los Capítulos 1, 2, 3 y 4: Emplazamiento: una obra en su lugar. Señal de ello. Pura presencia del cuerpo de la obra en el paraje. Sin representación alguna, aún.

[Los trabajos de recubrirse y descubrirse
de la roca, sosteniendo ¿algo ajeno?]

Quinto: Latinità.
E passando adesso a quanto indicato (in questo Capitolo, Primo) circa l'eredità precolombiana. A tal fine, ritorniamo al Capitolo iniziale della Presentazione: abbiamo che il giovane figlio di un italiano si incontra, nell'ambito della scuola universitaria di architettura con David Jolly, professore che è vissuto durante la sua gioventù a Parigi, e che poco tempo fa viaggiò nel Messico e Centro America in calmi soggiorni. Peró prima che lui ci parli, ascoltiamo Amereida, Volume Primo, pagina 49:

ché non si nasce
si inizia latino
fortuna
che razze e popoli

orditi di guerre e colture
riparano
in una lingua fino il diritto
– con cui si riuniscono e illuminano

in gioco

l'antica rapina

diede mondo o impero

laddove america irrompe

da tale origine

tutti gli americani

siamo latini

Ancor prima di ascoltare ciò che si ha da dire sul Messico, indugiamo nella latinità dal punto di vista di una comprensione architettonica e dell suo rapporto con la storia.*

---

* *Vedi Nota Storica 6.*

Interpretazione dei Capitoli 1, 2, 3, 4: Ubicazione: un'opera nel suo luogo. Segnale di ciò. Pura presenza del corpo dell'opera nel "paraje"*. Senza rappresentazione, finora.*

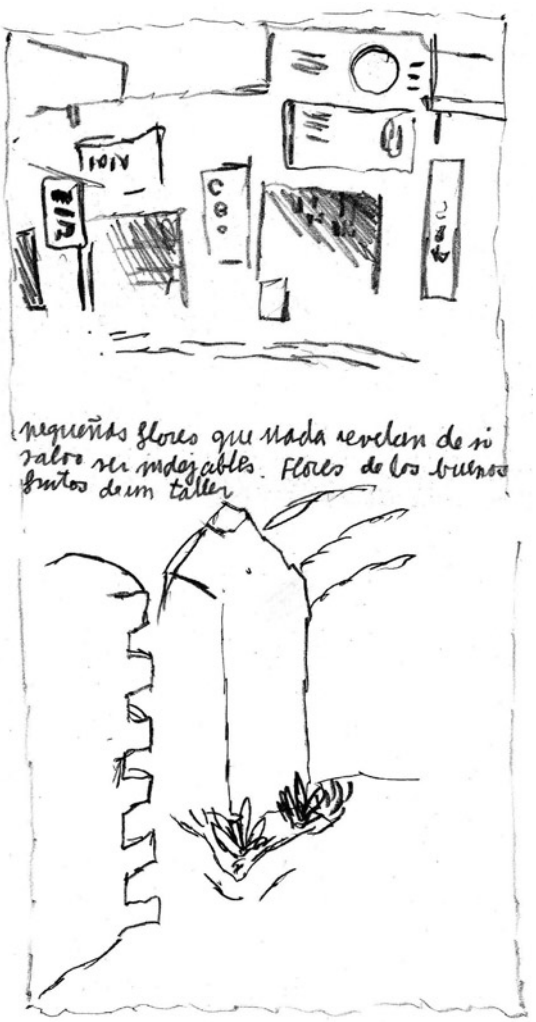
-> *Disegno pagina 122:*

*[I lavori delle onde tra loro, non guardando le maree,
ma il puro sorreggersi.]*

*[I lavori di ricoprirsi e scoprirsi della roccia, sostenendo qualcosa:
di estraneo?]*

11. EN EL CONTINENTE AMERICANO: RECOGER LA HEREDAD, CONTANDO CON PALLADIO.

de la presentación, nota 11.



[Pequeñas flores que nada revelan de sí, salvo ser indejables. Flores de los buenos frutos de un taller.]

Una pura presencia que no da cuenta que lo que se hace presente pueda haber des-plazado a otras posibles presencias. Ni tampoco de un sentido de origen que hubiera opacado a otros. Nada entonces que permita entrar en cálculos acerca del acto de habitar. Sólo es dable palpar lo abrupto: o lo que no es primeramente en el reposo de la mesa, del fuego del hogar, del lecho. Lo abrupto es, así, un puro irse sosteniéndose. La belleza sí, se sostiene. Camino para adivinar. Faena por delante. Faena latina. Comparecerán los adivinados en sus adivinados vestigios. Sólo en cuanto a la latinidad. Ella incluye, que no excluye. Por tanto, aún la pura presentación antedicha tampoco es excluida. Por cierto, nos encontramos en un comienzo. Que pide de un largo camino perseverante.

Volviendo al Capítulo 3, Tercero, *"la observación"*, mirando unas flores. Demorándose en ello. Entonces comparecen verticales y horizontales en sus pétalos. Las horizontales y verticales de nuestro propio cuerpo en su estar en lo gravitacional. Así, las flores que cerrándose sobre sí mismas nos acompañan, parecieran abrirse. No revelando nada, ni de su generación, ni tampoco de su origen. Pasos iniciales para esa larga faena.

Pero Chile precolombino no trae una herencia de obras a la manera de México o del Perú: sino que lega pequeñas cosas, breves vestigios... Por tanto no cabe dirigirse a la plástica; sino que al espacio. En el entendido que el hombre siempre, doquier, es con plástica, con espacio, y por supuesto lo son los clanes, tribus, pueblos... Pero acaso en los tiempos de los aborígenes, el espacio era vivido como presagio. Buenos y malos. Que se cumplían en lo favorable y lo desfavorable. Luego el espacio se daba en dos momentos o instancias. Hoy, evidentemente, no rigen los presagios, y lo probable y lo posible son otra cosa por cierto. Sin embargo, cabe pensar que el hombre de los presagios quedaba en condiciones no del todo distintas al hombre actual de lo posible en determinadas situaciones espaciales. Por ejemplo: los buses urbanos, largos años llevaban la cara posterior vidriada conforme a una manera única para autos y camiones, pero luego dejaron el vidrio por una placa opaca, que en un principio fue de un color y que enseguida se llenó de motivos. Si reparamos en aquel momento de un color -como una pared- pero a la espera de motivos probables, entonces quedaremos, parece, cercanos a palpar lo que puede ser un presagio espacial. También esto significa otra larga faena y pasos iniciales. Resumir ambas faenas. Es lo que nos corresponde por estos días.

[La evolución de los buses presentida en esos viejos cubos que eran dos casas.]

Una pura presenza che non esterna il fatto che ciò che si fa presente potrebbe aver sopraffatto altre possibili presenze... è nemmeno un senso di origine che avesse eclissato altri. Niente, dunque, che consenta di avviare una trattazione dell'atto di abitare. Ci è solo dato di palpare lo scosceso, ciò che non è primariamente nel riposo del tavolo, del focolare domestico, del letto. Lo scosceso é così un puro andare sorreggendosi. La belleza, sì, si sorregge. Cammino per indovinare. Compiti da svolgere. Compito latino. Appaiono gli indovinati nei loro indovinati vestigi. Per quanto riguarda la sola latinità. Essa include, ché non esclude. Pertanto, neanche la pura presentazione suddetta è esclusa. Certo, ci troviamo ad un inizio. Che chiede un lungo cammino perseverante.

Tornando al Capitolo 3, Terzo, "L'osservazione", *guardando dei fiori. Trattenendoci in questo. Allora appaiono verticali ed orizzontali nei loro petali. Le orizzontali e verticali del nostro proprio corpo nel suo stare nel gravitazionale. Così, i fiori che chiudendosi su se stessi ci accompagnano sembrano aprirsi. Non rivelando nulla, né della loro generazione, né della loro origine. Passì iniziali per quel lungo compito.*

Ma il Cile precolombiano non reca una eredità di opere al modo del Messico o del Perù: bensì tramanda piccole cose, brevi vestigi... Non ha senso, pertanto, rivolgersi alla plastica, bensì allo spazio. Nel senso che l'uomo sempre, dovunque, è con plastica, con spazio e certamente lo sono i clan, le tribù, i popoli... Ma forse ai tempi degli aborigeni lo spazio era vissuto come presagio. Buoni e cattivi. Che avevano il loro compimento nel favorevole o nello sfavorevole. Allora lo spazio si manifestava in due momenti, istanti. Oggi, evidentemente, non valgono i presagi, e il probabile e il possibile sono certamente un'altra cosa. Tuttavia è lecito pensare che l'uomo dei presagi si trovava in condizioni non del tutto dissimili all attuale uomo del possibile in determinate situazioni spaziali. Per esempio, gli autobus urbani per tanti anni avevano la parte posteriore vetrata secondo un codice unico per automobili e camion, però in seguito cambiarono il vetro con una lamiera opaca, che in principio era di un colore solo e che successivamente si riempì di motivi. Se ci soffermiamo in quel momento di quell'unico colore -come una parete- ma in attesa di motivi probabili, allora ci troveremo, ci sembra, vicini a percepire ciò che può essere un presagio spaziale. Anche questo comporta un altro lungo compito e passi iniziali. Riassumere ambedue i compiti. È quanto ci tocca fare di questi giorni.

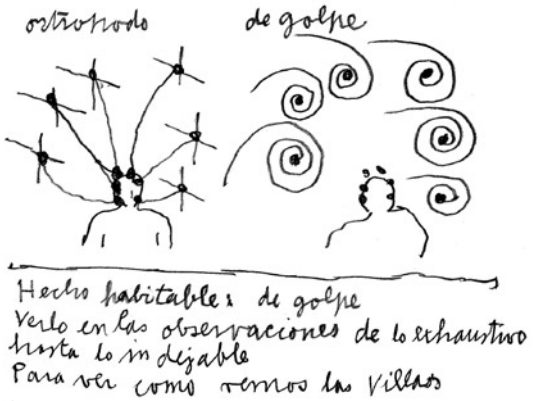
-> *Disegno pagina 124:*

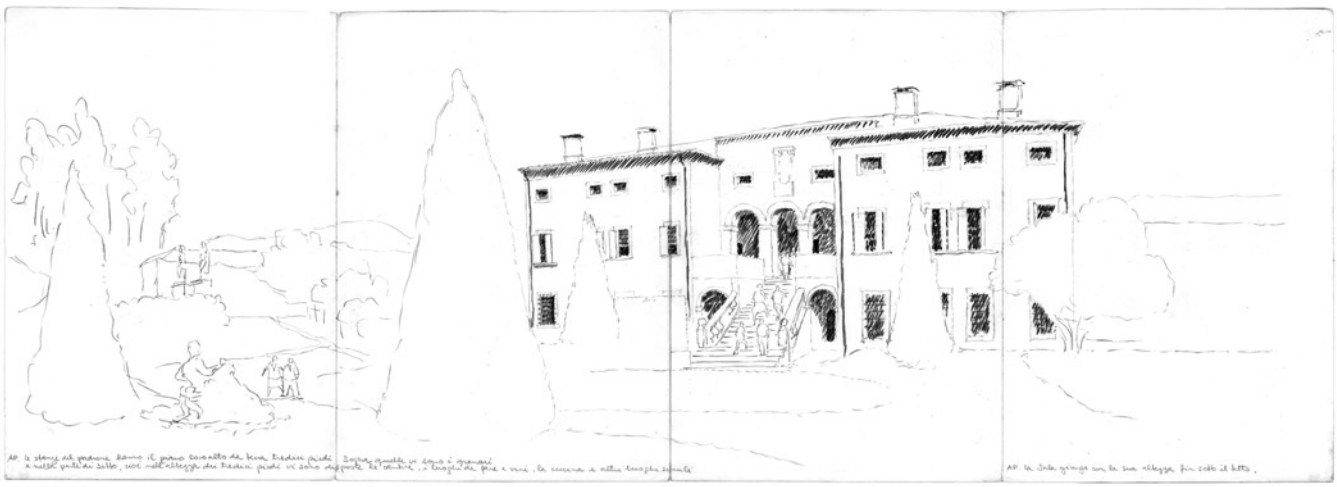
[Piccoli fiori che nulla rivelano di sé, tranne l'essere non lasciabili. Fiori dei buoni frutti di uno studio.]

[L'evoluzione degli autobus presentita in quei vecchi cubi che erano due case.]

11. EN EL CONTINENTE AMERICANO: RECOGER LA HEREDAD, CONTANDO CON PALLADIO.

de la presentación, nota 11.





Fragmento ampliado en página 127.

Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. Ahora la experiencia de una no experiencia. Esta no experiencia se refiere a los *"Aconcaguos"* que eran los precolombinos de la región de Valparaíso. Científicamente se puede demostrar que ellos en una generación concibieron y realizaron *"como de golpe"* una cerámica con motivos totalmente diferente a los vecinos. Queremos tomar esta suerte de discontinuidad creativa. Queremos tomarla para colocarla ante lo que puede ser una interlocución. Aun una, ciertamente con europeos.

Segundo. Repárase que los Aconcaguos, eran unos pueblos, y que nosotros en este estudio somos unos cuantos. Pero de resultar la interlocución y de ella avanzar sobre sí misma, podríamos ser un pueblo. La interlocución no es así un acompañante; es mucho más.

Tercero. Cuando en la Romería se dibujan las fachadas de las villas, en un momento la mano traza solamente orificios. Así en la Villa Godi. Esos trazos dan cuenta de una invención repentina a dicho golpe.

Cuarto. Cabe pensar que una interlocución con todas las dimensiones que se han venido exponiendo, no es obligadamente algo lento, sino que puede ser algo rápido. Con ésto también se está diciendo que las interlocuciones son como éstas sobre Palladio y su *"ángel".* Y después viene otra que también nace, vive y se cierra. Vamos entonces de interlocución en interlocución.

[ortropodo di colpo

Fatto abitabile: di colpo
Vederlo nelle osservazioni dell'esaustivo
fino l'inlasciabile.
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *Adesso l'esperienza di una non esperienza. Questa non esperienza si riferisce agli* "Aconcaguos" *che erano i popoli precolombiani della regione di Valparaíso. Scientificamente si può dimostrare che nel corso di una generazione essi concepirono e realizzarono* "come di colpo" *una ceramica con motivi totalmente diversi dai popoli vicini. Vogliamo prendere questa sorta di discontinuità creativa. Vogliamo prenderla per porla di fronte a ciò che può essere un interlocuzione. Anche una, certamente con europei.*

Secondo. *Rileviamo che gli* "aconcaguos" *erano un popolo, e che noi in questo studio non siamo più di tanti. Ma se l'interlocuzione dovesse verificarsi e se essa andasse avanti su se stessa, potremmo essere un popolo. L'interlocuzione non è così un accompagnatore; è molto di più.*

Terzo. *Quando nella* "Romería" *(pellegrinaggio) si disegnano le facciate delle ville, a un certo punto la mano traccia soltanto aperture. Così nella villa Godi. Quei tratti testimoniano una invenzione improvvisa a quel colpo.*

Quarto. *Si può pensare che una interlocuzione con tutte le dimensioni esposte finora, non è obbligatoriamente qualcosa di lento, ma può essere anche rapida. Con questo diciamo anche che le interlocuzioni sono come queste su Palladio e il suo* "angelo". *E dopo arriva un'altra che pure nasce, vive e si chiude. Andiamo allora da interlocuzione in interlocuzione.*

12. VALPARAISO: EL LENGUAJE ESCRITO DE LA RONDA.

de la presentación, nota 12.

[La línea ve y el achurado re-ve, pero el dibujo va compensando ver y re-ver.]

Primero: Ir en dos idiomas.

En una publicación anterior*, el hijo de italiano traducía sobre la marcha la construcción del texto que hacían entre varios, obviamente en español; no proponiéndose que fuera rehecho por una persona que pensara en puro italiano. Sino que preferíamos quedar en esa instancia que va entre hablar y pensar en un idioma, y, oír lo que se escribe en otro. Al respecto, bastantes visitantes a la Ciudad Abierta no hablan español y en varias ocasiones hemos de comunicar el sentido del obrar -el de ellos y el nuestro- yendo de palabra en palabra. Que es ir de mirada en mirada entre los interlocutores. Por eso aquí, en estos textos se ha confiado en que pueda guardarse algo de aquellas miradas.

---

* Revista Zodiac Nº 8. Milano 1993

Segundo: Dibujar y hablar.

Se tiene que en el dibujo, las formas son lo que son, por eso pueden ser re-miradas y remiradas desde lo que deben ser. Vale decir, de su anterior. Entonces las formas pueden -siempre en el dibujo- agregar algo. Ese algo lo llamamos *"los aproximadores"*. Así un dibujo en blanco y negro, agrega de la manera más fluida, colores. O agrega a una figura ya dibujada, puramente insistiéndola, o netamente enmarcándola. Los aproximadores han de actuar de una misma manera en las formas que se constituyen en conjunto. Ello significa una prueba para su fluidez. Una prueba de consistencia que es algo, se diría, connatural para una mano que dibuja. Por cierto los idiomas hablados no reciben tales aproximadores. Por tanto el hijo de italiano no puede recurrir a los modos del dibujo, sino que ha de avanzar por unos caminos que no le son aún habituales.

Tercero: La palabra poética y el lenguaje de los oficios.

En esas ocasiones, en que los visitantes de la Ciudad Abierta entablan una conversación con sus habitantes, se puede comprobar que siempre, en un momento dado, no puede dejar de desembocar esa conversación, o las visitas a nuestros lugares, en aquello de si la casa es primero y la palabra después, o, si la palabra es lo primero. Que en la práctica significa aprobar o desaprobar a las obras de la Ciudad Abierta. En ella la casa no es primero. Hablando del origen o fundamento de una hospedería, por ejemplo, no cabe la menor duda: la palabra es primera.

[El ojo ve y re-ve el reflejo, y la mano
dibujando los compensa y re-compensa.]

12. VALPARAISO:
IL LINGUAGGIO SCRITTO DELLA "RONDA" (CERCHIA).

della Presentazione, Nota 11.

Primo: Muoversi su due lingue.

In una pubblicazione anteriore il figlio di un italiano traduceva strada facendo la costruzione del testo che stendevano diverse persone, ovviamente in spagnolo; non era previsto che fosse rifatto da una persona che pensasse in puro italiano. Preferivamo piuttosto rimanere in quella congiuntura tra il parlare e il pensare in una lingua, e ascoltare ciò che si scrive in un'altra. Al riguardo, molti visitatori della Città Aperta non parlano lo spagnolo e in diverse occasioni dobbiamo comunicare il senso dell'operare -il loro ed il nostro- parola per parola. Che è un andare sguardo per sguardo tra gli interlocutori. Per questo qui, in questi testi, ci auguriamo che qualcosa di quegli sguardi sia rimasto in questi testi.*

---

* *Rivista Zodiac Nº 8, Milano,1993*

Secondo: Disegnare e parlare.

Capita che nel disegno le forme sono quelle che sono e proprio per questo possono essere guardate e ri-guardate da ciò che devono essere. Ossia, dal loro anteriore. Allora le forme possono -sempre nel disegno- aggiungere qualcosa. Questo qualcosa lo chiamiamo "gli approssimatori". *Così un disegno in bianco e nero, aggiunge nel modo più fluido, colori. Oppure aggiunge a una figura già disegnata, puramente insistendo su di essa o nettamente inquadrandola. Gli approssimatori devono agire allo stesso modo nelle forme che si costituiscono in un insieme. Questo rappresenta una verifica per la loro fluidità. Una verifica di consistenza che è, in un certo senso, connaturale a una mano che disegna. Certamente le lingue parlate non ricevono aprossimatori simili. quindi il figlio di un italiano non può far ricorso ai modi del disegno, bensì deve avanzare per cammini che non gli sono ancora abituali.*

Terzo: La parola poetica ed il linguaggio dei mestieri.

In quelle occasioni in cui i visitatori delle Città Aperta instaurano una conversazione con i suoi abitanti, si può assodare che sempre, in un dato momento, queste conversazioni o le visite ai nostri luoghi, non possono sottrarsi alla questione se sia stata la casa all'origine e la parola una sua derivazione, oppure al contrario. Che in pratica significa approvare o disapprovare le opere della Città Aperta. In essa la casa non è all origine. Parlando dell'origine o fondamento di un alloggio, per esempio, non vi è il minimo dubbio: la parola è all'origine.

-> *Disegno pagina 128:*

[La linea vede e la trama rivede, ma il disegno va compensando vedere e ri-vedere.]

[L'occhio vede e rivede il riflesso, e la mano disegnando compensa e ricompensa.]

12. VALPARAISO: EL LENGUAJE ESCRITO DE LA RONDA.

de la presentación, nota 12.

[El poeta invita; el poeta juega
su juego.]

Cuarto: La Phalène

Se acaba de señalar: Hablar y escribir en un idioma trayendo el sentido del obrar, de una obra. Llevarlo a otro idioma. El caso de los americanos que conservan el uso cotidiano del idioma materno europeo. Todo ello es, evidentemente asunto del lenguaje. Pero tenemos que la palabra poética del *"Ha lugar"* realiza *"Phalènes"*. La mariposa que se quema al aproximarse a la luz. Y que son actos que se llevan a cabo entre todos y en cualquier parte. En ellos, el poeta invita a participar a los presentes que quieran participar en un juego. El extiende las cartas de un naipe poético. Cada cual lee una carta, diciendo lo que ve en ella; todos concuerdan que él no inventa fantasías ni aprovecha la ocasión para configurar actitudes de protesta o cualquier otra reacción contra el mundo actual o la condición humana. Bien, entonces el poeta reúne exactamente lo dicho por cada jugador y agrega conectivas. Y con ello el lenguaje de cada cual se torna en lengua poética. Todos después de un tal instante, vuelven a sus quehaceres portando un regalo que les obsequiare la Phalène. Se tiene que en el lenguaje corriente se va hablando en oposiciones: esta cosa sí que es ésto y no que es eso otro; de dicha oposición se pasa a una posición y de ésta a una ubicación. Vale decir: lo que cada cual lee como juego de oposiciones en una carta, se transforma en una posición que asume quien lee. Y ésta, en una ubicación que marca el centro donde él se encuentra: de suerte que se despide de la Phalène con tal espacio: cuyo signo es el regalo recibido. Acaso alguna brizna o más de este espacio que es ubicatorio de posición y oposiciones, pueda llegar -como regalo- a los traslados de un idioma a otro. Y acaso, también, pueda serlo de una manera connatural, considerando que se trata de alguien que va a lo largo de una experiencia de ubicación-posición-oposiciones. Acaso todo ello queda por un tiempo en los que se van con el regalo que les entregara la Phalène como una memoria de la palabra, de su acto, para persistir luego como un hecho que se recuerda.

Entonces, lo dicho en los Capítulos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,10 y 11, que alcanza hasta lo exhaustivo-holgado puede ser que, a su vez, alcance una correspondencia, una equivalencia entre los idiomas italiano y español. Una correspondencia que no venga a quedar ajena a esa advertencia del poeta de la Phalène: en español arcoiris: arco baleno... en italiano.

[El poeta dice; el poeta despide
regalando.]

Quarto: La “Phalène”* *(falena).*

*Abbiamo appena accennato al parlare e scrivere in una lingua recando il senso dell’operare, di un opera. Portarlo ad un altra lingua. È il caso degli americani che conservano l’uso cotidiano della lingua materna europea. Tutto ciò è -evidentemente- una questione di lingua. Ma càpita che la parola poetica dell’”*ha luogo” *realizza* “Phalène” *(falene). La farfalla che brucia avvicinandosi alla luce. E che sono atti che verngono eseguiti da tutti in qualsiasi posto. In essi, il poeta invita i presenti che vogliano participare a un gioco. Egli distribuisce le carte di un mazzo poetico. Ognuno legge una carta, dicendo ciò che in essa vede; tutti convengono che costui non inventa fantasie e nemmeno aprofitta dell’occasione per configurare atteggiamenti di protesta o qualsiasi altra reazione contro il mondo attuale o la condizione umana. In seguito, il poeta raccoglie esattamente ciò che ogni giocatore ha detto e aggiunge i nessi. E così il linguaggio di ciascuno diventa lingua poetica. Tutti, dopo questo momento, ritornano alle loro faccende portando con sé un regalo che gli porse la* “Phalène” *(falena). Càpita che nel linguaggio corrente si parli per opposizioni: questa cosa è sì questo, e non quest’altro. Da tale opposizione si passa a una posizione a da questa a una ubicazione. Vale a dire, ciò che ciascuno legge come gioco di opposizioni in una carta divents una posizione che assume colui che legge. E questa in una ubicazione che segna il centro dove costui si trova. Sicché si congeda dalla* “Phalène” *(falena) con quello spazio, il cui segno è il regalo ricevuto. Forse qualche bricciola o forse più di questo spazio che è ubicatorio di posizione e opposizioni, potrà arrivare -come regalo- ai passaggi da una lingua all’altra. E forse potrà esserlo in modo connaturale, considerando che si tratta di uno soggetto a un’esperienza di ubicazione -posizione- opposizioni. Chissà che tutto ciò rimanga per qualche tempo tra coloro che partono con il regalo che porgerà loro la* “Phalène” *(falena) come una memoria della parola, del loro atto, per persistere in seguito come un avvenimento che si ricorda.*

Allora, quanto detto nei Capitoli 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, che giunge all’esauriente-spazioso, può darsi che, a sua volta, giunga a una corrispondenza, un’equivalenza tra la lingua italiana e spagnola. Una corrispondenza che non resterà estranea a quell’avvertimento del poeta della “Phalène” *(falena): in spagnolo arco-iris: arco-baleno… in italiano.*

---

* *Parola che designa una modalità dell’atto poetico.*

-> *Disegno pagina 130:*

[Il poeta invita; il poeta gioca il proprio gioco.]

[Il poeta dice; il poeta congeda regalando.]

12. VALPARAISO: EL LENGUAJE ESCRITO DE LA RONDA.

de la presentación, nota 12.

Quinto: Gratuidad.

Pero, hemos de volvernos a esa característica de nuestro estudio que ha venido desde unos veinte años procediendo paso a paso. En el Capítulo 2, al referirse al inventario de Palladio se señaló que se había realizado por nosotros una traducción del italiano de la época de Palladio, al español. Años después llegó la traducción del canónigo Joseph Francisco Ortiz y Sanz. Comparándolas se puede comprobar que entre ambas se dan distintos puntos de vista. Ejemplo:

"ascesa facilissima" canónigo: subida fácil
nosotros: acceso facilísimo

"discuopo" canónigo: se ve
nosotros: des-cubro

"sito" canónigo: paraje
nosotros: lugar

"la parte di questa fabbrica che serve all uso del padrone"
canónigo: la habitación del dueño
nosotros: la parte de esta obra que sirve al uso del dueño

"pietra non pulite" canónigo: ...a la rústica
nosotros: piedras no pulidas

"come pare si cerchi la Villa"
canónigo: como piden las cosas del campo
nosotros: como parece que busca la Villa

El punto de vista del joven italiano de sudamérica era uno que nacía de la observación de la ciudad, que trataba de medir los tamaños de los edificios, su grandor. Ello le entregó una comprensión del texto de Palladio, el que parece hablar no en un sentido de generalización sino en un sentido de singularidad. Cada parte se hace presente en su singularidad. En que los totales muestran sus singularidades. (Ver Capítulo 6).

[Aun en la época de sólo cartas, que es aun la época de los maceteros.]

[Épocas que no saben que pasó su época.]

Quinto: ***Gratuità.***
Ma dobbiamo tornare a quella caratteristica del nostro studio che si svolge da vent'anni procedendo passo per passo. Nel Capitolo 2, facendo riferimento all'inventario di Palladio, si accennava che si era realizzata una traduzione dell'epoca di Palladio dall'italiano allo spagnolo. Anni più tardi apparve la traduzione del canonico Joseph Francisco Ortiz y Sanz. Confrontandole si può verificare che tra esse si delineano diversi punti di vista. Esempio:

"ascesa facilissima" *canonico: salita facile*
noi: accesso facilissimo

"discuopo" *canonico: Si vede*
noi: scopro (s-copro)

"sito" *canonico:* "Paraje"
noi: luogo

"la parte di questa fabbrica che serve all'uso padrone"
canonico: L'abitazione del padrone
noi: La parte di quest'opera che serve…

"pietre non pulite" *canonico: alla rustica.*
noi: pietre non levigate

"come pare si cerchi la Villa"
canonico: Come chiedono le cose di campagna
noi: come sembra cerchi la Villa.

Il punto di vista del giovane italiano del Sudamerica era uno che nasceva dall'osservazione della città, che cercava di misurare le dimensioni dei palazzi, la loro grandezza. Questo gli diede una comprensione del testo di Palladio, che sembra parlare non in un senso di generalizzazione bensì in un senso di singolarità. Ogni parte si fa presente nella sua singolarità. In cui i totali mostrano le loro singolarità (vedere Capitolo 6).

-> *Disegno pagina 132:*

[Ancora all'epoca di sole lettere, che è ancora l'epoca dei vasi da piante.]

[Epoche che non sanno la loro epoca è passata.]

12. VALPARAISO: EL LENGUAJE ESCRITO DE LA RONDA.

de la presentación, nota 12.

Esta traducción, con cuanto implicó, es la que años después se encuentra con la Phalène. Y todos estos años son los que ahora se han aprestado para llevar a cabo esta realización bilingüe. Y para poder proseguir en este arribo a Europa a través del Regio del Veneto, que nos proponemos ahora.

Más de alguno bien puede pensar que todas estas disquicisiones sobre el idioma en arquitectura están, en el fondo, demás. Ella tiene otro lenguaje. Así hablan en todos los idiomas y de la misma manera, los muros o una columna, por ejemplo. Y hablan no sólo a una época sino que a todas las épocas. Pero de lo que se trata aquí no es solamente de contemplar lo ya construido, sino de construir. De construir una relación que siempre es volver a construirla. Por tanto esa actitud de gratuidad, que todos convienen como necesaria para un real contemplar se hace necesaria, esta vez, para construir.

[El crecer unívocamente a lo alto en complejidades.]

Questa traduzione, con quanto essa comportò, è quella che anni più tardi incontra la "Phalène" *(falena). E tutti questi anni sono quelli che adesso si apprestano a portare a termine questa realizzazione bilingue. E per poter proseguire in questo approdo ad Europa attraverso il regio del Veneto, che ci proponiamo adesso.*

Più di uno potrà pensare che tutte queste disquisizioni sul linguaggio in architettura sono in fondo superflue. L'architettura possiede un altro linguaggio. Così, parlano in tutte le lingue e allo stesso modo i muri o una colonna, per esempio. E non parlano solo a un'epoca ma a tutte le epoche. Ma di qui non si tratta soltanto di contemplare il già costruito, bensì di costruire. Di costruire una relazione che è sempre un tornare a costruirla. Quindi questo atteggiamento di gratuità, che tutti ritengono necessaria per un vero contemplare, si rende necessaria questa volta per costruire.

[El crecer unívocamente a lo alto que se
expresa en ciertos troncos en su descortezare.]

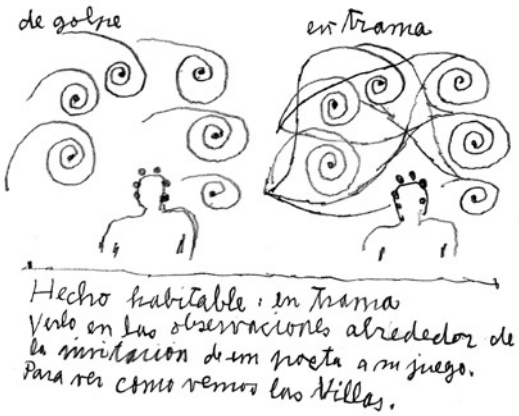
-> *Disegno pagina 134:*

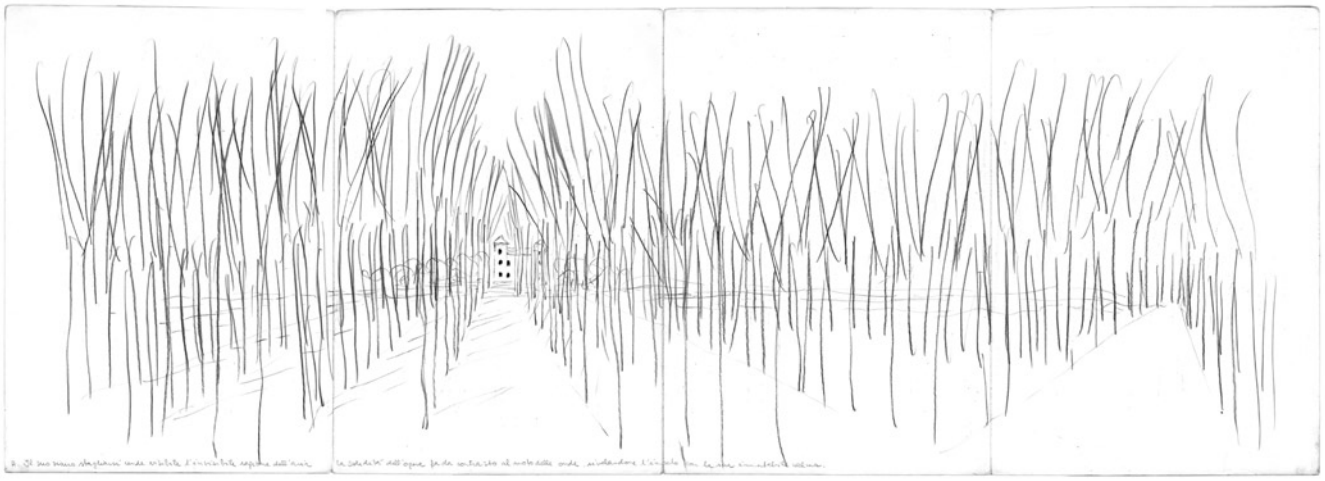
[Crescere univocamente verso l'alto in complessità.]

*[Crescere univocamente verso l'alto che si
esprime in certi tronchi nel loro scortecciarsi.]*

12. VALPARAISO: EL LENGUAJE ESCRITO DE LA RONDA.

de la presentación, nota 12.





Fragmento ampliado en página 137.

Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. Experiencia de un libro bilingüe en español e italiano. Se ha mantenido en todo momento el hecho de ambos idiomas. El dibujo (ver Capítulo 10), no se lo lleva adelante para atenuar este hecho.

Segundo. Dos experiencias:

- La de revista Zodiac. Enviamos escrito en italiano. Ellos no lo corrigen pues estiman que ese italiano avalparaisado va con el aire de cuanto se dice.
- La experiencia del libro. *"The Road Thath is not a Road"* de M. Ann Pendleton-Jullian que en su libro en inglés traduce nuestro español, construyendo una gama de distingos gráficos para marcar los planos de la interpretación traductora. Son dos modos de interlocución. El aire del primer caso. Los distingos singularizantes del segundo.

Tercero. La villa Trissino, con su bosque exactamente tramado. Y que es la primera entrada. Luego un claro delante de la villa, que es su segunda entrada.

Cuarto. Experiencia detrás de las experiencias: Lenguaje y doble entrada. Asunto propio de una interlocución.

Quinto. Remontar desde esta última frase a la primera de los Trece Capítulos, cuando se habla de la posibilidad de madurar en interlocución. Y así se podrá convenir en lo que es *"regio"*, el regio Palladiano.

[di colpo in trama

Fatto abitabile: in trama
Vederlo nelle osservazioni in torno
al invito di un poeta al suo gioco.
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *Esperienza di un libro bilingue in spagnolo e italiano. Si mantiene in ogni momento il fatto delle due lingue. Il disegno (vedere Capitolo 10) non si porta avanti per attenuare questo fatto.*

Secondo. *Due esperienze:*
-Quella della rivista Zodiac. Inviamo uno scritto in italiano. Loro non lo correggono giacché pensano che quel italiano "valparaistico" *è in sintonia con lo spirito di quanto si dice.*
-L'esperienza del libro. "The Road That is not a Road" *de M. Ann Pendleton-Julian che nel suo libro in inglese traduce il nostro spagnolo, costruendo una gamma di distinzioni grafiche per segnalare i piani dell'interpretazione traduttrva.*
Sono due modi di interlocuzione. Lo spirito del primo caso. Le distinzioni singolarizzanti del secondo.

Terzo. *La villa Trissino, col suo bosco precisamente tramato. È il primo ingresso. Poi una radura davanti alla villa, che è il suo secondo ingresso.*

Quarto. *Esperienza dietro le esperienze: linguaggio e doppio ingresso. Argomento proprio di una interlocuzione.*

Quinto. *Risalire da questa ultima frase alla prima dei tredici capitoli, quando si parla della possibilità di maturare nell'interlocuzione. E così si potra convenire ciò che è* "regio"*, il regio Palladiano.*

13. ITALIA Y VALPARAISO: EL REGIMEN DE REALIZACION EN RONDA HACIA PALLADIO.

de la presentación, nota 13.

[Dibujamos los ruidos en nuestro propio cuerpo.]

Primero: Régimen de publicaciones.

La arquitectura se deja comunicar por sus fachadas, ante las cuales nos encontramos, y difícilmente por sus interiores dentro de los cuales nos encontramos. Vale decir, es distinta la condición del ante, la que en cierto modo es semejante al ante gráfico de una fotografía o de un film, a la condición del dentro; en la que los tamaños al ser representados ya no dicen de su grandor. Por eso es que nos apoyamos en el dibujo. La fotografía permanece en calidad de aval, mostrando que las obras y los hechos han sido realizados. Lo que se cuida es, entonces, la relación entre la obra habitable y el cuerpo habitante. Precisamente en esta época de las grandes edificaciones, en que se considera que el poderío que ellas requieren y detentan, viene a desatar una aprehensión segura de la obra, por parte del espectador. Poderío que bien parece, dispensa de ocuparse de asuntos como el que ahora nos proponemos encarar.

Segundo: El espacio habitado.

Es que la multiplicidad de dimensiones de la arquitectura es irreductible. Pero hoy, el impulso del hombre, y también del arquitecto -que al tener la misión de hacerle la casa al hombre es muy sensible a tales impulsos- va simplemente en la dirección de arrasar, a la larga o la corta, con los irreductibles. De ahí nace, y cobra existencia -y a decir verdad- cobra hegemonía, un impulso que se propone no regirse ya por ese irreductible de la multiplicidad. Por eso, esta presentación muestra su esfuerzo por no dejarse amedrentar por dicha hegemonía. Ello por una fidelidad al espacio. Este entendido con la extensión natural habitada por el hombre, tanto como cercanía como lejanía.

Tercero: El espacio y su expresión.

Permaneciendo en el espacio, se tiene que: Se habita la extensión en las madrugadas desde el cuerpo en sus posturas, aquellas que perciben la proximidad con los ojos aún cerrados que se hacen tacto y la lejanía por el canto de los pájaros, del último gallo ya inaudible. Luego, se habita conforme a estados de ánimos, ellos activos, para activarse en lo insólito o tranquilizarse ante lo acostumbrado, o perezoso. Enseguida la extensión la alcanzamos de una manera irrepetible o irreversible cual si todo acaeciese por primera vez, de suerte que aún no podemos llevar el hilo conductor con seguridad sino como lo casual.

[Se nos dibuja lo grande y el pequeño pajarito vuelto hoja irrepetible.]

13. ITALIA E VALPARAÍSO: IL REGIME DI REALIZZAZIONE IN "RONDA" (CERCHIA) VERSO PALLADIO.

della Presentazione, Nota 13.

Primo: Regime di pubblicazioni.

L'architettura si lascia comunicare attraverso le facciate davanti alle quali ci incontriamo, e difficilmente attraverso gli interni entro i quali ci incontriamo. Vale a dire, è diversa la condizione dell "davanti"*, che in un certo modo è simile al* "davanti" *grafico di una fotografia o di un film, dalla condizione del* "dentro"*, in cui le dimensioni, essendo rappresentate, non dicono ormai della loro grandiosità. Per questo ci appoggiamo nel disegno. La fotografia rimane in qualità di garante, mostrando che le opere e i fatti sono stati realizzati. Quel che si tutela è, dunque, la relazione tra l'opera abitabile ed il corpo abitante. Precisamente in questa epoca delle grandi edificazioni in cui si ritiene che il potere che esse richiedono e detengono, viene a liberare un intendimento sicuro dell'opera da parte dello spettatore. Potere che, riteniamo, ci libera dal dover occuparci di argomenti come quelli che adesso ci accingiamo ad affrontare.*

Secondo: Lo spazio abitato.

È che la molteplicità di dimensioni dell'architettura è irriducibile. Ma oggi l'impulso dell'uomo, e anche dell'architetto -che avendo la missione di costruire la casa all'uomo è molto sensibile a questi impulsi- semplicemente si avvia ad annientare, prima o dopo, gli irriducibili. Da questo nasce ed acquista esistenza, e per la verità acquista egemonia, un impulso che si propone di non regolarsi più secondo quell'irriducibile della molteplicità. Per questo, questa presentazione mostra il suo sforzo per non lasciarsi intimorire da questa egemonia. Questo per una fedeltà verso lo spazio, inteso come l'estensione naturale abitata dall'uomo, sia come vicinanza che come lontananza.

Terzo: Lo spazio e la sua espressione.

Soffermandoci nello spazio, si ha che: si abita l'estensione all'alba a partire del corpo nelle sue posizioni, quelle che percepiscono la prossimità con gli occhi ancora chiusi che diventano tatto e la lontananza dal canto degli uccelli, dell'ultimo gallo ormai impercettibile. Poi si abita secondo gli stati d'animo, essi attivi, per attivarsi nell'insolito o tranquilizzarsi davanti all'abituale o svogliato. In seguito raggiungiamo l'estensione in un modo irripetibile o irreversibile come se tutto accadesse per la prima volta, di modo che tuttora non possiamo seguire il filo conduttore con sicurezza, bensì solo in modo casuale ma come qualcosa casuale.

-> *Disegno pagina 138:*

[Disegniamo i rumori nel nostro proprio corpo.]

[Ci viene disegnato il grande e il piccolo uccellino diventato foglia irripetibile.]

13. ITALIA Y VALPARAISO: EL REGIMEN DE REALIZACION EN RONDA HACIA PALLADIO.

de la presentación, nota 13.

[Volvemos fluidamente de la esquina al ochavo, pero los hábitos tienen un solo calce en cada frente.]

Llegando a habitar en verdaderas magnitudes, las que otorgan lo reversible, en que todo vale de igual manera a la ida o a la vuelta. Después se entra en combinaciones de distintos momentos de habitar como manera que la jornada por la que avanzamos sea dentro del avance de las otras jornadas y para lograr ésto, sobre la marcha combinamos. Para al final, padecer lo que es solamente lo posible. Tal jornada con sus seis momentos o modos es algo que resulta ajeno a la fotografía. Ella, no puede recoger esa convergencia de estructuración interna y expresión externa de la jornada para llevarla al obrar creativo. En cambio, la arquitectura, sí que lo puede.

Sin embargo, cabe intentar algo con el video. Dicho intento puede llevarse adelante a través de esas jornadas de los seis momentos o modos. Así, desde el momento primero de la postura puede concebirse un video que se construya, que opera tangencialmente a este libro. No en forma paralela ni menos para fundirse. Dicha tangencialidad lleva, desde el segundo momento de los estados de ánimo, que siempre revelan una cierta dimensión que viene a ordenar, a representar, a las otras. Y que esta vez revela al dibujo. Al dibujo de la línea. Ella declara al material que se dispone: dibujos, fotografías, otros videos nuestros documentales. El tercer momento de lo irreversible o por primera vez, lleva a construir secuencias que alcanzan la consistencia de una ocurrencia ingeniosa, la que al ser repetida pierde su fuerza declarante o declaratoria. Por eso las secuencias llevaban textos que se intercalan a la manera del cine mudo. Entonces la reunión de textos de declarar y secuencias que extienden en el espacio dicha declaración alcanza a lo reversible. Que puede ser visto no sólo una, sino que cuantas veces se requiera sin perder fuerza. El momento de las combinaciones: toca a los tiempos o duraciones de las secuencias. De suerte que el declarar las líneas de ellas, alcancen una unidad de equivalencias. Así, mostrar líneas de zócalos, por ejemplo -que piden ser extendidas en planos generales-, requieren de tiempos mayores que aquellos de un detalle, etc. El sexto y último momento de la jornada lleva a lo posible. Esta vez el entendimiento visual. Que precisa de la construcción de tiempos de aprehensión visual. Una aprehensión que lleva casi en simultaneidad al entendimiento. Ello como algo posible. Y esta tangencialidad, así realizada, bien puede comparecer como una pantomima. Aquellas del cine mudo. Entonces cabe pensar que se trata de una acción de estampas. Estampas de Palladio. O éstas en acción.

[Aun combinan ojos vivos y ojos sin vida
lo simplemente posible hoy.]

Arrivando ad abitare in vere e propie grandezze, quelle che conferiscono il reversibile, in cui tutto ha il medesimo valore sia all'andata che al ritorno. Poi si entra in combinazioni di diversi momenti di abitare in modo che la giornata che percorriamo sia dentro l'andamento delle altre giornate e per ottenere ciò combiniamo strada facendo. Per infine patire ciò che è soltanto il possibile. Una simile giornata con i suoi sei momenti o modi è qualcosa che risulta estraneo alla fotografia. Essa non può registrare quella convergenza tra strutturazione interna ed espressione esterna delle giornate per portarla all'operare creativo. Invece l'architettura sì lo può fare.

Tuttavia, qualcosa si può tentare con il video. Questo tentativo può portarsi avanti attraverso queste giornate dai sei momenti o modi. Così, a partire dal momento primo della postura si può concepire un video che si costruisca, che operi tangenzialemente a questo libro. Non in forma parallela e certamente non per fondersi con esso. Questa tangenzialità porta, dal secondo momento degli stati d'animo, che sempre rivelano una certa dimensione che viene a ordinare, a rappresentare, alle altre. E che questa volta rivela il disegno. Il disegno della linea. Essa dichiara il materiale di cui si dispone: disegni, fotografie, altri nostri documentari video. Il terzo momento dell'irreversibile o per la prima volta, porta a costruire sequenze che acquistano la consistenza di un'occorrenza ingegnosa, la quale essendo ripetuta perde la sua forza dichiarante o dichiaratoria. Per questo le sequenze avevano dei testi che si intercalavano alla maniera del cinema muto. Allora la raccolta di testi da dichiarare e sequenze che estendono nello spazio questa dichiarazione raggiunge il reversibile. Che può essere visto non solo una, ma tante volte quante sia necessario senza perdere forza. Il momento delle combinazioni: tocca i tempi o durata delle sequenze. In modo che nel dichiarare le loro linee, raggiungano una unità di equivalenze. Così, mostrare linee di zoccoli, per esempio, che chiedono di venire prolungate in piani generali, richiedono di tempi maggiori di quelle di un particolare, ecc. Il sesto e ultimo momento della giornata porta al possibile. Questa volta l'intendimento visivo. Che abbisogna della costruzione di tempi di apprendimento visivo. Un apprendimento che conduce quasi simultaneamente all'intendimento. Questo come qualcosa di possibile. E questa tangenzialità, così realizzata, può ben comparire come una pantomima. Quelle del cinema muto. Allora è lecito pensare che si tratta di un azione di stampe. Stampe di Palladio. Oppure queste in azione.

-> *Disegno pagina 140:*

*[Ritorniamo fluidamente dall'angolo al angolo tagliato
ma le abitudini hanno una coincidenza sola in ogni fronte.]*

*[Ancora accostano occhi vivi e occhi senza vita
il semplicemente possibile oggi.]*

13. ITALIA Y VALPARAISO: EL REGIMEN DE REALIZACION EN RONDA HACIA PALLADIO.

de la presentación, nota 13..

Cuarto: La expresión transversal.

Se acaba de señalar: La comunicación de la obra arquitectónica a través de la fotografía; es sólo por las fachadas, que no en los interiores. La fotografía es sin el tamaño de los interiores, es en su pérdida. La fotografía es ajena a la jornada creativa arquitectónica, al modo de habitar de su creatividad. Lo cual hace caer en la cuenta que somos herederos de un esfuerzo que realizó la creatividad a comienzos del siglo XX, para que las artes -pintura, escultura, arquitectura, acaso también el cine- convergieran en una abstracción única, general. Lo que lleva a preguntarse si ellas, las artes, no tendieron a una sobre-convergencia de sí mismas en su obrar, en sus obras. Una sobre-convergencia que viniera a pedir de un ojo que se apegase de una manera continua a lo que veía: como cuando miramos una figura única que un mecanismo mueve en desplazamientos, inmediatamente, verificables. Entonces, eso parece, el negro=blanco y los colores entran a distanciar entre sí. Mucho de ello puede ser lo que permite que hoy le otorguemos a la fotografía, a los videos de la T.V., un aire favorable; y que se lo otorguemos sin más. Por eso, en este caso, consideramos que hemos de retroceder en tal *"sin más"*. Ver el intento de video del párrafo anterior, tercero. La pantomima de Palladio, mejor, la pantomima americana de Palladio. Sud-americana.

Entonces, lo dicho en los Capítulos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12, viene a concluir en las equivalencias, aquellas de los idiomas, y esta reciente acotación que llamémosla *"actualidad del desequilibrio espacial".* Pero todo ello hay que verlo en ese acto de ir a lo largo de... como cuando se va a lo largo de las orillas de un río, desde su desembocadura a su nacimiento -por ejemplo-. Ir a lo largo de... cual equilibrio del desequilibrio en nuestra actualidad. A lo largo de cualquier cosa. Que no es ir pensando longitudinalmente, como cuando damos un paso adelante, un paso longitudinal, sino cuando vemos de reojo lo que ese paso entrega lateral, mejor, transversalmente, a ambos lados:

Todo este estudio de América y Palladio es -en verdad- un intento de ir longitudinalmente sin perder ese aire transversal.

Quarto: L'espressione trasversale.

É appena stato accennato: La comunicazione dell'opera architettonica attraverso la fotografia è solo attraverso le facciate, e non gli interni. La fotografia è senza le dimensioni degli interni, è nella loro perdita. La fotografia è estranea alla giornata creativa architettonica, al modo di abitare della sua creatività. Il che ci fa renderci conto che siamo eredi di uno sforzo che realizzó la creatività all'inizio del secolo XX affinché le arti, pittura, scultura, architettura -forse anche il cinema- convergessero in un'astrazione unica, generale. Il che ci porta a domandarci se esse, le arti, non tendessero a una sovra-convergenza di se stesse nel loro operare, nelle loro opere. Una sovra-convergenza che venisse a chiedere a un occhio di afferrarsi in modo continuo a ciò che vedeva. Come quando guardiamo una unica figura che un meccanismo muove in spostamenti inmediatamente verificabili. Allora, sembra, il nero=bianco e i colori iniziano a distanziarsi tra loro. Molto di tutto ciò può essere quello che permette che oggi concediamo alla fotografia, al video della T.V. un aria favorevole, e che lo concediamo senza aggiungere altro. Per questo, in questo caso, riteniamo di dover tornare indietro in questo "senz'altro". *Vedi il tentativo di video del paragrafo precedente, terzo. La pantomima di Palladio, anzi la pantomina americana di Palladio. Sudamericana.*

Allora, quanto detto nei Capitoli 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12, si conclude nelle equivalenze, quelle delle lingue, e in questa recente nota che chiamiamo "attualità dello squilibrio spaziale". *Ma tutto ciò va veduto in questo atto di andare lungo... come quando si va lungo la riva di un fiume, dalla foce alla nascita -per esempio- andare lungo... quale equilibrio dello squilibrio nella nostra attualità. Lungo qualsiasi cosa. Che non è andare pensando longitudinalmente, come quando facciamo un passo avanti, un passo longitudinale, bensì quando guardiamo di sbieco ciò che questo passo porge lateralmente, anzi trasversalmente, ad ambo i lati:*

Tutto questo studio di America e Palladio è -in verità- un tentativo di andare longitudinalmente senza perdere quell'aria trasversale.

13. ITALIA Y VALPARAISO: EL REGIMEN DE REALIZACION EN RONDA HACIA PALLADIO.

de la presentación, nota 13.

Quinto: El régimen de publicaciones en ronda.

Ahora bien, permaneciendo con un ángel Palladio que quizás bien nos ayude a ir longitudinal y transversalmente, podemos entrever cuatro ámbitos en torno suyo.

Uno: Aquel de los canteros que incluya a los constructores, a los arquitectos, y a cuantos concurren a la realización de la obra.[1]

Dos: Aquel de los estudiosos, los humanistas, en fin, la reunión de diversos oficios discurriendo ideas acerca de la construcción del mundo.[2]

Tres: Aquel del patriciado. Que habita los palacios y Villas que construyera Palladio. Y el gobierno de la ciudad, que le encomendara diversas obras.[3]

Cuatro: Las cortes. Aquellas de los reyes, de los príncipes. Y Roma, el Papado... [4]

Ahora hemos de volver al Prólogo. A ese último prólogo que antecede a un primer prólogo que se mantiene a continuación de aquel. Así, esta vez, colocamos una última versión sobre una primera, que también se mantiene. Dicha última versión es la siguiente: Cuanto diremos en la primera versión es labor en Ronda (ver Capítulo 4). Una Ronda sobre el origen (ver Capítulo 12) que no sobre la generación. Tal Ronda implica el acto mismo de la Ronda. Dicho acto implica así mismo ir adelante, podría decirse en el aire de una suerte de gesta. Entonando, también podría decirse, un himno. Todo ello no de una manera concentrada, sino más bien difusa como algo que lleva adelante a lo largo de los días. Mejor, a lo largo de los años, cabe esperar. Esto último no ha de entenderse como un mero recurso literario, lo contrario, como un encontrarse con aquello que es la esperanza. Aquella de los oficios. Por cierto, una esperanza de los oficios que se encuentra con la esperanza poética. Es en virtud de tales dimensiones u orientaciones, que esta carta, este libro, comienza con la experiencia de la vida de una persona, el hijo de italiano, algo humano corriente pero que, nos parece, permite proponerse llevarse a los hechos aquello del himno antedicho y lo que puede implicar y desatar. Ahora, pasamos a la primera versión, ella intacta.

---

1. Se refiere a Veronese
2. Se refiere a Barbaro
3. Se refiere a Emo
4. Se refiere a Doge Dondolo

Quinto: ***Il regime di pubblicazioni in*** “Ronda” ***(cerchia).***

Orbene, soffermandoci nell'Angelo Palladio che forse ci auterà ad andare longitudinalmente e trasversalmente, possiamo intravedere quattro ambiti che gli stanno intorno:

Uno: *Quello degli scalpellini che comprenda i costruttori, gli architetti, ed quanti concorrono alla realizzazione dell'opera.* [1]

Due: *Quello degli studiosi, gli umanisti, insomma la riunione di diversi mestieri ragionando idee sulla costruzione del mondo.* [2]

Tre: *Quello del patriziato. Che abita i palazzi e le Ville che costruì Palladio. E il governo della città, che gli incaricò diverse opere.* [3]

Quattro: *Le corti. Quelle dei re, dei principi. E Roma, il Papato…* [4]

Adesso dobbiamo ritornare al prologo, a quell'ultimo prologo che precede ad un primo prologo che si mantiene a continuazione di quello. Così, questa volta collochiamo un'ultima versione sopra la prima, che si mantiene pure essa. L'ultima versione e la seguente: Quanto diremo nella prima versione è lavoro in “Ronda” *(cerchia) (vedere Capitolo 4). Una* “Ronda” *(cerchia) sull'origine (vedere Capitolo 12) e non sulla generazione. Questa cerchia comporta l'atto stesso della* “Ronda” *(cerchia). Questo atto comporta a sua volta andare avanti, si potrebbe dire nell'aria di una sorta di gesto eroico. Intonando, potremmo anche dire, un inno. Tutto questo non in maniera concentrata, bensì più diffusa, come qualcosa che si porta avanti nel corso dei giorni. Anzi degli anni, ci auguriamo. Questo non va inteso come un semplice espediente letterario, ma al contrario, come un incontrarsi con ciò che è la speranza. Quella dei mestieri. Una speranza dei mestieri, beninteso, che si incontra con la speranza poetica. È in virtù di tali dimensioni od orientazioni che questa lettera, questo libro, inizia con l'esperienza della vita di una persona, il figlio di un italiano, qualcosa di umano, corrente, che peró non sembra esserlo, permette prefiggersi di portare ai fatti la questione del suddetto inno e ciò che possa comportare e liberare. Adesso, passiamo alla prima versione, intatta.*

---

1. *Si riferisce a : Veronese*
2. *Si riferisce a : Barbaro*
3. *Si riferisce a : Emo*
4. *Si riferisce al : Doge Dondolo*

13. ITALIA Y VALPARAISO: EL REGIMEN DE REALIZACION EN RONDA HACIA PALLADIO.

de la presentación, nota 13.

Evidentemente ninguno de esos cuatro ámbitos, de canteros, humanistas, patriciado, cortes, continúa dándose hoy de la misma manera. Por tanto se debe salir hoy a buscarlos para establecer semejanzas y distingos. Para lo cual se puede conjeturar desde un comienzo; que el conjunto de los profesionales, de los círculos de estudio, de las instituciones y de las personas que llevan una vida más refinada, como también de los centros mundiales de poder, que todos ellos van en el sentido de la generalidad; de la convergencia; del poder aunar esfuerzos. De logros para nuevas tareas; para la redistribución de ellas. Pero si se prosigue en dicha búsqueda, cabe pensar en quienes son los que la han de llevar a cabo, una faena como la que aquí, en esta carta, proponemos: Aún más, en el personaje que hará de vértice de bandada, si miramos a pájaros o aviones [5]. El no ha de ser lo que hoy se entiende por un coordinador ni tampoco por un servidor. Vale decir, él ha de ser alguien que no detente poder, pero que al par no carezca de él. Para precisarlo, busquémosle un nombre. No puede ser uno que provenga de los ámbitos de Palladio, así no podría llamarse un Ángel, ni un Veneto... Ni tampoco ha de provenir de un ámbito sudamericano, así, un *"Co-regidor"* o Corregidor; ni menos un Adelantado. Por tanto, el nombre ha de venir preciso y propiamente del propio modo del organizar actual. Ese que va en el sentido de la convergencia, de la generalidad.

Entonces si tomamos, bien o mal -por el momento no importa- la palabra *"Ad Hoc"*; como aquella que designa una ocasión, o lo propio de su singularidad. Así, dentro de la tendencia a la generalidad vigente, dentro -digamos- de su *"corregimiento"*, intentemos realizar estas ocasiones de los *"Ad Hoc"*, que ha de llevar adelante una persona que se proponga y sepa encarnar el sentido y realidad del *"Ad Hoc"*. Entonces una institución puede consultar dentro de su quehacer ocuparse del *"Ad Hoc"*. Vale decir, dentro de la propia continuidad de su quehacer, puede consultar llevar también adelante la discontinuidad. Esta, se entiende, con todas sus inherentes virtudes y límites. Pero un caso *"Ad Hoc"*, evidentemente, no puede ser cualquiera o toda singularidad. Por muy bien que ella se construya. Tiene que ser un *"Ad Hoc"*, propiamente discursivo. Hay que definir tal condición.

---

5. Se toma esta figura porque dice de un equipo en que el jefe o vértice es uno del equipo; que no un extraño que sabe de otras dimensiones y por ello se coloca allí para dirigir.

Evidentemente nessuno di questi quattro ambiti: scalpellini, umanisti, patriziato, corti, continua a darsi oggi allo stesso modo. Oggi pertanto li si deve andare a cercare per stabilire similitudini e differenze. Per cui si può congetturare sin dall' inizio che l'insieme dei professionisti, dei circoli di studio, delle istituzioni e delle persone che conducono una vita più raffinata, così come dei centri mondiali del potere, che tutti essi procedano nel senso della generalità, della convergenza, del poter aggregare sforzi. Di successi per nuovi compiti; per la loro ridistribuzione. Ma se si va avanti in questa ricerca, è lecito chiedersi chi la dovrà portare a termine: un'impresa come quella che qui, in questa lettera, proponiamo: e ancor di più, chi dovrà fare da vertice dello stormo, se pensiamo a uccelli o aeroplani [5]*. Costui non dovrà essere ciò che oggi si intende per un coordinatore e neanche un servitore. Vale a dire, costui dovrà essere uno che non detenga potere, ma che allo stesso tempo non ne sia privo. Per precisarlo, cerchiamogli un nome. Non può essere uno proveniente dagli ambiti di Palladio, sicché non potremmo chiamarlo un Angelo, né un Veneto... E non deve neppure provenire da un ambito sudamericano, come un* "co-regidor" *(colui che co-regge), e nemmeno un* "Adelantado" *(colui che va avanti). Quindi il nome dovrà venire proprio e propriamente dal modo stesso dell'organizzare attuale. Quello che va nel senso della convergenza, della generalità.*

Allora se prendiamo, bene o male -per il momento non importa- la parola "Ad hoc" *come quella che segna un occazione, o la propria singolarità. Così, dentro la tendenza alla generalità vigente, dentro -diciamo- della sua* "rettifica"*, cerchiamo di realizzare queste occasioni degli* "Ad Hoc" *che dovrà portare avanti chi si prefigga e sappia incarnare il senso e realtà dell'*"Ad Hoc"*. Allora una istituzione può prevedere entro il proprio operare l'occuparsi dell'*"Ad Hoc"*. Vale a dire, entro la propria continuità del suo operare, può prevedere di portare avanti anche la discontinuità. Questa, si capisce, con tutte le virtù e limiti inerenti. Ma un caso* "Ad Hoc"*, evidentemente, non può essere qualsiasi oppure ogni singolarità. Per bene che essa si costruisca. Deve essere un* "Ad Hoc" *propriamente discorsivo. Bisogna definire tale condizione.*

---

5. *Si mette questa figura, perché dice di un* "equip"*; in cui il capo oppure vertice é uno del* "equip"*; che non é uno estraneo che sa di altre dimensioni, é per questo si mette lí per dirigere.*

13. ITALIA Y VALPARAISO: EL REGIMEN DE REALIZACION EN RONDA HACIA PALLADIO.

de la presentación, nota 13.

Por cierto, la primera afirmación es que no se trata de un caso que es una continuación o una prolongación de lo ya fundado; sino que es algo que se propone alcanzar a ser una primera piedra [6]. Pero una primera piedra que, paradojalmente no lo es un caso singular, sino que lo es de un amplio caso de ellos. Vale decir, es primera piedra de un ámbito -como se dijo al hablar de Palladio-. Así es discontinuo, como los propios casos que edifica en su primera piedra. Lo son, si bien se piensa, respecto a ella misma, la piedra. En discontinuidad, así, se es en abertura: o la continuidad a través de saltos, mejor, de los más altos saltos. Pero todo ello se da y sólo se da en el fragor de la actividad de los quehaceres actuales, con su estilo cada vez más marcado a codificarse [7]. Por tanto aquel que haga -como se dijo- de vértice de bandada de pájaros o aviones, ha de examinar la posibilidad de codificar un Ad Hoc, como el que aquí se presenta. Es el primer paso; un paso que permita ponerlo en marcha. Pero de una manera tal, que enriquezca esas continuidades de convergencia que cada vez construye el mundo actual. Pues, se trata de algo que incide de una manera ineludible en dicho modo de convergencia, y que por tanto, no puede dejar de darse a través de un paso a paso.

Cuanto se viene señalando, hoy habla al plano que sustenta los oficios. En eso ha de ser bien parecido a como le hablaba a los oficios en el tiempo de Palladio, a lo profundo de ellos. Por eso, continuando con lo que se refiere a ese jefe de bandada de pájaros-aviones, puede considerarse que hay tres clases de -llamémoslas así- empresas [8].

---

6. Se toma esta figura de la primera piedra pues es tanto el inicio y apoyo de una obra que se edifica, sea ello tanto algo que continua lo fundado o algo que inaugura una nueva visión.
7. El modo de informar, que antes era *"dar a conocer"* es a través de la codificación, o de reconstruir cuanto se dice en un lenguaje unívoco, uno que cuide a lo ambiguo, o lenguaje connatural al hombre en sus afanes, alabanzas y recuentos.
8. Empresa. Es un modo de llevar algo adelante de una manera algorítmica. Vale decir, en pasos contables. Y contados. No indefinidos. Y que es -digamos- la sabiduría que ha desarrollado, eso bien lo parece, el siglo XX.

Certamente la prima affermazione è che non si tratta di un caso che sia una continuazione oppure una prolungazione del già fondato; ma qualcosa che si propone di giungere ad essere una prima pietra [6]. Ma una prima pietra che, paradossalmente non lo è di un caso singolo, ma di un arco di casi... Vale a dire, è prima pietra di un ambito -come si è detto al parlare di Palladio- Così, è discontinuo, come i casi stessi che edifica a prima pietra. Lo sono, a ben pensarci, rispetto di se stessa, la pietra. In discontinuità, così, si è in apertura: Oppure la continuità attraverso salti, anzi i più alti salti. Ma tutto ciò si dà e si dà soltanto nel fragore dell'attività dell'operare attuale, con il suo stile ogni volta più teso a codificarsi [7]. Per tanto colui che ricopra -come si è detto- il ruolo di vertice dello stormo di uccelli o aerei, dovrà esaminare la possibilità di codificare un Ad Hoc come quello che qui si presenti. È il primo passo; un passo che permetta di avviarlo. Ma di un modo tale che arrichisca quelle continuità di convergenza che ogni volta costruisce il mondo attuale. Giacché si tratta di qualcosa che incide in modo ineludibile su questo modo di convergenza, e che quindi non può fare a meno di darsi attraverso un passo a passo.

Tutto quanto veniamo segnalando, oggi parla al piano di sostegno dei mestieri. In questo dovrà assomigliarsi a come parlava ai mestieri, un tempo, Palladio, alla loro profondità. Per questo continuando con quanto riguarda quel capo di stormo di uccelli-aerei, può considerarsi che ci siano tre classi di -chiamiamole così- imprese [8].

---

6. *Si fa riferimento questa immagine della prima pietra giacché è sia l'inizio che l'appoggio di un opera che si edifica, si tratti di qualcosa che prosegue il già fondato oppure di qualcosa che inaugura una nuova visione.*
7. *Il modo di informare, che prima era* "dare a conoscere", *è attraverso la codificazione,o della ricostruzione di quanto si dice in un linguaggio univoco, uno che tuteli l'ambiguo, o linguaggio connaturale all'uomo nelle sue brame, lodi e rendiconto.*
8. *Impresa. È un modo di portare avanti algoritmicamente. Vale a dire, in passi contabili. E contati. Non indefiniti. E che è, -diciamo- la saggezza che ha sviluppato, palesemente, il secolo XX.*

Una, la empresa de concebir un planteamiento que puede ser aplicado inmediatamente y en muchas ocasiones y por muchos; pues se trata de un planteamiento que le renueva la forma a la forma de unos planteamientos generales vigentes. Empresa Dos; se trata de la empresa anterior, pero que realiza una interpretación que introduce nuevos aspectos en esos planteamientos generales vigentes, sin modificarlos o intranquilizarlos. Y que por ello puede ser aplicado en determinadas ocasiones y que requieren ya de personas más determinadas. Empresa Tres: se trata de una mirada que aunque incida sólo sobre alguno de los aspectos de los planteamientos generales vigentes, incide en lo central de ella y por lo tanto, viene a intranquilizar en más de alguna medida. Luego su aplicación requiere de pasos intermedios para convertirse en la empresa dos y convertirse en la empresa uno.

Por otra parte estas tres faenas se dan en la Universidad como en un medio o ámbito que mide. Y que mide desinteresadamente dicho quehacer. Pero la Universidad se la puede considerar, en sí misma, o en sus frutos, vale decir, en los universitarios. Puede pensarse, entonces, en un centro que constituyan universitarios que sepan mantener ese sentido desinteresado de la universidad [9]. Lo que se propone, entonces, es la conformación de un tal centro. En nuestro caso, él puede estar adscrito a otros centros que haga las veces de mecenas, a la manera del mecenazgo de los tiempos de Palladio. Este centro de desinteresados, universitarios o ex-universitarios deberá ser bilingüe: Americano e Italiano, en nuestro caso. El mecenazgo entonces ha de cuidar que tal sentido de lo bilingüe pueda ser llevado a cabo. El centro deberá permanecer en lo que es, aún cuando su horizonte sea alcanzar a ser esas empresas de las clases Dos y Una. Todo lo cual representa un ciclo de tiempo, de duración [10], que cierra lo que hemos llamado el caso del americano hijo de italiano.

---

9. Universitarios, que permanecen en ella o ex–universitarios, que no ejercen funciones permanentes, sino ocasionales o aun son sólo *"simpatizantes"*.
10. La duración. Nada que atañe o que se inscriba en la empresa puede dejar de calcular su duración o vida útil. Cosa de hoy. Y cada vez más.

Una, l'impresa di concepire una proposta immediatamente attuabile da molti e in molteplici occasione, poiché si tratta di una proposta che rinnovi la forma alla forma di alcune proposte generali vigenti. Impresa Due; si tratta dell'impresa precedente, ma che realizza una interpretazione che introduce nuovi aspetti in quelle proposte generali vigenti, senza modificarli o turbarli. E che per questo può essere applicata in certe occasioni che richiedono ormai persone più determinate. Impresa terza. Si tratta di uno sguardo che sebbene incida solo su alcuni aspetti delle proposte generali vigenti, incide sulla sostanza e quindi viene a sconvolgerla in misura non indifferente. Poi, la sua applicazione richiede passi intermedi per diventare l'impresa due e quindi l'impresa uno.

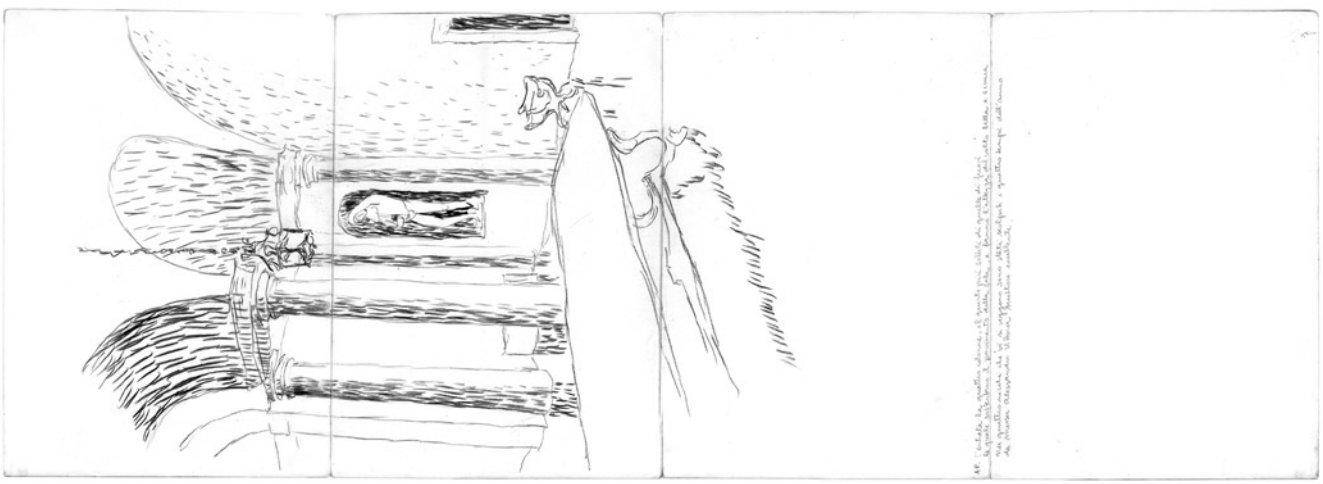
D'altra parte, queste tre imprese si danno al'università come in un ambiente o ambito che misura. E che misura disinteressatamente questo operare. Ma l'Università può venire considerata in se stessa, oppure nei suoi frutti, vale a dire, negli studenti universitari. Si può pensar allora in un centro costituito dagli studenti universitari che sappiano tutelare quel senso disinteressato dell'università [9]. Quello che si propone è dunque la conformazione di un tale centro. Nel nostro caso, esso può venire ascritto ad altri centri che facciano le veci di mecenate, alla maniera del mecenatismo dei tempi di Palladio. Questo centro di disinteressati, universitari oppure ex-universitari dovrà essere bilingue: Spagnolo-Sudamericano (Castigliano) e Italiano, nel nostro caso. I mecenati dovranno curare che questo senso del bilinguismo possa venire attuato. Il centro dovrà rimanere in ciò che è, sebbene il suo orizzonte sia quello di diventare impresa delle classi Due ed Uno. Tutto questo rappresenta un ciclo di tempo, una durata [10], che chiude ciò che abbiamo chiamato il caso del Sudamericano figlio d'italiano.

---

9. *Studenti Universitari, che rimangono in essa o ex–universitari, che non esercitano funzioni permanenti, ma occasionali, oppure sono solo* "simpatizzanti".
10. *La durata. Niente che tocchi oppure si iscriva nell'impresa può sottrarsi a calcolare la sua durata o vita utile. Cose di oggi. E sempre più.*

13. ITALIA Y VALPARAISO: EL REGIMEN DE REALIZACION EN RONDA HACIA PALLADIO.

de la presentación, nota 13..



Fragmento ampliado en página 153.

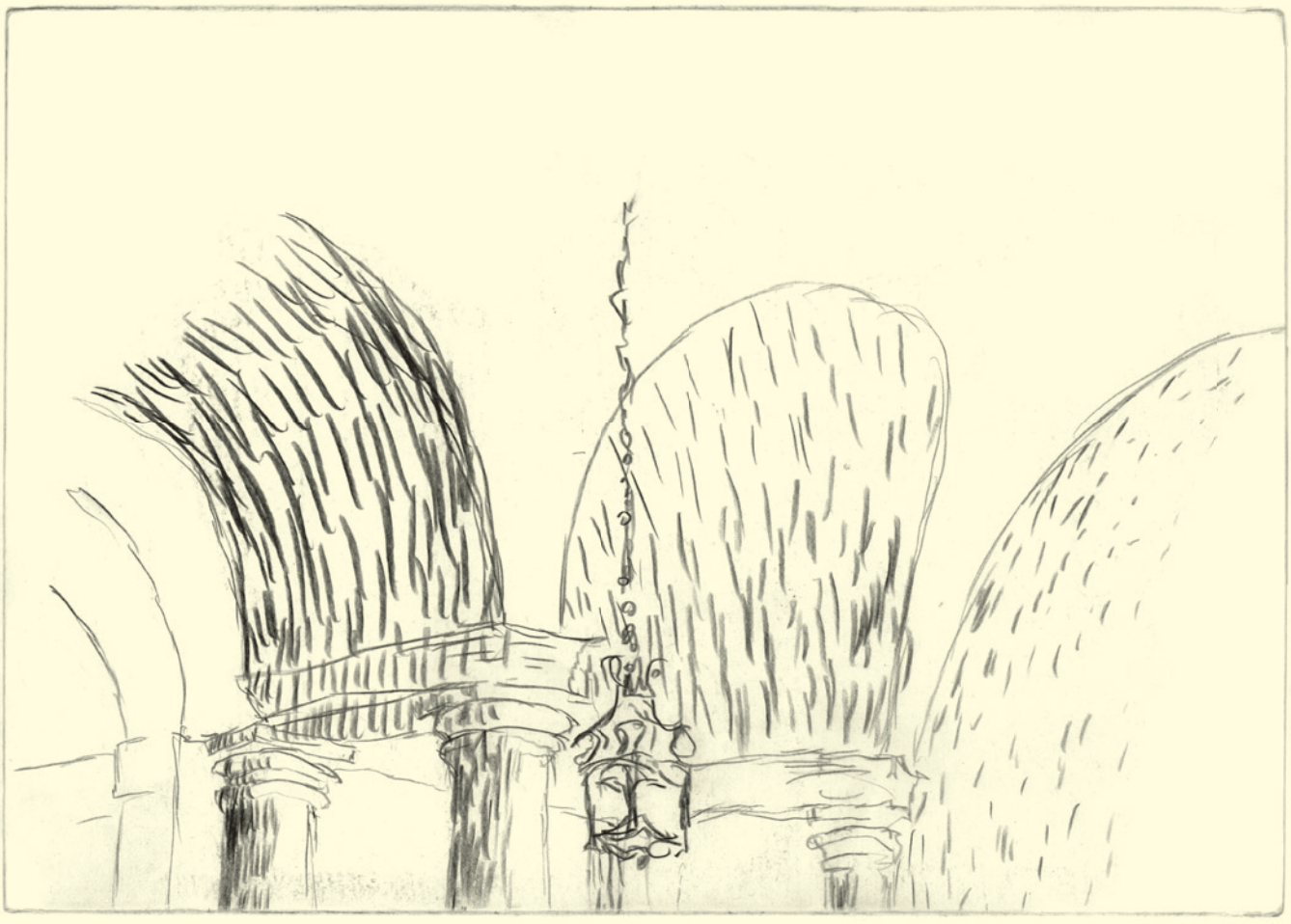
Sexto: Interlocución con europeos.

Primero. Experiencia de gente arcaica americana. Venida del campo a la ciudad. Cuando uno les pregunta acerca de si en la mañana hace frío, ellos para contestar se van hacia la ventana y miran. Es la experiencia del permanecer apegados.

Segundo. Haber tenido esta experiencia con Palladio para comenzar a caer en la cuenta de su *"ángel"* no implica de manera alguna desapegarse. Al contrario, más bien saber permanecer apegados.

Tercero. Volvamos al arcaico que se va a la ventana. No va en línea recta ortogonal. No va contra ella. Y aún no va hacia ella. Va rasante. Es decir, va en diagonal.

Cuarto. En la Villa Pisano, el arcaico americano que aún somos, la mira en sus rasantes, en sus diagonales.
Por lo tanto lo que es uno, lo construye dos. Y así construye que todas las villas vengan a ser una en construir ese dos.



[2 - n

Fatto abitabile: "n -2"
Vederlo nelle osservazioni
dell'irrepetibile -un combaciare- il posibile.
Per vedere come vediamo le Ville.]

Sesto: *Interlocuzione con europei.*

Primo. *Esperienza di gente arcaica americana. Venuta dalla campagna in città. Quando uno domanda loro se al mattino fa freddo, per rispondere vanno verso la finestra e guardano. È l'esperienza di rimanere attaccati.*

Secondo. *Avere avuto questa esperienza con Palladio per cominciare a rendersi conto del suo* "angelo" *non comporta affatto staccarsene. Al contrario, è piuttosto sapere come rimanere attaccati.*

Terzo. *Torniamo all'arcaico che va alla finestra. Non va in linea retta ortogonale. Non va contro di essa. E ancora non va verso essa. Ci va radente. Vale a dire, va in diagonale.*

Quarto. *Nella villa Pisano, l'arcaico americano che siamo ancora, la guarda nelle sue radenti, nelle sue diagonali. Pertanto ciò che è uno, lo costruisce in due. E così costruisce che tutte le ville giungano a essere una nel costruire quel due.*

... fin Capítulos 1 al 13

... fine Prologo e Presentazione

Notas Históricas

En diálogo con Nicolás Cruz Barros,
historiador, Pontificia Universidad Católica
de Santiago, Chile.

Note Storiche

In dialogo con Nicolás Cruz Barros.
Storico, Pontificia Universita Cattolica
di Santiago, del Cile.

Nota 1, ver Capítulo 1.

Se trata de una interpretación de estudios de índole histórica que hemos tenido ocasión de conocer. Y que desde el primer momento, se conforma desde un punto de vista arquitectónico. Por cierto, un tal propósito desata una cuestión acerca de su legitimidad. Creemos que este trabajo, entrega una buena ocasión para encarar la relación de la arquitectura con la historia. Así, este caso de la colonia italiana advierte de algo que es llevado a cabo por muchos y de una manera en común. Y no de algo singular que es realizado por algunos. Entrar en dicho distingo es mirar desde la arquitectura. Dado que la obra de arquitectura es fruto, en parte, del hacer en común -los materiales, por ejemplo- y en parte de un hacer singular -la belleza-... En las notas que vendrán se hablará más sobre la relación entre la dimensión en común y la dimensión singular de la obra arquitectónica y su incidencia en los estudios arquitectónicos.

Nota 2, ver Capítulo 6.

En la Nota 1 se señala que lo que se propone en este trabajo es interpretar los estudios de índole histórica, desde un punto de vista arquitectónico. Aquí, se prosigue en ello. Por tanto cabe volverse a esa mirada rápida que puede decir *"...más que en registro histórico... un registro espacial..."*. En un trabajo como este de Palladio que ha de construir su propio camino, le es permitido usar en sus primeros pasos de una tal mirada rápida del *"... más bien..."*. Cual si fuera uno de esos pasos o momentos que son un saludo y no todavía residencia, si oímos el retumbar de la palabra de Amereida. Historiadores que han de interpretar sueños, sueños -por ejemplo- en que personajes oyen voces de divinidades..., bien pueden entender desde su disciplina unos primeros pasos como los nuestros. En cuanto a *"... y la historia queda a..."*, del poema de Amereida, eso requiere de largos pasos a dar. Y también a ver si los pasos, cada oficio, ha de darlos por su cuenta, así la arquitectura, así la historia; o bien, varios oficios han de darlos de la mano unos con otros. En una suerte de Ronda, como aquella que se expone en el Capítulo 4.

Nota 3, ver Capítulo 9.

Se permanece en esa interpretación de los estudios de índole histórica desde un punto de vista arquitectónico. Se trata ahora de un acto singular. Por tanto, algo contractado en sí mismo; y no difuso como lo es aquello que es en común y emprendido por muchos. Esa contracción permite ser materializado en antiguos tiempos sin imprenta, como una inscripción que se colocara en columnas que se levantaran en la capital y en ciudades importantes de un imperio. Dicha inscripción debió operar como un signo: que no como una alegoría que lanzare a múltiples y diversas interpretaciones o tampoco aun como un símbolo que remitiera a un cierto y determinado campo de referencias: sino más bien como esos signos indicatorios -hoy tantos en la ciudad- y que hablan en un lenguaje unívoco, no unicista, -bien se entiende-.

Note Storiche

Nota 1, vedere Capitolo 1.

Si tratta di una interpretazione di studi di carattere storico che abbiamo avuto occasione di conoscere. E che dal primo momento, si conforma da un'ottica architettonica. Certamente, un simile proposito apre una questione circa la sua legittimità. Crediamo che questo lavoro offra una buona occasione per affrontare il rapporto della architettura con la storia. Così, questo caso della colonia italiana accenna a qualcosa che è portato avanti da molti e in comune. E non di qualcosa di singolare realizzato da alcuni. Immettersi in questa distinzione è guardare in un'ottica di architettura. Dato che l'opera di architettura è frutto in parte di un lavoro in comune -i materiali, per esempio- e in parte del lavoro del singolo -la bellezza… Nelle note successive si parlerà ancora sul rapporto tra la dimensione comune e la dimensione singolare dell'opera architettonica e la sua incidenza sugli studi architettonici.

Nota 2, vedere Capitolo 6.

Nella nota 1 si segnala che quello che si propone in questo lavoro è interpretare gli studi di tipo storico da un punto di vista architettonico. Qui proseguiamo. Quindi è possibile rivolgersi verso quello sguardo rapido che può dire "… più che un documento storico …… un documento spaziale ...." *In un lavoro come questo su Palladio che dovrà costruire la sua propria strada, gli è consentito usare nei suoi primi passi un simile sguardo del* "…piuttosto…" *Come se fosse uno di quei passi o momenti che sono un saluto e non ancora residenza, se ascoltiamo il rintronare della parola di Amereida. Storici che dovranno interpretare sogni, sogni -per esempio- in cui personaggi ascoltano voci di divinità…, possono ben capire dalla loro disciplina dei primi passi come i nostri. Quanto a:* "…e la storia rimane a…" *del poema di Amereida, ciò richiede di dare lunghi passi. Ed anche di vederli, se i passi ogni mestiere deve darli per conto proprio, così l'architettura, così la storia; oppure diversi mestieri devono darli presi per mano gli uni con gli altri. In una sorte di* "Ronda" *(cerchia) come quella che si espone nel Capitolo 4.*

Nota 3, vedere Capitolo 9.

Siamo ancora in quella interpretazione degli studi di carattere storico da un punto di vista architettonico. Si tratta adesso di un atto singolare. Per tanto, qualcosa di "contratto" *su se stesso; e non diffuso come ciò che è in comune e intrapreso da molti. Quella contrazione consente una materializzazione in tempi antichi, prima della stampa, come un'inscrizione collocata in colonne che si alzassero nella capitale e nelle città importanti di un impero. Questa inscrizione dovette operare come un segno: non una allegoria che portasse a molteplici e diverse interpretazioni, e neanche un simbolo che additasse ad un certo e determinato campo di riferimenti: ma piuttosto come quei segni indicatori -oggi così abbondanti nella città- che parlano in un linguaggio univoco, non unicista, beninteso.*

Nota 4, ver Capítulo 9.

Para permanecer en la interpretación de los estudios de índole histórica desde un punto de vista arquitectónico es necesario ir, al par, hacia ellos. Así, en este caso de las quintas cabe preguntarse por la propia suerte de este trabajo sobre Palladio si él, en lugar de ser realizado hoy día, lo hubiera sido hace unos sesenta años, cuando las quintas aún se encontraban en plena vigencia. Pues recreaban los itinerarios de la vida urbana: Parece que tal pregunta va dirigida no a un historiador sino a un memorista, que hace memoria.

Nota 5, ver Capítulo 11.

"Limes". Siempre dentro del modo de interpretar estudios de índole histórica desde un punto de vista arquitectónico. Entonces cabe aclarar que se trata de una relación centro-bordes. Y ella dentro del acto de habitar. Así, están los que habitan en el centro y aquellos que habitan en los bordes: en el *"limes"*. Así acaeció con los grandes imperios. Aquellos que se extendían en extensiones de gran magnitud. Y así también acaeció en esa América que vino a ser un *"limes"* del Imperio Español. Bien parece que quienes habitaban en un *"limes"*, no sólo lo hacían a través de su presencia, de su presentación -digámoslo de esta manera- sino que al par a través de una representación. Tal representación, como todas ellas, es creativa. Y como esa representación lo era en común, fue de naturaleza difusa. Sin embargo pudo ser recogida singularmente por algunos. Por tanto y por propia naturaleza de un modo contractado; que daba forma a la representación del *"limes"*. Esa forma, parece, tendía a acentuar rasgos. A fin de no sólo presentar, sino que alcanzar a representar. Así, puede considerarse que edificaciones monumentales representan a los *"limes"* de los imperios.

Nota 6, ver Capítulo 11.

Que las ciudades hayan, las más de las veces, nacido de disputas, como Roma de la disputa entre Rómulo y Remo, desde el punto de vista arquitectónico puede señalar que la ciudad y el orden que ella extiende, nace no de un único posible sino de una múltiple posibilidad. Ser latino es dar cuenta entonces, de esa multiplicidad de posibles. Pasando al campo histórico: se tiene que ciudades-imperios en un momento de conquista, ejercen un dominio muy plástico, y dicho momento es sustituido por otro de directrices más estables y generalizadoras. Retornando a la mirada arquitectónica; en ella no se trata de tales procesos, evoluciones o de cualquier decurso, sino de estampas, si así puede hablarse. La plasticidad de la multiplicidad. Latino significa tal virtud. Que recoge lo irrepetible tanto como lo repetible. Eso representa una medida para el propio pensar arquitectónico.

Note Storiche

Nota 4, vedere Capitolo 9.

Per restare nell'interpretazione degli studi di carattere storico da un punto di vista architettonico è necessario andare al tempo stesso verso loro. Così, in questo caso delle "quintas" *(piccole tenute) è lecito domandarci sulla sorte di questo lavoro su Palladio se, invece di essere stato realizzato oggi, lo fosse stato sessant'anni fa, quando le* "quintas" *si trovavano ancora pienamente vigenti. Perché ricreavano gli itinerari della vita urbana. Sembra che una simile domanda vada rivolta non a uno storico, ma a un memorista, che fa memoria.*

Nota 5, vedere Capitolo 11.

Limes. Sempre entro il modo di interpretare studi di carattere storico da un punto di vista architettonico. Allora dobbiamo chiarire che si tratta di un rapporto centro – bordi. Ed essa entro l'atto di abitare. Così, ci sono coloro che abitano nel centro e coloro che abitano nei bordi: nel "limes". *Così è accaduto con i grandi imperi. Quelli che si estendevano in estensioni di grande grandezza. E così anche è accaduto in quella America che diventò un* "limes" *dell'Impero Spagnolo. Sembra certo che chi abitava in un* "limes", *non solo lo faceva attraverso le sua presenza, la sua presentazione -diciamo così- ma al tempo stesso attraverso una rappresentazione. Questa rappresentazione, come tutte, è creativa. E siccome quella rappresentazione era in comune, fu di natura diffusa. Eppure poté essere raccolta singolarmente da alcuni. Pertanto, e per la natura propria di un modo contratto; che dava forma alla rappresentazione del "limes". Quella forma, sembra, tendeva ad accentuare lineamenti. Al fine non solo di presentare, ma di giungere a rappresentare. Così, si può ritenere che gli edifici monumentali rappresentino i* "limes" *degli imperi.*

Nota 6, vedere Capitolo 11.

Che le città siano nate il più delle volte da liti, come Roma dal litigio tra Romolo e Romo, da un punto di vista architettonico può segnalare che la città e l'ordine che essa estende nasce non di un unico possibile ma di una molteplice possibilità. Essere latino è testimoniare dunque quella pluralità di possibili. Passando al campo storico: si ha che città-imperi in un momento di conquista esercitano un dominio molto plastico, e questo momento è sostituito per un altro con direttrici più stabili e generalizzatrici.Ritornando allo sguardo architettonico; in esso non si tratta di questi processi, evoluzioni o qualsiasi decorso, ma di stampe, se così possiamo chiamarle. La plasticità della molteplicità. Latino significa questa virtù. Che raccoglie sia l'irripetibile che ciò che si ripete. Questo rappresenta una misura per il proprio pensare architettonico.

... fin Notas Históricas

... fine Note Storiche

Se da inicio a la inscripción:
Travesía lo Valdés, 1994

Travesía en el nacimiento del río Maipo,
realizada por los Talleres de arquitectura y diseño de la Escuela
durante la redacción de este libro en el año 1994.

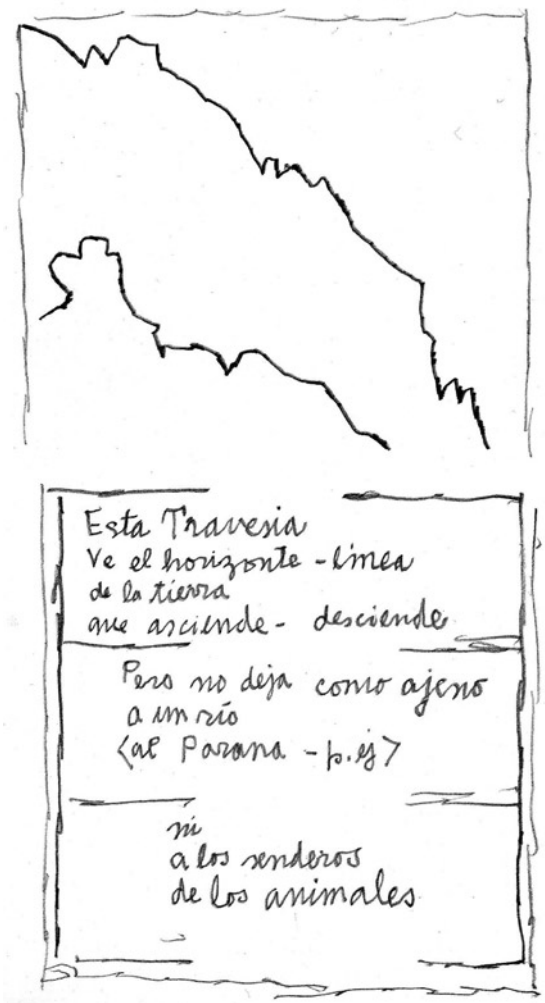
Este texto, por corresponder a un inicio,
habla de un tiempo distinto al de los capítulos anteriores y de los prólogos.
Habla en un tiempo presente. En un presente de hechos.
Incluso podría ser una separata,
pero no lo es precisamente para dar cuenta
de este inicio que ya hemos iniciado.

Si dà inizio all'iscrizione:
"Travesía" (traversata) a "Lo Valdés".

"Travesía" *(traversata) nella nascita del fiume Maipo,*
realizzata dai Corsi di architettura e disegno
della Scuola durante la redazzione
di questo libro nell'anno 1994.

Questo testo, essendo un inizio,
parla di un tempo diverso da quello
dei capitoli precedenti e dei prologhi.
Parla di un tempo presente.
In un presente di fatti.
Potrebbe addirittura essere pubblicato
separatamente, ma non lo è proprio
a conferma di questo inizio
che abbiamo già iniziato.

Travesía Lo Valdés, 1994



[Esta Travesía.
Ve el horizonte-línea de la tierra
que asciende – desciende.

Pero no deja como ajeno a un río
(al Paraná -p. ej)

Ni a los senderos de los animales.]

Una Travesía se inicia con el acto de la partida. Esta define la singularidad de ella. Pues hasta dicho momento, cuanto concurre a su realización se encuentra en un estado de generalidad. Cual si se tratase todas las travesías realizadas y por realizar, constituyeran una suerte de obra única que hubiere de ser realizada y habitada. Obra única que aún no posee todas sus ubicaciones precisas y que puede decirse, permanece como retumbando en la extensión natural. Así, entonces, se abre el acto de quedar dentro y ante la extensión. Y entonces -también- es posible partir.

Por tanto, no hay que considerar el período anterior a la partida sólo como un lapso de elaboraciones del pensamiento arquitectónico o de los preparativos inherentes a un viaje, sino que se trata de un período creativo de una experiencia, ésta, la de tender hacia una generalidad para acceder a una singularidad. Dicha singularidad corresponde, por tanto, a una partición de la generalidad, en una concreta realidad.

Por eso, recapacitando en ese lapso anterior a la partida vemos que se yace en la ciudad que habitamos y donde elaboramos el pensamiento arquitectónico, y por ello, elaboramos las singularidades de la ciudad cual si ésta fuera una configurada generalidad. Y desde dicha generalidad se entra en partición. Así, por ejemplo, en la singularidad concreta de las quebradas. De una de ellas. Y las quebradas se habitan a través o mediante rasantes. Por eso la ciudad de la traza americana de la ortogonal, o las que tienden a ella como Valparaíso, cabe señalar que no alcanzan a preocuparse u ocuparse mayormente de la singularidad de una quebrada.

Sin embargo, casi ocultamente la ciudad de Valparaíso en el momento en que vivió en su mayor anhelo, con las casas apretadas por la traza adaptada a una tierra en rasantes, que les hacía perder el patio, y con ello la luminosidad del simple patio-cuarto, para llegarse a la luminosidad cenital que baja de cuarto en cuarto, cual luz rasante. Y que por ésto deja de ser estrecha y se vuelve holgada en las escaleras, en las que ciertamente se habita en rasantes. Y lo holgado trae a presencia una Villa de Palladio. Pues en una Villa se habita holgadamente. Por cierto, bien puede no traerse a presencia una sola Villa, sino que algunas. Es que se las trae desde la realidad del Regio Palladiano.

“Travesía” *(traversata-passaggio) Lo Valdés, 1994*

[Ve el horizonte
con espesores
la línea es = filete.

Así, no le es ajeno
el caudal del río.

Ni el camino
que atraviesa ya
haciendas estancias.]

Una “Travesía” *(traversta) inizia con l’atto della partenza, che ne definisce la singolarità. Perché fino a quel momento tutto quanto concorre alla sua realizzazione si trova in uno stato di generalità. Come se si trattasse che tutti i passaggi realizzati e da realizzare, costituissero una sorta di opera unica che andasse realizzata e abitata. Opera unica che non possiede ancora tutte le precise ubicazioni e che, si potrebbe dire, rimane rintronando sull’estensione naturale. Così dunque si apre l’atto di rimanere dentro e davanti all’estensione. E allora è possibile anche partire.*

Quindi non bisogna considerare il periodo che precede la partenza solo come un intervallo di elaborazioni del pensiero architettonico oppure dei preparativi inerenti un viaggio, bensì si tratta di un periodo creativo di una esperienza, questa: quella di tendere verso una generalità per accedere a una singolarità. Questa singolarità corrisponde, pertanto, a una partizione della generalità, in una concreta realtà.

Per questo, riflettendo durante quell’intervallo che precede la partenza vediamo di giacere nella città che abitiamo che è dove elaboriamo il pensiero architettonico, e perciò elaboriamo le singolarità della città come se questa fosse una configurata generalità . E da questa generalità si va alla partizione. Così, per esempio, nella singolarità concreta delle “quebradas” *(dirupi). Di una di esse. E le* “quebradas” *vanno abitate attraverso o mediante* “radenti”. *Perciò la città del tracciato americano dell’ortogonalità o di quelle che tendono ad esso, come Valparaíso, dobbiamo segnalare, che non arrivano a preoccuparsi oppure occuparsi maggiormente della singolarità di una* “quebrada”.

Eppure quasi nascostamente la città di Valparaíso nel momento in cui visse nel suo maggiore anelito, con le case strette dal tracciato a scacchiera che si adatta ad una terra in “radenti”, *che faceva sì che perdessero il cortile, e con esso la luminosità del semplice cortile-stanza, per arrivare alla luminosità zenitale che scende di stanza in stanza, come luce radente. E che per questo cessa di essere stretta e diventa ampia nelle scale, nelle quali certamente si abita in radenti. È l’ampio porta alla presenza una Villa di Palladio. Perché in una Villa si abita ampiamente. Certo, non si porta alla presenza una Villa sola, bensì alcune di esse. È che le si porta dalla realtà del Regio Palladiano.*

-> *Disegno pagina 162:*

[Questa “Travesía” *(traversata).Vede l’orizzonte - linea della terra che sale–scende.*
Ma non lascia da parte un fiume (il Paranà per esempio)
Né i sentieri degli animali.]

[Vede l’orizzonte con spessore la linea é=filetto.
Così, non le è estraneo il flusso del fiume.
Ne la strada che attraversa ormai latifondi.]

[El ascender -descender
tiende a estabilizarse:
el horizonte se contracta.

Y, no le es ajeno que el caudal del río
se expanda en remanso.

Ni tampoco el camino real.]

Pero esas casas, esas quebradas y la ciudad buscan alcanzar su reposo, que es aquello que han de ser, o bien se lanzan incesantemente a ser algo más u otra cosa de lo que son, a la manera -se diría- como mira y ve la época. La respuesta a tal dilema hay que encontrarla en la Travesía. Pues, contrariamente a las ciudades españolas en América que se asentaban en la traza, en la traza de su reposo, hoy la traza misma, vale decir, las varias trazas de una ciudad actual, no se asientan en su reposo. Por eso Amereida señala a las trazas junto al continente. Por eso, se entiende, se sale en Travesías. Para avistar la unificación del ante y dentro. Lo abisal de Amereida.

Tenemos que un cuarto, una casa, una calle, una quebrada, una ciudad litoral como Valparaíso se habitan en un régimen de rasantes en que se mantiene la derecha y la izquierda de nuestros cuerpos. Sin embargo no hemos de preocuparnos del asunto, pues vamos en su familiaridad. Por eso hemos de partir en Travesía dentro de dicha familiaridad. Por tanto, no nos iremos a lo largo de la extensión, a lo largo de sus ríos, construyendo longitudinalidades, sino que iremos a lo ancho construyendo transversalidades. Por eso siguiendo la hoya hidrográfica de un río transversal. Estos que bajan de Los Andes frente a nosotros. Entonces subiremos a un cajón cordillerano, donde nace un río, dispersamente por cierto. Iremos, entonces, de la quebrada de Valparaíso a la angostura de un cajón cordillerano. Manteniéndonos en tales singularidades. La generalidad del continente, veamos, no nos ha aparecido, sino una singularidad suya. Por tanto, es desde ella que hay que avanzar hacia una generalidad para luego retomar una singularidad. Un tal avance es construir una rasante. Una dentro del cajón cordillerano. Este puede ser mirado desde el orden de una quebrada expandida o bien de una pampa comprimida. Ambas miradas avanzan sobre lo que es el continente como generalidad. Decidirse entre ellas, padecer tal dilema es ya una situación de extensión de continente. Pues toca a esa obra única para una multitud única. Entonces se pregunta si esa multitud es sedentaria o nómade; si habita en lo templado, o como se decía arcaicamente en las frigias del frío o del calor, si su régimen es de la opulencia o de la austeridad.

Pues si es lo sedentario, templado, opulento; la realización de la Travesía se da ciertamente en la carencia, en lo adverso: si se es nómade en lo adecuado. Un arquitecto no es sedentario ni nómade.

"Travesía" *(traversata-passaggio) Lo Valdés, 1994*

[La contractación
alcanza de difundirse:
un horizonte de texturas.

No le son ajenas
las ondas de la corriente
que llegan hasta el mar.

Ni un tramo transversal
que hace del camino
pueblo.]

Però quelle case, quei dirupi e la città inseguono il loro riposo, che è ciò che devono essere, oppure si buttano incessantemente ad essere qualcosa in più o una cosa diversa da quello che sono, allo stesso modo -si direbbe- in cui l'epoca guarda e vede. La risposta a un simile dilemma bisogna trovarla nella "Travesía" *(traversta). Giacché, contrariamente alle città spagnole in America, che si fondano nel tracciato a scacchiera, nel tracciato del suo riposo, oggi il tracciato stesso, vale a dire, i vari tracciati di una città attuale, non si assestano nel loro riposo. Per questo Amereida indica i tracciati insierne al continente. Per questo, si capisce, ci si avvia in* "Travesía" *(traversta). Per avvistare l'unificazione del davanti e del dentro. L'abissale di Amereida.*

Si ha che una stanza, una casa, una strada, una "quebrada"*, una città litorale come Valparaíso vanno abitate a regime di radenti in cui si mantiene la destra e la sinistra dei nostri corpi. Tuttavia non dobbiamo preoccuparci di questo argomento, perché andiamo nella sua familiarità. Per questo dobbiamo partire in un passaggio dentro di questa familiarità. Quindi non andremo lungo l'estensione, lungo i suoi fiumi, costruendo longitudinalità, bensì andremo nel senso della larghezza, costruendo trasversalità. Seguendo perciò il letto di un fiume trasversale. Questi che scendono dagli Andes davanti a noi. Allora saliremo a una gola della cordigliera, dove nasce un fiume, disseminatamente, certo. Andremo allora dalla* "quebrada" *di Valparaíso allo stringimento di una gola della cordigliera. Soffermandoci in queste singolarità. La generalità del continente, vediamo, non ci è apparsa, ma una sua singolarità. È quindi da essa che bisogna andare avanti verso una generalità per poi ritornare alla singolarità. Un simile andare avanti è costruire una* "radente"*. Una interna al letto di fiume della cordigliera. Questo può venire osservato dall'ottica dell'ordine di una* "quebrada" *espansa oppure di una pampa compressa. Entrambi gli sguardi avanzano su ciò che è il continente come generalità. Decidere tra esse, patire quel dilemma è già una situazione di estensione di continente. Perché tocca quell'opera unica per una moltitudine unica. Allora ci si domanda se quella moltitudine è sedentaria oppure nomade; se abita nel clima mite, oppure come si diceva arcaicamente, nelle grinfie del freddo o del caldo, se il loro regime è dell'opulenza o dell'austerità.*

Perché se è quello sedentario, mite, opulento, la realizzazione della "Travesía" *(traversta) si dà certamente nella mancanza, nell'avversità; se si è nomadi nell'adeguato. Un architetto non è né sedentario né nomade.*

-> *Disegno pagina 164:*

*[L'ascendere -discendere tende a stabilizzarsi: l'orizzonte si contrae.
E non le è estraneo che il flusso del fiume si espanda in anse.
E nemmeno la strada reale.]*

*[La contrazione giunge a diffondersi: un orizzonte di trame.
Non le sono estranee le onde della corrente che arrivano fino al mare.
Né un tratto trasversale che fa della strada villaggio.]*

[El vivir la existencia
en el inicio del habitar la fila
(que enfilará desfiles)

En cuanto al río:
esos ríos navegables.

En cuanto al pueblo:
la plaza.]

Por eso puede ejercer como ambos y por eso puede construir un acto primero de la generalidad del continente. Pero nótese que lo favorable-desfavorable en sí no es abstracción alguna. Es un afecto. Y por cierto, uno de los primeros de los niños. Luego el avance de la generalidad se da por esa no-abstracción que es afecto en cuanto al dentro y por la abstracción pura -digamos- en cuanto al ante. Ante las rasantes. Ahora retomemos a la singularidad en el cajón cordillerano. Dos lugares: uno el campamento. Otro: la obra. El campamento es la base. La obra es el paso. Así hablamos los que vamos en las Travesía. Una Travesía hasta la base. Otra desde la base al paso. La Travesía a la base es para mantener su derecha-izquierda. Es su curia. La Travesía del paso es para arriesgarla y no perderla.

Es la Travesía del gaucho matrero y es la aventura de la Cruz del Sur: el Océano Pacífico de Amereida. Se arriesga como nómade o como sedentario. La base permite llegarse a un arquitecto que ya no es uno ni lo otro sino su anterior. Así, éste, puede dar casa, la casa de la Travesía, al Diseño Gráfico. Quien obra esta vez. Obra desde una tal casa arquitectónica. Dicho sentido de lo que es la casa, lo es en la realidad de una casa única para la multitud. Este sentido adviene de la primera Travesía, aquella del Cabo de Hornos a Santa Cruz de la Sierra, y de su primer acto. En medio de la nieve el poeta detiene a todos para decir El Desdichado de Gerard de Nerval.

Y la nieve retrocede, nadie ve su blancor pues todos oyen la entonación de los versos, dichos en voz blanca según el poeta. La nieve también venía a dar casa, esa vez. Entonces, ¿es el acto, mayor que la retención?, ¿él empalidece a ésta?, ¿el esplender del acto, del acto de generalización viene a empalidecer todas las faenas conformadoras de la singularidad?. Vistas de esta manera, seguramente sí. Pero no visto desde las rasantes.

Desde su construcción que sólo puede ser realizada con los oficios, con la arquitectura, de pie -digamos-. La aventura de la Cruz del Sur es entonces que la arquitectura se puede posar de pie -esta vez- en las rasantes. O mejor para siempre de ahora en adelante. Es que avanzar hacia el continente no puede ser otra cosa que encontrarse con lo decisivo. Para retomar a lo singular con lo decisivo. En una época en que lo decisivo es dejado de lado por lo posible: diciéndose que lo posible abre.

"Travesía" *(traversata-passaggio) Lo Valdés, 1994*

[El acto de habitar pleno
aun sólo siendo
construcción del horizonte
es el *"Saludo"* de Amereida.

...esos ríos navegables
que mantienen ancladas
las embarcaciones
en desuso.

...y el aislarse
conforme a barrios
para distinguirse...]

Per questo può coprire ambo i ruoli e per questo può costruire un atto primo della generalità del continente. Ma bisogna notare che il favorevole-sfavorevole non è affatto astrazione di per sé. È un affetto. E addirittura uno tra i primi dei bambini. Poi l'andare avanti della generalità si dà per quella non-astrazione che è afetto riguardo al dentro e per l'astrazione pura -diciamo così- riguardo al davanti. Davanti alle radenti. Adesso riprendiamo la singolarità della gola della cordigliera. Due luoghi: uno è l'accampamento. L'altro, l'opera. L'accampamento è la base. L'opera il passo. Così parliamo quelli che andiamo nella "Travesía" *(traversata). Una* "Travesía" *(traversata) fino alla base. Un altro dalla base al passo. La* "Travesía" *(traversata) alla base è per mantenere la sua destra-sinistra. È la sua curia. La* "Travesía" *(traversata) del passo è per rischiarla e non perderla.*

È la "Travesía" *(traversata) del* "gaucho matrero" *ed è l'avventura della Croce del Sud: l'Oceano Pacifico di Amereida. Si rischia come nomadi o come sedentari. La base consente di arrivare a un architetto che non è né l'uno né l'altro ma il suo precedente. Così questi può dare casa, la casa della* "Travesía" *(traversata), al Disegno Grafico. Che opera questa volta. Opera da una simile casa architettonica. Questo senso di ciò che è la casa, lo è in realtà di una unica casa per la moltitudine. Questo senso proviene dalla prima* "Travesía" *(traversata), quello di Capo Horn verso Santa Cruz de la Sierra, e del suo primo atto. In mezzo alla neve il poeta ferma tutti per recitare* "El Desdichado" *di Gérard de Nerval. E la neve indietreggia, nessuno vede il suo biancore giacché tutti ascoltano l'intonazione dei versi, detti in voce bianca secondo il poeta. Anche la neve quella volta veniva a dare casa. Allora, è l'atto maggiore della ritentiva? Questo oscura quella? Lo splendore dell'atto, dell'atto di generalizzazione giunge a oscurare tutti i lavori che conformano la singolarità? Guadate in questo modo, sicuramente sì. Ma non nell'ottica delle radenti.*

Dalla loro costruzione che solo può essere realizzata attraverso i mestieri, con l'architettura, in piedi -diciamo-. L'avventura della Croce del Sud è quindi che l'architettura si può posare in piedi -questa volta- sulle radenti. Anzi per sempre d'ora in avanti. È che andare avanti verso il continente non può essere altro che incontrare ciò che è decisivo. Per riprendere la singolarità con ciò che è decisivo. In un'epoca in cui il decisivo e lasciato da parte per il possibile: dicendosi che il possibile apre.

-> *Disegno pagina 166:*

*[Il vivere l'esistenza all'inizio dell'abitare la fila (che infilerà sfilate).
Quanto al fiume: quei fiumi navigabili. Quanto al villaggio : la piazza.]*

*[L'atto di abitare pienamente anche essendo solo
costruzione dell'orizzonte è il saluto di Amereida.
... quei fiumi navigabili che mantengono ancorate
le imbarcazioni in disuso.
... ed l'isolarsi secondo quartieri per distinguersi.]*

[Ocupación momentánea
el hombre construye su ábside
un comienzo de Amereida:
"la residencia de los pájaros"

Sobre los ríos:
puentes colgantes.

En los barrios
monumentos
de ceremonias
o cotidianos.]

Es que lo decisivo, encausa, pues deja en el lecho de un cauce, obligando a que lo posible vuele alto. Sí. Pero volviéndonos a la experiencia de América: Colón iba a las Indias. Eran tierras que no estaban al ras del suelo sino que un tanto más altas. Libres. Ir por América, aún hoy día es ir -sino se lo cuida bien- por las Indias. El regalo de Amereida que es América es a ras de las rasantes.

Toda Travesía se pone en marcha celebrando un acto de partida. En éste, el lenguaje arquitectónico habla al par que toma posiciones en un lugar. Es -en verdad- una presentación que se le hace al poeta, para que él desde la lengua, nos haga oír la voz de ésta. Y los arquitectos no pueden dejar de hablar y tomar posiciones que señalen la generalización de una obra que inician. Y la lengua no puede dejar de hacer oír su voz para señalar lo desconocido que llevan consigo las palabras y que, así se constituyen en origen de la obra que generan los arquitectos. La libertad de ya no ser libres para dejar asumir lo libre del origen y la generación: eso es el acto. Acto que puede celebrarse a la orilla del mar, a lo largo de su orilla, transversal a ésta, en filas, en pequeños grupos conformando pabellones, extendiéndose en equidistancias. Lo exhaustivo de las posiciones. Todos unificándose cual que hubieran de configurar un solo cuerpo que percibe una sola rasante. Dicha contractación. Todo cual constituye el momento de partir.

"Travesía" *(traversata-passaggio) Lo Valdés, 1994*

[Y en la ocupación permanente,
el acto de habitar se comprueba
re-disponiendo la naturaleza
: el árbol.

Entonces pueden llegar
las islas verdes
a lo largo de los ríos.

Entonces, puede irse
a balnearios
que retornan a
los senderos.]

È che il decisivo canalizza perché ci lascia nel letto di un fiume, costringendo il possibile a volare alto. Sì. Ma tornando alll'esperienza di America: Colombo andava verso le Indie. Erano terre che non stavano a livello del suolo ma un po' più in alto. Libere. Andare attraverso l'America è tuttora andare -se non ci si avvede- attraverso le Indie. Il regalo di Amereida che è l'America è allo stesso livello delle radenti.

Tutte le "Travesía" *(traversata) si avviano celebrando un atto di partenza. In questo, il linguaggio architettonico parla al tempo che prende posizione in un luogo. È -in verità- una presentazione che si fa al poeta, affinché costui, dalla lingua, ci faccia sentire la voce di questa. E gli architetti non possono prescindere dal parlare e prendere posizioni che segnalino la generalizzazione di un'opera che iniziano. E la lingua non può prescindere dal far udire la sua voce per segnalare l'ignoto che portano con sé le parole e che così assurgono a origine dell'opera che gli architetti generano. La libertà di non essere più liberi per consentire di assumere la libertà dell'origine e la generazione: questo è l'atto. Atto che si può celebrare in riva al mare, lungo la costa, trasversalmente ad essa, in file, in piccole gruppi conformando padiglioni, estendendosi in equidistanze. L'esauriente delle posizioni. Tutti unificandosi come se dovessero configurare un corpo solo que riceve una radente sola. La contrazione suddetta.Tutto quanto costituisce il momento di partire.*

-> *Disegno pagina 168:*

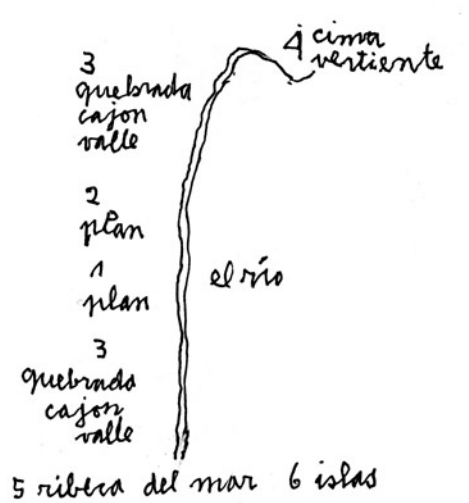
[Occupazione momentanea l'uomo costruisce la sua abside
un inizio di Amereida "la residenza degli uccelli".
Sopra i fiumi: ponti sospesi.
Nei quartieri monumenti di cerimonie o quotidiani.]

[E nell'occupazione permanente l'atto di abitare
si conferma ri-assettando la natura: l'albero.
Allora possono arrivare le isole verdi lungo i fiumi.
Allora, si può andare ai lidi che ritornano ai sentieri.-]*

Geografía Física de lo Hondo

1. El lecho del río en la cordillera inatravesable.
2. El valle simétrico de la estrechez.
3. El valle asimétrico de la amplitud.
4. El valle ya sin términos.
5. La cordillera atravesable sin dificultades.
6. El lecho del mar: el océano.

La geografía física es mirada desde el acto de la accesión. Por tierra en el continente. Por mar desde y hacia otros continentes. Tal heredad, aquí, en el centro del país. Por cierto que el tránsito aéreo ha comenzado a configurar otro sentido de accesión.



Geografía Humana de Ocupación de lo Hondo

Los hombres que habitan, u hombres de:
1. Del plano sin cerro.
2. Del plano por oposición al cerro.
3. De quebrada-cajón-valle.
4. De cima-vertiente.
5. De ribera del mar.
6. De islas.

La geografía física es mirada desde el acto de accesión al propio cuerpo habitando. Se da la accesión transitoria, la accesión permanente.

“Travesía” *(traversata-passaggio) Lo Valdés, 1994*

Geografia fisica del “profondo”

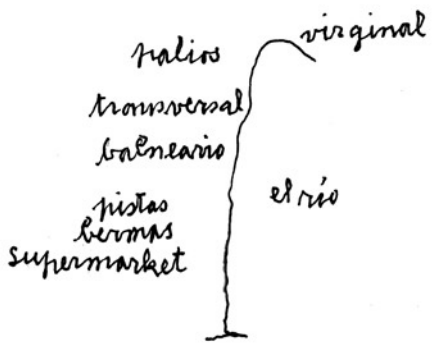
1. Il letto del fiume nella cordigliera impervia.
2. La valle simmetrica della strettezza.
3. La valle asimmetrica dell’ampiezza.
4. La valle senza confini.
5. La cordigliera attraversabile senza difficoltà.
6. Il letto del mare: l’oceano.

La geografia fisica va guardata nell’ottica dell’atto dell’accessione. Per terra nel continente. Per mare da e verso altri continenti. Una simile eredità, qui, nel centro del paese. Certo che il traffico aereo ha cominciato a configurare un altro senso dell’accessione.

Geografia umana di occupazione del “profondo”

Gli uomini che abitano o uomini:
1. Di pianura senza collina.
2. Di pianura per opposizione alla collina.
3. Di dirupo - gola - valle.
4. Di cima - sorgente.
5. Di riva di mare.
6. Di isole.

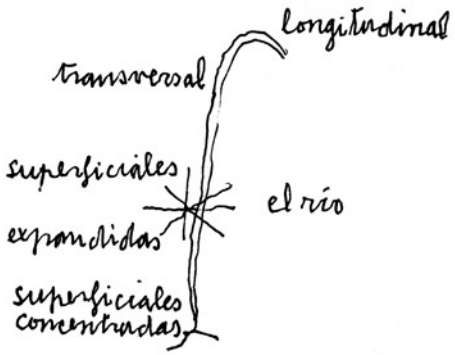
La geografia fisica va vista dall’atto di accessione al proprio corpo abitando. Si dà una accessione transitoria, una accessione permanente.



Geografía urbana histórica de lo hondo

La historia o secuencia del dominio
- de lo virginal
- de los palios
- de la transversal urbana
- del balneario
- las pistas-bermas
- del supermarket-mall

- Lo virginal: siempre en el hombre ha de haber un sentido de lo que reserva. Sea para un futuro cercano o lejano o para siempre.
- Luego: los palios, o los bosquecillos o aun las casas aisladas. Es lo vertical.
- Enseguida los pueblos que alcanzan a extender una alameda en la transversal del valle o primera presencia en el orden de la ciudad.
- Enseguida el balneario, que es el orden de la ciudad que quiere de alguna manera permanecer junto a lo virginal.
- Enseguida lo que trae la velocidad.
- Enseguida las nuevas reuniones de los que van en velocidad.



Geografía de Amereida: lo hondo como lo abisal

Las rasantes del acto de habitar

rasantes	- longitudinales
	- transversales
rasantes	- lineales
	- superficiales
rasantes	- concentradas. Costa
	- expandidas. Pampa

Lo abisal dice -interpretamos- de lo sin intermediario, de habitar a través o mediante un acto sin intermediarios. Así suspendiendo en el descenso del acto que clasifica y para clasificar a los intermediarios en lejanía -las estrellas- o lo intermediario en proximidad, la flor.

“Travesía” *(traversata-passaggio) Lo Valdés, 1994*

Geografia urbana storica del “profondo”

La storia o sequenza del dominio
- Del virginale
- Dei cortili
- Della trasversale urbana
- Del lido
- Delle piste - margini
- Del supermarket - mall

- *Il virginale: sempre nell’uomo ci dovrà essere un senso di ciò che riserva. Sia per un futuro prossimo o lontano, sia per sempre.*
- *Poi: i baldacchini, o i piccoli boschi oppure le case isolate. È il verticale*
- *In seguito i popoli che giungono ad estendere un filare di pioppi nella trasversale della valle o prima presenza nell’ordine della città.*
- *In seguito il lido, l’ordine della città che vuole in qualche modo restare accanto al virginale.*
- *In seguito ciò che porta la velocità*
- *In seguito le nuove riunioni di coloro che vanno in velocità.*

Geografìa di Amereida: il profondo come l’abissale

Le radenti del “atto” *di abitare*
radenti - longitudinali
- trasversali
radenti - lineari
- superficiali
radenti - concentrate. Costa
- espanse. Pampa

L’abissale dice -così interpretiamo- di ciò che non ha intermediario, dell’abitare mediante un atto senza intermediari. Sospendendo così nella discesa dell’atto che classifica e per classificare gli intermediari in lontananza -le stelle- oppure l’intermediario in prossimità -il fiore-.

… fin Travesía Lo Valdés

… fine “Travesía” *(traversata) Lo Valdés*

Amereida

primer poema

Amereida

primo poema

¿no fue el hallazgo ajeno
  a los descubrimientos
                – oh marinos

sus pájaras salvajes
el mar incierto
las gentes desnudas entre sus dioses! –
porque el don para mostrarse
equivoca la esperanza?

[non fu il ritrovamento esente / alle scoperte / - oh marinai /

le loro passere selvagge / il mare incerto /
la gente nuda tra le propie divinità – / perché il dono per rivelarsi /
sbaglia la speranza?]

¿no dejó así
la primera pasión del oro
al navegante ciego
por esa claridad sin nombre
con que la tarde premia y destruye
la apariencia?

¿y ni día ni noche
la tercera jornada no llegó como una isla
y suavemente sin violentar engaños
para que el aire humano recibiera sus orillas?

que también para nosotros
el destino despierte mansamente

desde aquella gratuidad del yerro
se abren todavía
los grandes ríos crueles de anchas complacencias
las montañas solas sobre las lluvias
los árboles difíciles dejando frutos
en la casa abandonada

[non lasció dunque / la prima passione dell'oro / al navigante cieco /
per quel chiarore senza nome / con cui il pomeriggio premia e distrugge /
l'apparenza?

e né giorno né notte / la terza giornata non arrivó come un'isola /
e soavemente senza violentare inganni /
affinché l'aria umana ricevesse le sue sponde?

che anche per noi / il destino si risvegli docilmente

da quella gratuitá dell'errore / si aprono tuttavia /
i grandi fiumi crudeli di larghe compiacenze / le montagne sole sopra le piogge /
gli alberi difficili lasciando frutti / nella casa abbandonata]

y aún con otros
¿no buscó el paso su abertura
tanteando en la costa
como en la noche el ojo su aventura?

¿y no entregó el viento en torno al primer barco
su saludo más vasto
su inconsolable inocencia
sobre las pampas
y la dulzura de otro mar blanco inexistente
cuya sorpresa guarda la mirada
cuando la tierra púdica se entrega?

porque así como el trabajo encubre
la mano que se arriesga
                la seña
la verdadera seña miente como el día
para salvar de otros usos
la noche regalada

[e ancora con altri / non cercó il paso il suo varco /
scrutando la costa / come nella notte l'occhio la sua sorte?

e non recó il vento verso la prima nave / il suo saluto piú ampio /
la sua inconsolabile innocenza / sopra le pampe / e la dolcezza di un altro mare
bianco inesistente / cui stupore lo sguardo conserva /
quando la terra pudica si abbandona?

perché così come il lavoro copre / la mano che si avventura / il segnale /
il vero segnale mente come il giorno / per salvare da altri usi / la notte regalata]

y sin embargo
escucharon esos extraños
la útil y sola melodía del cordaje
responder bajo la luz vacía que aún nos llama

porque allí el tiempo nace de la guardia

¡oh desapegos que uno mismo ignora
antiguas gentes nocturnas
a quienes el peligro abre sus ofrendas
y la primera tumba inútil
donde con gracia
comenzar otro pasado!

[e tuttavia / ascoltarono quei strani / l'utile e sola melodia del sartiame /
rispondere sotto la luce vuota che ancora ci chiama /
perché lí il tempo nasce dalla guardia

oh indifferenza che uno stesso ignora / antiche genti notturne /
a cui il pericolo reca le sue offerte / e la prima tomba inutile /dove con grazia /
iniziare a un altro pasato!]

qué

... fin Primer Poema de Amereida

... fine primo poema di Amereida

El presente libro se terminó de imprimir
en el mes de junio de 2004 en los Talleres
de las Ediciones Universitarias de Valparaíso.
La edición estuvo a cargo
de Silvia Arriagada y Manuel Sanfuentes.

La serie de dibujos de los 13 Capítulos
y de la Travesía Lo Valdés fueron realizados
por Alberto Cruz. Bruno Barla hace los dibujos
de las villas de Palladio.

En 1998, la Dirección de Bibliotecas
de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,
edita el libro en formato Pdf, en un CD realizado
por la diseñadora Carmen Gloria Cárcamo.

Los textos en italiano fueron revisados por
Claudio Magrini y Pierino Forno,
a quienes agradecemos su colaboración.

Se han utilizado las fuentes de las familias
Helvética y Bodoni para el español; y para el italiano,
las mismas en sus versiones itálicas.

Se ha conservado el diseño trabajado
desde un primer momento y se ha tratado de velar
por esta labor de grafías que ha acompañado
al libro desde sus inicios, de manera
que este quehacer in-extenso entre autores,
editores y diseñadores se manifieste,
también, como una *"Ronda"* que sostiene
desde su origen una formulación.
Una idea de blanco que hace a la lectura
decantar su parsimonia
para permitir al estudioso
dedicarse a estas páginas
como si un regalo
se le hiciese
presente.

* * *

Colofón

Colophon

Colección Arquitectura y Diseño
Ediciones Universitarias de Valparaíso
PUCV