

The time of the Sun, the time that returns, is one of the fundamental themes in the thought of Francesco Venezia's architecture. This essay analyses in depth the project for the exhibition *Rapiti alla morte. I calchi – le fotografie*, mounted in Pompeii in the Summer of 2015: a wooden pyramid, in the hollow interior of which a ray of light reverberates on the contorted figures of the moulds, gathered in a dark, black pit, as in a common cenotaph

# Francesco Venezia

## Un fuoco alchemico su uno sfondo cosmico *An alchemical fire on a cosmic background*

Alberto Pireddu

In *Das Sanduhrbuch*<sup>1</sup>, 1954, Ernst Jünger indaga, con precisione e sistematico rigore, l'antico problema filosofico del tempo, approfondendo le sue differenti nature: il tempo ciclico e il tempo lineare, propri dei cosiddetti «orologi elementari», il tempo astratto dei più recenti orologi meccanici.

Il sorgere e il tramontare delle costellazioni, l'eterno ritorno del Sole, ispirarono la realizzazione del primo gnomone, un semplice oggetto verticale atto a misurare il corso delle ombre. Si tratta di un movimento indipendente dall'uomo, testimone di orbite e rivoluzioni che certamente non lo presuppongono:

*La terra – scrive Jünger – trasforma in misura del tempo ciò che, se noi ce ne staccassimo, altro non sarebbe che spazio e rifrazione inalterabile, luce mortale. Come un grande mulino cosmico essa macina per noi la ricchezza dell'universo. È questo che la rende ai nostri occhi terra natia: ciascuno di noi trova la propria vera legge entro il suo ordinamento*<sup>2</sup>.

Perfezionatisi nei secoli attraverso l'evoluzione della teoria della gnomonica<sup>3</sup>, gli orologi solari misurano un tempo come forza ciclica, un tempo che ritorna e pertanto «dona e restituisce»<sup>4</sup>; ci sono in esso «albe e tramonti, basse e alte maree, costellazioni e culminazioni»<sup>5</sup>.

La materia che fluisce in senso lineare è il principio fisico che sottende, invece, gli orologi ad acqua e a polvere, strumenti tellurici per definizione, cui corrisponde l'idea di un tempo lineare che scorre e fugge e può essere misurato solo su una scala graduata. Tra tutti, il più celebre e diffuso fu certamente la clessidra, il cui «piccolo monte, formato da tutti gli attimi perduti che cadevano gli uni sugli altri, lo si poteva intendere come un segno consolante del fatto che il tempo dilagua ma non svanisce. Cresce in profondità»<sup>6</sup>.

Per quanto molto differenti, per principio e funzionamento, gli «oro-

In *Das Sanduhrbuch*<sup>1</sup>, 1954, Ernst Jünger investigates with precision and systematic rigour the ancient philosophical question of time, analysing in depth its different natures: the cyclical and linear time of the so-called «elementary clocks», and the abstract time of more recent mechanical clocks.

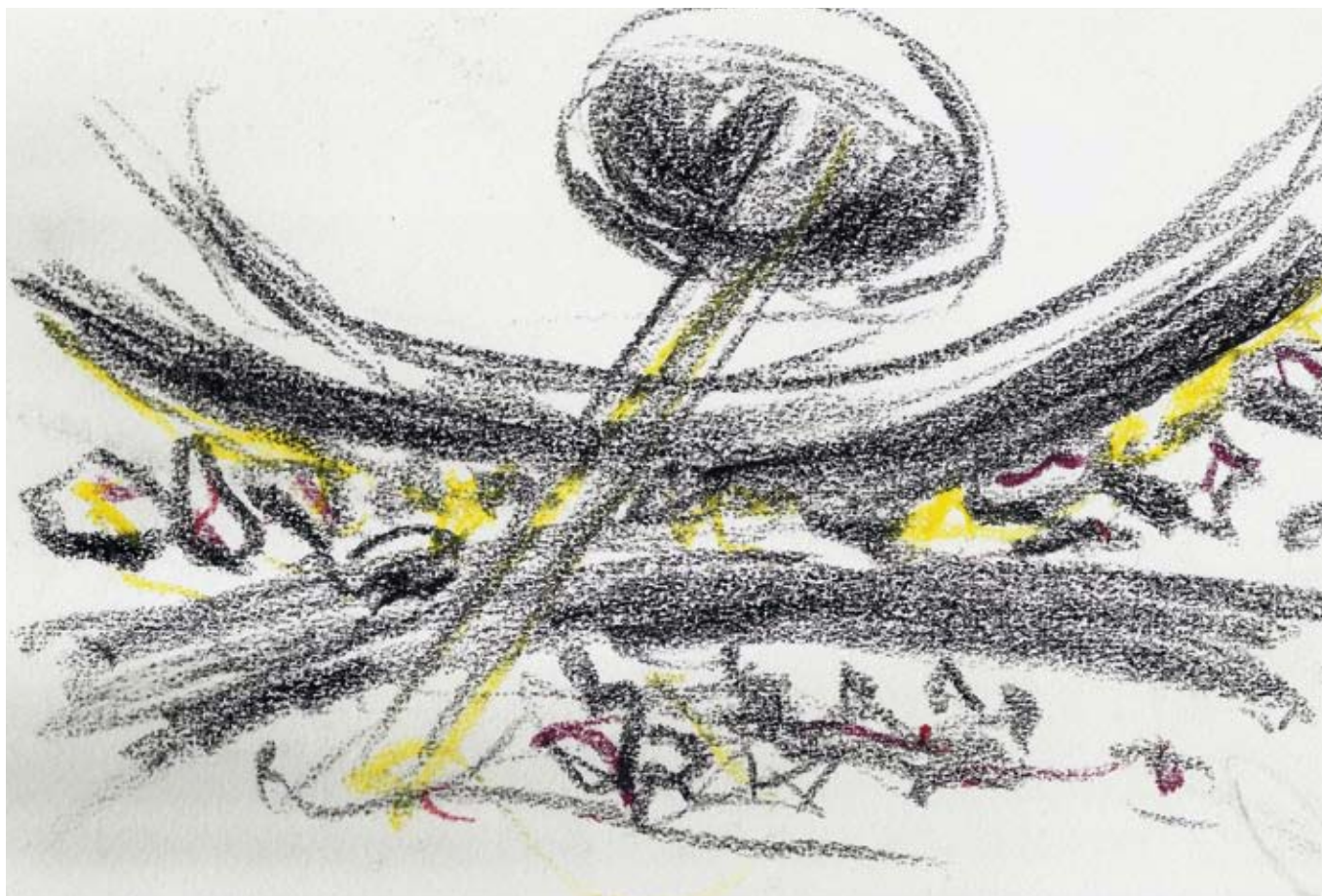
The rising and setting of constellations, the eternal return of the Sun, inspired the realisation of the first gnomon, a simple vertical object for measuring the passage of the shadows. It is a movement that is independent from man, a testimony of orbits and revolutions that certainly do not depend on his presence:

*The earth – writes Jünger – transforms into the measure of time that which, if we were to distance ourselves, would be nothing other than space and unchanging refraction, mortal light. Like a great cosmic mill it grinds for us the richness of the universe. This is what makes it to our eyes our native land: each of us finds within its order our own true law*<sup>2</sup>.

Perfected throughout the centuries with the evolution of the theory of gnomonics<sup>3</sup>, sundials measure time as a cyclical force, a time that returns and therefore «gives and restitutes»<sup>4</sup>; there are in it «dawns and sunsets, low and high tides, constellations and culminations»<sup>5</sup>.

Matter that flows in a linear manner, on the other hand, is the physical principle which underlies water and sand clocks, telluric instruments by definition, to which corresponds the idea of a linear time that passes and escapes, a time that can only be measured on a graduated scale. The most famous and widespread of these is the hourglass, whose «small hill, formed by all the lost instants which fall upon each other, could be interpreted as a consoling sign that time is dispersed but does not vanish. It grows in depth»<sup>6</sup>.

Although very different in terms of their underlying principles and



logi elementari» – nella celebre definizione di Domenico Martinelli – sono accomunati dal fatto che essi misurano il «tempo ‘vero’ tanto nella sua rotazione completa quanto nelle sue piccole unità»<sup>7</sup>. Diverso è il caso degli orologi meccanici, nei cui ingranaggi la forza di gravità è sospesa, temporaneamente annullata:

*Quello che ci viene dispensato è (pertanto) tempo astratto, tempo intellettuale. Non è un tempo che ci venga offerto in dono, come la luce del sole o gli elementi naturali, ma un tempo che l'uomo elargisce a se stesso e di cui dispone*<sup>8</sup>.

L'orologio meccanico è, per Jünger, assimilabile alla prima macchina, è il primo sintomo di una percezione dinamica del mondo che è possibile riscontrare, anche e soprattutto, nell'architettura<sup>9</sup>.

*Ciò che realmente temiamo al fondo del nostro cuore – afferma – è che essa [...] si spalanchi in alto come un fiore, come una corona di fuoco. Non ci separa dagli spazi infiniti; tende anzi a penetrarvi. Mai prima di allora l'uomo aveva concepito simili templi*<sup>10</sup>.

Di qui l'atavico timore di un tempo tiranno e divoratore, comune nemico dell'uomo – tra i grandi temi dell'arte e del mito<sup>11</sup>: il temutissimo Chronos, di cui l'orologio a polvere è rappresentazione e simbolo distintivo.

Al più lugubre degli dèi Jünger dedica un'ultima, illuminante riflessione, ricordando come gli antichi non conoscessero un dio-tempo con tali caratteristiche e come esso sia, piuttosto, un prodotto della cultura medievale che lo creò riallacciandosi alla figura del greco Crono, già Saturno per il mondo romano<sup>12</sup>.

Emblematica la descrizione della con-fusione di Crono con Chronos, il tempo personificato cui solo l'inizio di una considerazione del mito dal punto di vista allegorico e filosofico poteva dare origine:

functioning, «elementary clocks» – in the famous definition by Domenico Martinelli – have in common the fact that they measure «real time, both in its complete rotation and in its smaller units»<sup>7</sup>.

The case of mechanical clocks is different, since in their inner workings the force of gravity is suspended, temporarily annulled:

*What results is (therefore) an abstract, intellectual time. Not a time that is offered as a gift, such as the light of the sun or the natural elements, but a time that man bestows upon himself and which he has at his disposal*<sup>8</sup>.

The mechanical clock is, for Jünger, comparable to the first machine, it is the first symptom of a dynamic perception of the world that can also, and especially, be found in architecture<sup>9</sup>.

*What we truly fear from the bottom of our hearts – he affirms – is that it [...] thrusts open like a flower, like a crown of fire. It doesn't separate us from infinite spaces; it tends on the contrary to penetrate them.*

*Never before had man conceived of such temples*<sup>10</sup>.

From here derives the ancient fear of a tyrannical time that devours everything, an enemy of man – one of the great themes of art and mythology<sup>11</sup>: the fearsome Chronos, whose hourglass is his representation and distinctive symbol.

To the darkest of the gods Jünger devotes a last, illuminating reflection, recalling how the ancients did not in fact have a god-time with those characteristics and how he is a product of Mediaeval culture, which created it based upon the figure of the Greek Cronus, known as Saturn in the Roman world<sup>12</sup>. The description of the con-fusion of Cronus and Chronos is emblematic, time personified, which only an allegorical and philosophical interpretation of the myth could originate:

*Independently of this – writes Jünger – even in the great Titan Cronus temporal traits are manifested in an extreme synthetic form. In his father*



Nella Piramide dell'Anfiteatro  
*Rapiti alla morte. I calchi - le fotografie*  
Pompei, maggio 2015 - gennaio 2016

*Progetto di allestimento:*  
Francesco Venezia  
*Collaboratore:* Andrea Faraguna

*Progetto strutturale:*  
Salvatore Petriccione  
*Realizzazione:*  
Tecnocoperture srl  
Handle srl  
*Fotografie:* © Nunzio Del Piano



p. 33  
*Francesco Venezia, Schizzo della sistemazione interna con il raggio  
proveniente dal "foro gnomonico"*  
pp. 34-35  
*La Piramide in legno costruita all'interno dell'Anfiteatro di Pompei*  
foto © Nunzio Del Piano

*Indipendentemente da ciò – scrive Jünger – anche nel gran titano Crono si manifestano nella loro estrema sintesi tratti temporali. In suo padre Urano, che succede al Caos, predominano le forze immote dello spazio, l'azzurro inalterabile del cielo che avvolge Gea in una eternità senza tempo. Quando Crono con la falce priva il padre della forza virile, la versa anche sulla terra, dando così origine a una portentosa, mitica fertilità.*

*Ne deriva che anche il tempo comincia a scorrere più rapidamente [...] Ma come è possibile che, ora, Crono-Saturno, il vincitore del padre, più crudele del padre stesso, divori i suoi propri figli<sup>13</sup>?*

Una domanda cui l'uomo cerca da sempre, invano, di rispondere. Il tempo che ritorna, il tempo del Sole, è uno dei temi cardine del pensiero e dell'architettura di Francesco Venezia, sin dal saggio del 1978 *La Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*, in cui egli approfondisce lo studio del singolare edificio per il Campidoglio di Chandigarh, sullo sfondo di un virtuale dialogo tra Le Corbusier e Paul Valéry. Al centro del discorso, la luce e le ombre mutevoli dell'architettura, colte tra realtà di un «effetto teoricamente prevedibile, matematicamente calcolabile»<sup>14</sup> e l'apparenza di un fenomeno legato «all'imprevedibile verificarsi di altre circostanze – la battaglia del sole con le nuvole – che ne rendono precaria l'esistenza e l'intensità»<sup>15</sup>. In questa perenne condizione di soglia vive e si consuma la drammaticità dell'architettura.

La convergenza con Valéry non può che manifestarsi sul piano della pura poesia, ricercata con mezzi differenti in letteratura come in architettura; del resto «ciò che non è collegato nella creazione può essere [...] assimilato nell'ideale, nello specchio di una eterna perfezione»<sup>16</sup>. In architettura tendere allo stato di poesia significa considerare, «tra le regole che segnano il passaggio dall'arbitrio alla necessità [...] l'appartenenza della costruzione all'aria, al dominio del sole e delle stagioni»<sup>17</sup>, in una parola, alle leggi della Natura; tramutarla in uno strumento che le enfatizzi.

Con Valéry e Le Corbusier, Francesco Venezia affida alla luce (del sole) la definizione di un presente proprio dell'architettura, in relazione alla sua aspirazione all'eternità, la tensione del gioco tra istante e durata.

Il tempo che ritorna è la forza che modella e dona nuova vita ai ruderi e alle rovine dei tormentati progetti siciliani, dove il sole finalmente riscalda le pietre di una facciata ri-costruita, le metafisiche colonne incastonate nella rampa di un teatro, i concetti degli archi liminari a segreti e piccoli giardini.

*Il piccolo giardino – ebbe a scrivere Venezia – ha muri e finestre. Come una casa scoperciata [...]*

*Una situazione concreta nell'esistenza degli abitanti: un edificio compiuto o parzialmente rovinato si trasforma in giardino, per il gioco diverso della luce e delle ombre determinato dall'assenza del tetto. La compresenza di case appena compiute e di ciò che di altre case resta – muri con occhieie di porte e finestre che si aprono nel vuoto – determina un sentimento del tempo di ciclica ineluttabilità, di un tempo in forma elicoidale<sup>18</sup>.*

Ma non solo: è il rinnovato respiro delle «architetture nella roccia»<sup>19</sup>, antri e grotte marine su cui sorgono le dimore degli uomini, di affioranti basamenti, fondazioni reali e simboliche.

*Gli occhi di Francesco Venezia – annotava Álvaro Siza – consumano rapidamente foglie, rami, fusti. Cercano le radici delle cose.*

*Per questo le sue costruzioni non pesano, ma piuttosto emergono dalla Terra: dalle rocce e dalla polvere, dai metalli e dai conglomerati. Materia trasferita e trasfigurata, complemento di vuoti sotterranei. [...] È come se nella sfera della Terra – dall'atmosfera al fuoco interno – fossero ugualmente manifesti, e anche autonomi, i movimenti degli strati successivi. Così, in questo stesso modo, si muovono lentamente il paesaggio e l'Architettura. Tutto ciò che appare sous la lumière si fa e si disfa come figure di nub<sup>20</sup>.*

*Uranus, who followed Chaos, the unmovable forces of space predominate, the unalterable blue of the sky which surrounds Gea in a timeless eternity. When Cronus took his father's virile force with his sickle he spilled it on the earth, giving way to an extraordinary, mythical fertility. As a consequence of this, time began to flow faster [...]*

*But how is it that now, Cronus-Saturn, who defeated his father, becomes more cruel than his father before him and devours his own children<sup>13</sup>?*

A question that man has been trying to answer, forever and in vain.

The time that returns, the time of the Sun, is one of the fundamental themes in the thought and the architecture of Francesco Venezia, ever since his 1978 essay, *La Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*, in which he studies in depth the remarkable building for Chandigarh's Capitol, with the backdrop of a virtual dialogue between Le Corbusier and Paul Valéry. At the centre of the discourse, the changing light and shadows of the architecture, caught between the reality of «technically foreseeable and mathematically calculable effect»<sup>14</sup> and the appearance of a phenomenon linked to «the unforeseeable happening of circumstances – the battle of the sun with the clouds – which give it its fleeting and intense existence»<sup>15</sup>. In this permanent condition as threshold the dramatic nature of the architecture lives and is completed.

The convergence with Valéry is manifested on the plane of pure poetry, obtained with different means in literature and in architecture; after all, «what is not connected to creation can be [...] assimilated to the ideal, in the mirror of an eternal perfection»<sup>16</sup>. In architecture, tending toward the state of poetry means considering «among the rules that mark the passage from the arbitrary to the necessary [...] the belonging of castles in the air to the realm of the sun and of the seasons»<sup>17</sup>, in a word, to the laws of Nature; transmuted into an instrument that emphasizes them.

With Valéry and Le Corbusier, Francesco Venezia entrusts to the light (of the sun) the definition of a present belonging to architecture, in relation to its aspiration to eternity, the tension of the play between instant and duration.

The time that returns is the force that models and gives new life to the ruins of the tormented Sicilian projects, where the sun finally warms the stones of a re-built facade, the metaphysical columns mounted on the ramp of a theatre, the ashlar blocks of the limiting arches or small secret gardens.

*The small garden – wrote Venezia – has walls and windows. Like an uncovered house [...]*

*A concrete situation in the existence of the inhabitants: a complete or partially ruined building becomes a garden, thanks to the different play of light and shadow that results from the absence of a roof. The presence at the same time of houses that have just been finished and of the remains of other houses – walls with doors and windows that open to the void like eye sockets – determines a feeling of time as an inescapable cycle, of time shaped as a helix<sup>18</sup>.*

But not only that: it is the renewed breath of «architectures in the rock»<sup>19</sup>, marine caves and caverns from which the dwellings of man developed, emerging platforms, real and symbolic foundations.

*Francesco Venezia's eyes – Álvaro Siza wrote – rapidly consume leaves, branches, tree-trunks. They search for the roots of things.*

*This is why his constructions are weightless and emerge from the Earth: from the rocks and the dust, from metals and conglomerates. Transferred and transfigured matter, complements to underground voids. [...] It is as though in the Earth's sphere – from the atmosphere to the inner fire – the movements of the successive strata were equally apparent and autonomous. Thus, in this same way, do Architecture and the landscape slowly move. Everything which appears sous la lumière is done and undone as the shapes of the clouds<sup>20</sup>.*

A well can therefore be rebuilt in the atrium of the Palazzo Grassi in Venice, as a staged introduction to the exhibition *Gli Etruschi*: here, at

Un pozzo può essere, pertanto, ricostruito – quale scenografica introduzione alla mostra *Gli Etruschi* – nell'atrio del veneziano Palazzo Grassi, dove, al centro di uno spazio che già possiede le caratteristiche di un Lichthof, la purezza di un prisma racchiude «una calotta infranta che si apre verso la luce del cielo»<sup>21</sup>. Al suo interno, la *Figura spezzata* di Henry Moore, metafora di antiche e nuove ri-composizioni, è adagiata su un velo d'acqua che riflette la grande semisfera rivestita di rame ossidato, verde come la pietra, il tufo, ricoperta di muschi e licheni.

Il pozzo è frutto di quel procedimento classico caro a Venezia consistente in un «trasferimento di relazioni strutturali e funzionali a qualcosa di puramente formale»<sup>22</sup>: sulle sponde del Canal Grande l'atrio della casa etrusca e romana è come evocato nell'*impluvium* popolato di sculture, posto al centro di uno spazio che di quell'atrium rappresenta la naturale evoluzione tipologica.

### **Napoli - Pompeii, 2015**

Nel suo studio sulla *Torre d'ombre*, al fine di rilevare la straordinaria coerenza e unità del pensiero lecorbuseriano, Venezia ritiene significativo comparare alcuni appunti di viaggio ad Atene e Pompeii, risalenti al mitico *Voyage d'Orient*, con i primi schizzi per Chandigarh:

*Tra lo schizzo dei ruderi del Foro di Pompeii, con il colonnato del Tempio di Giove che si affaccia sul profilo dei monti Lattari – scrive –, e lo schizzo di emplacements del Palazzo di Giustizia disteso contro la catena dell'Himalaya non c'è soluzione di continuità. Sono due momenti di un'unica ricerca, tesa ad indagare le ragioni iniziali del costruire, al di là dei bisogni pratici ed utilitaristi*<sup>23</sup>.

Pompeii – universale simbolo di rinascita «dopo l'antica oblivion»<sup>24</sup> – e Napoli sono da sempre il suo 'paesaggio dell'anima', la ragione segreta della (ormai) rara e cristallina coerenza della sua architettura. Fra Pompeii e Napoli si ricompongono le due metà di una splendida mostra allestita nell'estate del 2015<sup>25</sup>.

La sezione napoletana, *Pompeii e l'Europa. 1748-1943*, è significativamente ospitata all'interno del Gran Salone della Meridiana, al primo piano del Museo Archeologico, dove il listello d'ottone di una meridiana irrompe nel pavimento marmoreo abitato dalle figure dei dodici segni zodiacali per consentire al sole di segnare nelle differenti stagioni «l'ora antica del mezzogiorno»<sup>26</sup>. Qui l'inganno prospettico di una scatola espositiva trapezoidale, appena infranta dal «celeste raggio»<sup>27</sup>, narra al visitatore di archeologia e contaminazioni, di rimozioni e ricordi, ispirazioni di generazioni di artisti e architetti, storici e scrittori, fotografi e collezionisti<sup>28</sup>. Così, nella profondità delle teche, che richiamano la dimensione domestica e il tempo privato dei *lararia*<sup>29</sup>, e sulla preziosità dei supporti, i reperti più eterogenei possono convivere, oltre che ovviamente con gli schizzi di Le Corbusier, con moderne opere d'arte: le *Danzatrici* di Antonio Canova, *Il monte Vesuvio in eruzione. L'ultimo giorno di Pompeii* di Jacob More, *Une trouvaille à Pompéi* di Hippolyte Moulin, *La sete* di Arturo Martini, *Nudo* di Achille Funi, *Composizione di figure* di Mario Sironi, *La corsa* di Pablo Picasso, *Urnenbild* di Paul Klee tra le altre.

La più drammatica seconda parte della mostra, *Rapiti alla morte. I calchi – le fotografie*, è ospitata nel «cratere dell'Anfiteatro»<sup>30</sup> di Pompeii, limite settentrionale degli scavi. Una piramide tronca proietta la propria ombra sul ruvido suolo dell'arena, collocandosi in prossimità di uno dei fuochi dell'ellisse che ne sottende la perfetta geometria: inevitabile il confronto con la più cupa ombra del vulcano, «la cui imponderabile corsa ci trasmette un senso di forza spirituale»<sup>31</sup>, passando su di noi rapida come un'ala. Mostruosa nel senso che Galileo volle dare alla parola<sup>32</sup>, essa disvela soltanto in sezione il suo segreto, componendosi di «una parte esterna che è egizia [...] e di una parte interna che è romana»<sup>33</sup>, uno spazio centrale sormontato da una grande cupola. La calotta

the centre of a space that already has the features of a Lichthof, the purity of a prism encloses «a broken spherical cap that opens toward the light of the sky»<sup>21</sup>. Inside it the broken *Figure* by Henry Moore, a metaphor of ancient and new re-compositions, lies on a veil of water that reflects the large semi-sphere clad in oxidised copper, green as the rock, tuft, covered in moss and lichen.

The well is the result of the classic procedure that Venezia favours and which consists in a «transfer of structural and functional relationships into something that is purely formal»<sup>22</sup>: on the banks of the Grand Canal the atrium of the Etruscan and Roman house is evoked in the *impluvium* which is inhabited by sculptures, and placed at the centre of a space that represents the natural typological evolution of that same atrium.

### *Naples - Pompeii, 2015*

In his study of the *Torre d'ombre*, with the purpose of showing the extraordinary coherence and unity of Le Corbusier's thought, Venezia considers significant to compare some travel notes on Athens and Pompeii, taken from the mythical *Voyage d'Orient*, with the first sketches for Chandigarh:

*Between the sketch of the ruins of the Forum at Pompeii, the colonnade of the Temple of Jupiter that faces the Lattari mountains – he writes –, and the sketch of the emplacement for the Palace of Justice set against the Himalaya range there is no interruption in continuity. They are two moments of a single research, aimed at investigating the initial reasons for constructing, beyond practical and utilitarian needs*<sup>23</sup>.

Pompeii – universal symbol of rebirth «after ancient oblivion»<sup>24</sup> – and Naples have always been his 'landscape of the soul', the secret reason for the (already) rare and crystalline coherence of his architecture. Between Pompeii and Naples the two halves of a splendid exhibition mounted in the Summer of 2015 are recomposed<sup>25</sup>.

The Neapolitan section, *Pompeii e l'Europa. 1748-1943*, significantly, is hosted inside the Great Room of the Sundial, on the first floor of the Archaeology Museum, where the brass listel of a sundial invades the marble pavement decorated with the figures of the twelve zodiacal signs in order to let the sun mark during the different seasons «the ancient hour of midday»<sup>26</sup>. Here the perspectival deceit of a trapezoidal exhibition box, barely touched by the «celestial ray»<sup>27</sup>, narrates to the visitor a story of archaeology and contamination, suppression and remembrances, inspirations of generations of artists and architects, historians and writers, photographers and collectors<sup>28</sup>. Thus, in the depths of the display cases, which refer to the domestic dimension and the private time of the *lararia*<sup>29</sup>, and on the precious nature of the mountings, the most heterogeneous exhibits can co-exist with Le Corbusier's sketches, obviously, as well as with other modern pieces: Antonio Canova's *Le Danzatrici*, *Mount Vesuvius in Eruption: The last Days of Pompeii* by Jacob More, *Une trouvaille à Pompéi* by Hippolyte Moulin, *La sete* by Arturo Martini, *Nudo* by Achille Funi, *Composizione di figure* by Mario Sironi, *La corsa* by Pablo Picasso, and *Urnenbild* by Paul Klee, among others.

The more dramatic second part of the exhibition, *Rapiti alla morte. I calchi – le fotografie*, (Stolen from Death. The moulds – the photography) is housed in the «crater of the Amphitheatre»<sup>30</sup> of Pompeii, at the northern limits of the excavations. A truncated pyramid projects its own shadow on the rough ground of the arena, in proximity of one of the focuses of the ellipse which underlies the perfect geometry: the comparison is inevitable with the darker shade of the volcano, «whose imponderable motion transmits to us a sense of spiritual force»<sup>31</sup>, passing above us fast as a wing. Monstrous in the sense that Galileo gave to the word<sup>32</sup>, it reveals only a section of its secret, which is comprised of «an external part which is Egyptian [...] and an internal part which is Roman»<sup>33</sup>, a central space surmounted by a large cupola. The spherical cap of this cupola is cut following an inclined plane that creates an approximately

di quest'ultima è tagliata secondo un piano inclinato che definisce un occhio di forma approssimativamente circolare oltre il quale si staglia l'intradosso della piramide lignea. Su questo è praticato un foro gnomonico e, come nella *Melancholia* di Albrecht Dürer, «un fuoco alchemico arde sullo sfondo cosmico»<sup>34</sup>. La sua luce riverbera non più sui celesti segni dello Zodiaco – impressi sulla superficie di un algido pavimento marmoreo – ma sulle contorte forme dei restaurati calchi, raccolti in una oscura, nera, fossa, come in un cenotafio comune. Ognuno di essi restituisce la postura di un corpo nell'istante estremo in cui veniva abbandonato dalla vita: del corpo ormai dissolto restano solo la forma e la tensione dell'ultimo trapasso, fissati per sempre dalla terra e dalla geniale intuizione di un archeologo. Intorno alla grande fossa un camminamento leggermente rialzato – accessibile dall'esterno mediante una leggera rampa inclinata – distribuisce un percorso attraverso le fotografie degli scavi e un *pastiche* di ritagli d'immagini simili a frammenti di affreschi<sup>35</sup>. Il visitatore non può sottrarsi al gioco di rimandi tra le «nude verità dei calchi»<sup>36</sup> e la scientificità dei documenti iconografici, che solo la tecnica del *collage* poteva dissolvere in un flashback di drammatici istanti.

Per chi giunga nell'arena dell'anfiteatro attraverso la penombra del vomitorio meridionale, la piramide di Francesco Venezia si presenta, a un tempo, come architettura, segno e simbolo: essa vive nella luce del tempo presente, fissa con la propria misura la condizione astratta e incompleta delle rovine circostanti, richiama quell'universo egizio che Pompei contribuì a far conoscere. Il tempio di Iside è poco lontano, tangente alla cavea del teatro, e come l'antica divinità (che ricompose i resti del fratello Osiride, riportandolo in vita), Francesco Venezia restituisce, nel breve volgere di una mostra, il sole e la luce trasparenti non solo ai calchi 'sottratti' alla morte, ma anche a quei mondi lontani e per molti perduti.

circular oculus beyond which the intrados of the wooden pyramid stands out. A gnomonic opening is made and, as in Albrecht Dürer's *Melancholia*, «an alchemical fire burns on a cosmic backdrop»<sup>34</sup>. Its light reverberates no longer on the signs of the zodiac – imprinted on the cold marble surface – but on the contorted forms of the restored moulds, gathered in a dark, black pit, as in a common cenotaph. Each of them restitutes the posture of a body at the moment in which life abandoned it: of the dissolved body only the form and the tension of the last threshold remain, forever fixed by the earth and the brilliant intuition of an archaeologist. Surrounding the great pit there is a slightly raised pathway – accessible from the outside by an inclined ramp – leading to the photographs of the excavations and a *pastiche* of images that resemble fragments of frescoes<sup>35</sup>. The visitor cannot avoid the play of references between the «naked truths of the moulds»<sup>36</sup> and the scientific nature of the iconographic documents, which only the technique of collage could dissolve into a flashback of dramatic instants.

Whoever reaches the arena of the amphitheatre through the half-light of the southern vomitorium sees Francesco Venezia's pyramid as architecture, sign and symbol: it lives in the light of the present time, fixating with its own measure the abstract and incomplete condition of the surrounding ruins, recalling that Egyptian universe which Pompeii contributed to make known. The temple of Isis is not far, on a tangent of the cavea of the theatre, and as the ancient divinity (who recomposed the remains of her brother Osiris, bringing him back to life), Francesco Venezia restores, for the brief duration of an exhibition, the sun and the light, not only to the moulds 'stolen' from death, but also to those far away and, for many, lost worlds.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> E. Jünger, *Das Sanduhrbuch*, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 1954. Trad. a cura di A. La Rocca, G. Russo, *Il libro dell'orologio a polvere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994.

<sup>2</sup> E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., pp. 57-58.

<sup>3</sup> Cfr. Ivi, pp. 31-32.

<sup>4</sup> Ivi, p. 64.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ivi, p. 12.

<sup>7</sup> Ivi, p. 73.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 74-75.

<sup>9</sup> Ivi, p. 74.

<sup>10</sup> Ivi, p. 122.

<sup>11</sup> Cfr. Ivi, p. 127.

<sup>12</sup> Cfr. Ivi, pp. 213-215.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 214-215.

<sup>14</sup> F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Napoli, Fiorentino editrice, 1978, p. 18.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 50.

<sup>17</sup> F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, cit., p. 94.

<sup>18</sup> F. Venezia, *Un piccolo giardino a Gibellina 1984-1987*, in *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, Milano, Electa 2006, p. 87.

<sup>19</sup> Cfr. *Francesco Venezia. Le idee etc.*, cit., p. 9.

<sup>20</sup> A. Siza, *La trasformazione attenta*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, cit., p. 298.

<sup>21</sup> F. Venezia, *Allestimento della mostra Gli Etruschi a Palazzo Grassi a Venezia 2000*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, cit., p. 234.

<sup>22</sup> F. Venezia, *Usque ad infera usque ad coelum*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, cit., p. 260.

<sup>23</sup> F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, cit., p. 67.

<sup>24</sup> G. Leopardi, *La ginestra o il fiore del deserto*, 1836.

<sup>25</sup> Per un approfondimento della Mostra *Pompei e l'Europa. 1748-1943* cfr. F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, «Casabella» 851-852, 2015, pp. 4-41.

<sup>26</sup> F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 5.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Cfr. F. Dal Co, *Francesco Venezia e l'arte del porgere*, in *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 11.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 31.

<sup>31</sup> E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 38.

<sup>32</sup> Cfr. F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 31.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 12.

<sup>35</sup> Cfr. F. Dal Co, *La mostra a Pompei*, in *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 37.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>1</sup> E. Jünger, *Das Sanduhrbuch*, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 1954. Italian translation by A. La Rocca, G. Russo, *Il libro dell'orologio a polvere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994.

<sup>2</sup> E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, Op. cit., pp. 57-58.

<sup>3</sup> Ibid., pp. 31-32.

<sup>4</sup> Ibid., p. 64.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid., p. 12.

<sup>7</sup> Ibid., p. 73.

<sup>8</sup> Ibid., pp. 74-75.

<sup>9</sup> Ibid., p. 74.

<sup>10</sup> Ibid., p. 122.

<sup>11</sup> See Ibid., p. 127.

<sup>12</sup> See Ibid., pp. 213-215.

<sup>13</sup> Ibid., pp. 214-215.

<sup>14</sup> F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Napoli, Fiorentino editrice, 1978, p. 18.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, Op. cit., p. 50.

<sup>17</sup> F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Op. cit., p. 94.

<sup>18</sup> F. Venezia, *Un piccolo giardino a Gibellina 1984-1987*, in *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, Milano, Electa 2006, p. 87.

<sup>19</sup> See *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, Op. cit., p. 9.

<sup>20</sup> A. Siza, *La trasformazione attenta*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, Op. cit., p. 298.

<sup>21</sup> F. Venezia, *Allestimento della mostra Gli Etruschi a Palazzo Grassi a Venezia 2000*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, Op. cit., p. 234.

<sup>22</sup> F. Venezia, *Usque ad infera usque ad coelum*, in *Francesco Venezia. Le idee etc.*, Op. cit., p. 260.

<sup>23</sup> F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Op. cit., p. 67.

<sup>24</sup> G. Leopardi, *La ginestra o il fiore del deserto*, 1836.

<sup>25</sup> For an in depth analysis of the Exhibition *Pompei e l'Europa. 1748-1943*, see F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, «Casabella» 851-852, 2015, pp. 4-41.

<sup>26</sup> F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, Op. cit., p. 5.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> See F. Dal Co, *Francesco Venezia e l'arte del porgere*, in *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, Op. cit., p. 11.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, Op. cit., p. 31.

<sup>31</sup> E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, Op. cit., p. 38.

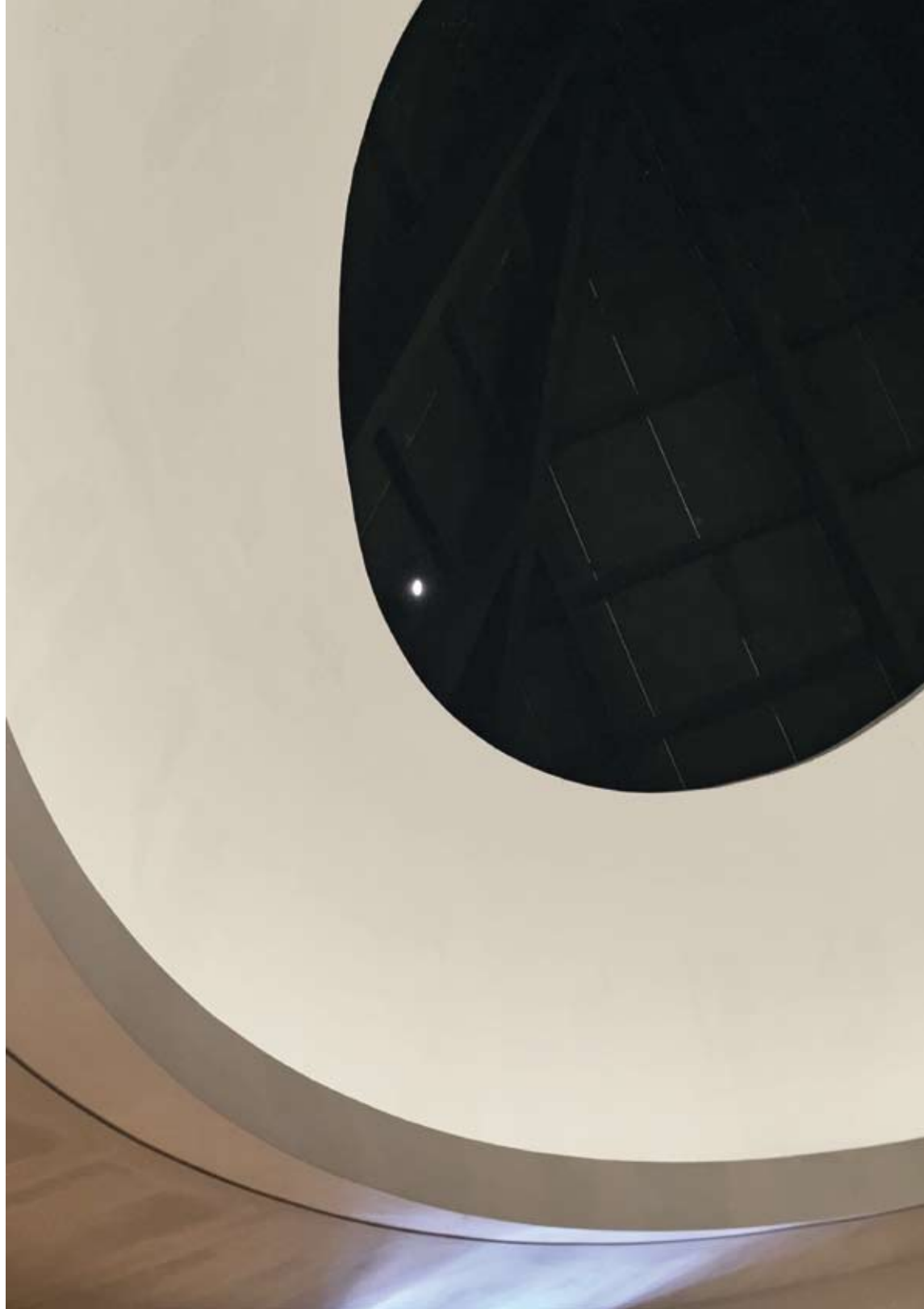
<sup>32</sup> See F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, Op. cit., p. 31.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, Op. cit., p. 12.

<sup>35</sup> See F. Dal Co, *La mostra a Pompei*, in *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, Op. cit., p. 37.

<sup>36</sup> Ibid.



*Il "foro gnomonico" e la "calotta infranta"*  
foto © Maria Grazia Eccheli  
pp. 40-41

*Allestimento espositivo all'interno della Piramide dell'anfiteatro di Pompei. Composizione di frammenti fotografici, "anfiteatro" dei calchi*  
foto © Nunzio Del Piano





