

The representation of the passage of time is a theme that pervades the works of Francesco Venezia, his writings, teachings and projects. Comparing distant works such as his intervention on the underground spaces of the cathedral of Caserta and the Material Testing Lab in Mestre, offers the opportunity of an in-depth analysis of this question through the methods and design choices adopted for the two different contexts.

Francesco Venezia

L'azione del tempo *The action of time*

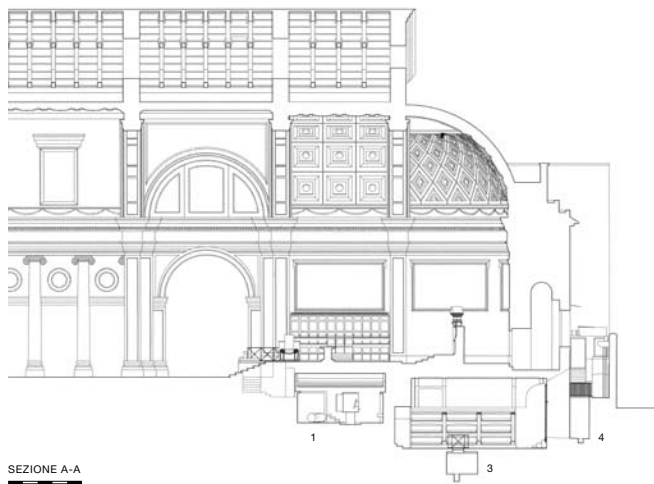
Mauro Marzo

«lo fui già quel che voi siete e quel chi son voi sarete», si legge nel registro inferiore della *Trinità* di Masaccio affrescata intorno al 1427. Di tale opera Francesco Venezia traccia un rapido schizzo nel novembre del 1982; l'anno dopo ne cita l'epitaffio all'interno di un saggio¹ nel quale ritornano temi a lui cari: dall'ineluttabilità dell'inizio e della fine delle cose al carattere elicoidale del tempo. L'epitaffio, inciso al di sopra del sarcofago in cui riposa Adamo, si commisura esattamente alla lunghezza del suo scheletro. La cacciata di Adamo dal paradiso segna, com'è noto, l'inizio del destino caduco dell'uomo e l'avvio della transitorietà delle cose terrene su cui l'architetto napoletano in più scritti ritorna. «Il fascino dei luoghi è sovente in questa ciclica compresenza. [...] L'avvenenza di una città muove [...] dalla compresenza di cantieri e di edifici abbandonati»².

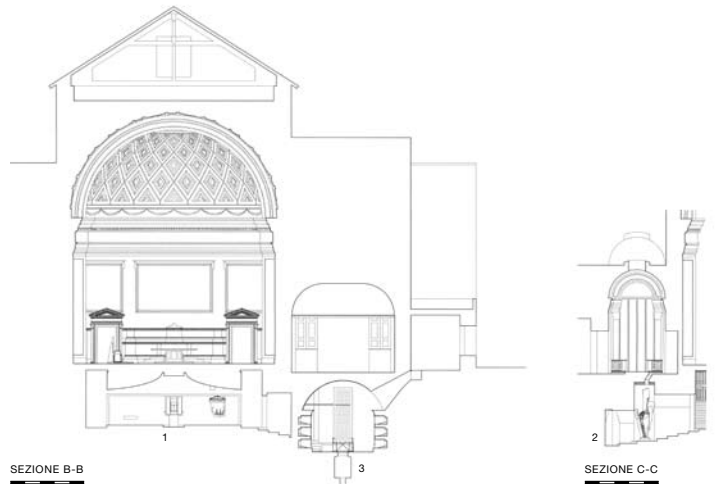
La rappresentazione del trascorrere del tempo permea tutta l'opera di Francesco Venezia. Rinvii alla simultanea presenza nei luoghi di nascita ed estinzione, alla ciclica inesorabilità del tempo, alla caducità della stessa architettura costellano il fluire di un impegno teorico e progettuale che volge quasi al mezzo secolo. La centralità della riflessione sul tempo³ nel suo pensiero riaffiora di continuo negli scritti, nei progetti, nelle opere costruite. L'impiego di tecniche capaci di catturarne l'immagine, il ricorso a procedimenti volti ad anticiparne gli effetti, l'uso di materiali pronti a registrarne i segni testimoniano l'attitudine di Venezia a saper accogliere il tempo. Egli non tenta di arrestarne l'inesorabile fluire, non lo contrasta. Anzi. Intrattiene con esso un «pensoso colloquio»⁴ e lo invita a dimorare negli spazi delle sue opere. Il tema della circolarità del tempo e quello delle condizioni re-

«lo fui già quel che voi siete e quel chi son voi sarete»*, is written on the bottom section of the *Trinità*, painted by Masaccio around 1427. Francesco Venezia made a quick sketch of that painting in November of 1982; the following year he quoted the epitaph in an essay¹ in which he returns to topics which are dear to him: the ineluctability of the beginning and the end of things and the helicoidal nature of time. The epitaph, engraved above Adam's sarcophagus, is exactly proportional to the length of his skeleton. The expulsion of Adam from paradise, as is well known, marks the beginning of the fleeting destiny of man and of the transitory nature of worldly things, themes to which the Neapolitan architect often returns to in his writings. «The charm of places often lies in this cyclical co-presence. [...] The attractiveness of a city is derived [...] by the co-presence of worksites and abandoned buildings»².

The representation of the passing of time permeates the entire work of Francesco Venezia. References to the simultaneous presence in places of birth and extinction, to the inexorable nature of time and to the transience of architecture itself mark the almost fifty years of theoretical and project-oriented work. The central role of the reflection on time³ in his thought surfaces constantly in his writings, his projects and his buildings. The use of techniques which capture its essence, of procedures which anticipate its effects and the use of materials which register its signs give proof of Venezia's capacity to include time in his work. He does not attempt to halt or oppose its inexorable flow, quite the contrary, he establishes with it a "thoughtful dialogue"⁴ and invites it to reside in the spaces created in his works. The theme of the circularity of time and that of the remote condi-

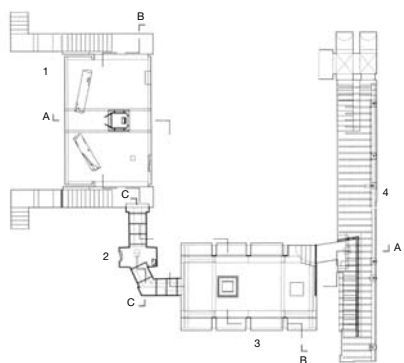


SEZIONE A-A
0 5m

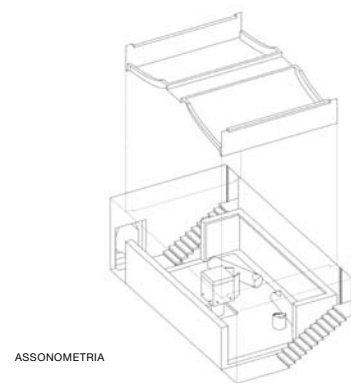


SEZIONE B-B
0 5m

SEZIONE C-C
0 5m



PIANTA
0 5m



ASSONOMETRIA

p. 93

Cattedrale di Caserta, veduta della prima sala ipogea che si incontra lungo il percorso provenendo dal presbitero. Le grandi pareti di calcestruzzo di questa sala sono state assoggettate a un procedimento di erosione che, utilizzando getti d'acqua mescolata a sabbia, ha consentito di far apparire il disegno delle venature di ghiaia formatesi nel calcestruzzo durante il getto
foto Nunzio Del Piano

Francesco Venezia,

Disegni degli spazi ipogei della cattedrale di Caserta

Sezione A-A con prima sala ipogea (1), seconda sala ipogea (3), Giardino archeologico (4);

Sezione B-B con prima sala ipogea (1), seconda sala ipogea (3);

Sezione C-C con cripta (2);

Pianta con prima sala ipogea (1), cripta (2) seconda sala ipogea (3),

Giardino archeologico (4);

Assonometria con vista interna della prima sala ipogea

p. 94

Francesco Venezia,

Schizzo della Trinità di Masaccio, novembre 1982

p. 95

Francesco Venezia,

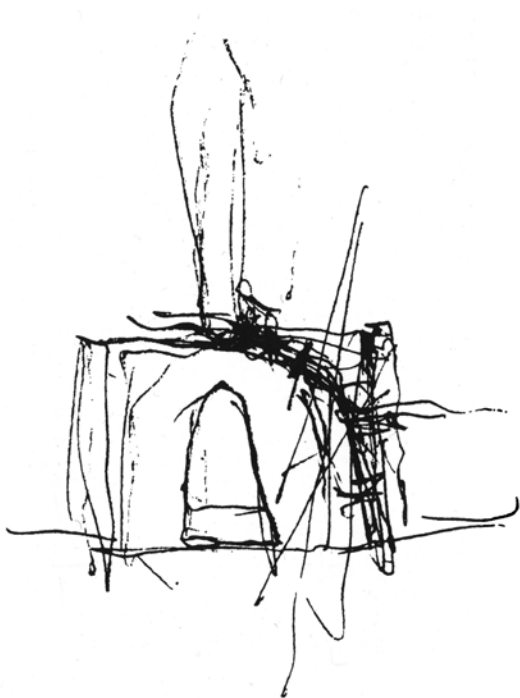
Schizzi di studio per una casa a Palazzolo Acreide (1988-89),

s.d. e 9 marzo 1989



mote “del costruire e dell’abitare”, rappresentate dalla roccia e dal sottosuolo, costituiscono talora facce di una medesima medaglia. Lo evidenziano in particolare gli scritti *In forma elicoidale. Una fabbrica a Vietri progettata negli anni '50 da Paolo Soleri* (1983)⁵, *Teatri e Antri. Il ritorno del mondo sotterraneo nella modernità* (1987)⁶, *Incidenti a reazione poetica* (1987)⁷. Nella fabbrica di ceramiche a Vietri sul Mare, addossata a un imponente costone di roccia, convivono un’idea di circolazione, basata sull’elica della rampa, e un’idea di circolarità temporale. Sospeso tra i frammenti di ceramiche incastonati nel basamento e l’ininterrotto flusso produttivo di nuovi oggetti, il «tempo che riusciamo a distendere tra questi pezzi fossili, all’esterno, e i pezzi appena formati che si accumulano, all’interno, lungo il ciclo di lavorazione, è il tempo stesso dell’edificio. Un tempo in forma elicoidale»⁸. Nei due scritti del 1987, l’asse del ragionamento si sviluppa invece intorno alla collisione improvvisa e “feconda” di tempi lontani: da una parte, quello remoto di una cava sotterranea abbandonata, utilizzata per l’edificazione di alcuni quartieri della vecchia Parigi; dall’altra, il tempo presente, rappresentato dal cantiere di un edificio. Durante la costruzione del Padiglione svizzero di Le Corbusier⁹ a Parigi, un incidente tecnico, la scoperta di una cava ormai dimenticata nel sottosuolo, genera una reazione poetica. «Il nuovo edificio, nel fondare se stesso, portava alla luce ciò che aveva fornito la materia per costruire altri edifici»¹⁰. La necessità di inserire poderose sottofondazioni trasforma il manufatto nella «parte emergente, solare, di una gigantesca costruzione ipogea»¹¹, crea una «nuova immagine, promessa di futuri progetti»¹². Ma la meditazione sul tempo non si esaurisce negli scritti appena citati, giacché molti altri testi di Francesco Venezia appaiono densi di richiami ad esso.

tions of “building and dwelling”, represented by the rock and the underground, constitute the different sides of the same coin. This can be seen especially in his writings *In forma elicoidale. Una fabbrica a Vietri progettata negli anni '50 da Paolo Soleri* (1983)⁵, *Teatri e Antri. Il ritorno del mondo sotterraneo nella modernità* (1987)⁶, and *Incidenti a reazione poetica* (1987)⁷. In the ceramics factory in Vietri sul Mare, placed next to an imposing rock wall, the idea of circulation, based on the helix of the ramp, coexists together with that of the circularity of time. Suspended among the ceramic fragments set on the base of the structure and the uninterrupted flow of new objects, the «time we manage to distend among these fossil pieces, on the outside, and the newly produced pieces that accumulate on the inside, is the time of the building itself»⁸. In two writings from 1987, the line of reasoning develops instead around the sudden and “fertile” collision between distant times: on the one hand the remote time of an abandoned underground quarry, used for the building of some sections of old Paris; on the other the present time, represented by a building site. During the construction of Le Corbusier’s⁹ Swiss Pavilion in Paris, a technical incident in the form of the discovery of a forgotten underground quarry generated a poetic reaction. «The new building, in setting its foundations, brought to the light that which had provided the materials for constructing other buildings»¹⁰. The need for a solid underpinning of the foundations transforms the building into “the part that surfaces of a gigantic underground construction”¹¹, creates a “new image, a promise of future projects”¹². Yet the meditation about time is not limited to the above-mentioned texts, since many other of Francesco Venezia’s writings are full of references to it. Every text refers to others, as though they were “chapters of a single essay”¹³ in which each reflection can be understood as



Ogni testo rimanda agli altri, quasi fossero «capitoli di un unico saggio»¹³ in cui ciascuna riflessione può essere assunta quale materiale utile a elaborare nuovi ragionamenti, a comporre nuove architetture. Ogni pensiero si relaziona a una rete di riferimenti interni ed esterni, proprio come avviene in un'opera molto amata dall'architetto napoletano, lo Zibaldone di Giacomo Leopardi¹⁴. Se per quest'opera si è parlato di una tecnica di «derivazione genetica»¹⁵, per la produzione di Francesco Venezia si potrebbe parlare di «un metodo interno al procedimento stesso della scrittura» e dell'elaborazione progettuale «che consente ai pensieri di derivare gli uni dagli altri»¹⁶ per successivi approfondimenti. È solo analizzandoli nel loro insieme, allora, che i pensieri scritti, quelli disegnati e quelli costruiti ci offrono la possibilità di cogliere lo svolgersi della ricerca di Venezia intorno al tema del tempo. Attraverso continui collegamenti alla sua stessa opera e calibrati riferimenti a maestri d'adozione e a opere di architettura ritenute esemplari, è lo stesso Venezia a delineare implicitamente l'idea di un sistema definito da fitte interrelazioni.

Una ricerca costante intorno alle radici del proprio pensiero gli consente di costruire famiglie tematiche, di individuare genealogie esterne e interne alla sua stessa produzione, di rendere evidenti le relazioni tra singolo progetto e intero sistema concettuale. Lo documenta, nella monografia *Electa*, la scelta di svincolare la pubblicazione dei progetti da un usuale ordinamento cronologico al fine di articularli intorno a quei pochi temi che in forma ricorrente Venezia ha visto «affiorare, scomparire, riaffiorare nel Nilo dell'arte del costruire»¹⁷.

E lo attestano anche due scritti recenti sul progetto di valorizzazione degli spazi ipogei e dell'area postica della cattedrale di Caserta (2010-2014).

useful material for the elaboration of new ideas, for composing new architectural structures. Every thought is related to a network of internal and external references, as in Giacomo Leopardi's *Zibaldone*, a book that is much appreciated by the Neapolitan architect¹⁴. While regarding this book a technique of "genetic derivation"¹⁵ has been suggested, in the case of Francesco Venezia's work one could speak of "a method which is internal to the procedure of writing itself" and of the work on the project "which permits thoughts to derive from each other"¹⁶. It is only by analysing them as a whole that written thoughts, as well as those which are designed or built, offer to us the possibility of grasping the development of Venezia's research concerning the topic of time. Through continuous connections to his own work and calculated references to his adopted masters and to architectural works which he considers exemplary, Venezia implicitly establishes the idea of a system defined by dense interrelations.

A constant research concerning the roots of thought itself permits the construction of thematic families, identifying the external and internal genealogies of his own productions, and highlighting the relationships between the single project and the entire conceptual system. This is documented, in the book published by *Electa*, through the choice of not organising the publication of the projects in the usual chronological order, but rather around those few themes which in a recurring way Venezia has observed as they «surface, disappear and reappear in the Nile of the art of building»¹⁷.

This is also evident in two recent texts concerning the project for the valorisation of the underground spaces of the cathedral of Caserta (2010-2014).

In presenting this intervention on the magazine *Domus*¹⁸, he writes: «The passion for the underground world which I have had

Nel presentare tale intervento sulla rivista *Domus*¹⁸, egli scrive: «La passione per il mondo sotterraneo, che mi accompagna da oltre trent'anni, come tanti progetti e scritti testimoniano, ha trovato nell'incarico per la realizzazione delle cripte [...] un esito concreto»¹⁹.

Al contempo, nel libro *Nel profondo della cattedrale. Caserta 2010-2014*, Venezia ci offre un chiaro esempio della sua attitudine a correlare tra loro progetti elaborati in momenti della sua carriera anche molto lontani. L'introduzione al libro si chiude infatti con un'immagine che, apparentemente, nulla ha a che vedere con Caserta: un particolare della sezione disegnata nel 1988-89 per una casa da costruirsi a Palazzolo Acreide²⁰. Qui l'idea di progetto si struttura intorno a un pozzo che connette grotta, basamento e loggiato della casa, ponendo in relazione cielo, suolo e sottosuolo; a Caserta domina invece l'«idea di circolazione e circolarità»²¹, scrive Venezia, mutuando le stesse parole usate trent'anni prima nello scritto sulla fabbrica di ceramiche a Vietri. Attraverso i molteplici tempi che connotano la storia della cattedrale, l'architetto costruisce un percorso narrativo che parte dall'interno a tre navate della chiesa, discende verso la cripta, mediante due rampe simmetriche collocate alla base del presbiterio, e infine passa attraverso gli spazi ipogei, in parte riconfigurati, in parte restaurati; di qui, raggiunge uno spazio rettangolare allungato, contermini all'area absidale, adibito a «giardino archeologico», per fare infine ritorno all'aula superiore attraverso un'apertura posta nel presbiterio. Il visitatore torna quindi all'aula da cui era partito, ma attraverso un'apertura collocata dietro l'altar maggiore. Inizio e conclusione del percorso, dunque, si collocano nello stesso spazio presbiteriale, ma in due punti diversi. Un tragitto circolare. O meglio ancora, elicoidale. Una *promenade architecturale* che si chiude con l'effetto inaspettato offerto dal retro del corpo dell'altar maggiore, che «il guardo esclude» dalla vista dell'aula; solo una volta aggirato l'ostacolo, si offre al visitatore «la sorpresa della prospettiva in controcampo dell'aula con le sue colonne giganti in fuga verso la porta»²². La «circolarità» di cui Venezia scrive non si esaurisce tuttavia nella fisicità del percorso, ma si estende dall'ambito spaziale a quello temporale.

Nella prima delle due sale ipogee che si incontrano lungo il tragitto, le grandi pareti di calcestruzzo sono sottoposte a un procedimento di erosione con l'utilizzo di getti d'acqua mescolata a sabbia che fa apparire il disegno delle venature di ghiaia formatesi nel calcestruzzo durante il getto²³. Così, a intervento appena concluso, la caducità è deliberatamente invitata dall'architetto a entrare nel progetto. Egli inserisce l'opera nel flusso del tempo, la avvia al suo ineluttabile destino di futura rovina. Apparenta in tal modo questa parete in calcestruzzo all'immagine di antiche superfici lapidee erose dal tempo, al logoramento della soglia di casa cantato nelle *Elegie Duinesi* da Rainer Maria Rilke²⁴, all'acquasantiera della chiesa di Combray consumata dalle dita dei fedeli immerse nell'acqua, descritta nella *Recherche* da Marcel Proust²⁵.

Venezia introduce nelle cripte della cattedrale un personaggio invisibile, il tempo, e ne rivela la presenza attraverso un'anticipazione degli effetti che esso provocherebbe abitando quei luoghi per molti decenni. Nella prima sala ipogea, i fusti infranti di due colonne in marmo cipollino sono appoggiati su basi in legno combusto, mentre un rilievo sepolcrale, consumato dall'azione dei secoli, intesse un dialogo animato da affinità e contrasti con il paramento murario eroso e con la pavimentazione in cemento levigato. Nella seconda sala ipogea, la riapertura di un pozzo, realizzata «lasciando 'cadere' sul fondo terroso la lapide che ne sigillava la bocca», evoca l'immagine di una tomba scoperta, alludendo così alla caducità umana, rendendo manifesta la materia del sottosuolo, delineando virtualmente un asse verticale tra terra e cielo.

for over thirty years, as can be seen in so many of my projects and writings, found a concrete result [...] in the assignment for the building of the crypts»¹⁹.

At the same time, in the book *Nel profondo della cattedrale. Caserta 2010-2014*, Venezia offers us a clear example of his tendency to correlate between them projects developed in different moments of his career, often many years apart from each other. The introduction to the book ends in fact with an image which apparently has nothing to do with Caserta: a detail of the section designed in 1988-89 for a house that was to be built in Palazzolo Acreide²⁰. Here the idea of the project is structured around a well which connects the cavern, base and loggia of the house, relating the sky, the ground and the underground; in Caserta the dominant idea instead is that of «circulation and circularity»²¹, says Venezia, modifying the same words he used thirty years earlier in his text regarding the ceramics factory in Vietri. Through the various 'times' that connote the history of the cathedral, the architects build a narrative that begins inside the three naves of the church, descends toward the crypt using the two symmetrical ramps located at the base of the presbytery, and finally passes through the underground spaces, partially reconfigured and partially restored; from here it reaches an elongated rectangular space that is coterminal to the apse, which is envisaged as an «archaeological garden», and finally returns to the upper hall through an opening placed in the presbytery. The visitor thus returns to the hall where he had begun his visit, yet through an opening placed behind the main altar. The beginning and conclusion of the visit are both located in the presbytery, yet in two different sections of it. A circular, or better yet, helicoidal, itinerary. A *promenade architecturale* that concludes with the unexpected effect offered by the back of the main altar that «excludes the view» of the hall; only once the obstacle has been circumvented does the visitor have before him «the surprise of the reverse perspective of the hall with its enormous columns converging toward the door»²². The «circularity» Venezia refers to is not limited to the material nature of the itinerary, it also extends from the spatial to the temporal dimension.

In the first of the two underground rooms visited in the itinerary the great concrete walls are subjected to an erosion process which uses the spraying of water mixed with sand, thus creating gravelly streaks on the concrete²³. In this way, the moment the intervention is concluded transience has been invited deliberately by the architect into the project. He inserts the work into the flow of time, launches it toward its inescapable fate as a future ruin. This concrete wall recalls the image of ancient stone surfaces eroded by time, the wear of the threshold of home sung by Rainer Maria Rilke in his *Duino Elegies*²⁴, or the holy water font of the church at Combray, worn by the fingers of the faithful dipped in the water, as described by Marcel Proust in *À la recherche*²⁵.

Venezia introduces an invisible character in the crypts of the cathedral, time, and reveals its presence through an anticipation of the effects that it would cause by inhabiting those spaces for many decades. In the first underground hall, the broken shafts of two columns in *cipollino* marble are placed on torched wood pedestals, whereas a sepulchral relief, worn-down by the passing of the centuries, establishes an animated dialogue of affinities and differences with the eroded walls and the polished cement floor. In the second underground hall, the reopening of a well, which was carried out by «dropping to the ground the gravestone which covered its entrance», evokes the image of an open tomb, again alluding to the fleeting nature of human existence, as well as highlighting the substance of the underground itself and virtually establishing a vertical axis between heaven and earth.

Interpreted in the light of these considerations, the theme of time

Letto sulla scorta di queste considerazioni, il tema del tempo diviene centrale per la comprensione di molti progetti di Francesco Venezia, da quelli cronologicamente più lontani – il museo di Gibellina (1981-87), le piazze e i giardini di Salaparuta (1986), il teatrino all'aperto di Salemi (1983-86), per citarne solo alcuni – a quelli più recenti – il polo Giuridico-Economico e la Biblioteca universitaria di Amiens (1993-97), il Laboratorio Prove Materiali di Mestre (1995-2002), la risistemazione degli spazi ipogei nella cattedrale di Caserta (2010-2014). In tali progetti, il tema è sapientemente introdotto attraverso scelte precise e procedimenti controllati «volti a produrre una qualche idea di azione del tempo»²⁶. A Amiens, ad esempio, l'alternanza di lastroni grezzi, di blocchi, di più esili lastre di pietra e di mattoni fatti a mano, non costituisce solo un riferimento alle tradizionali tecniche costruttive della Piccardia, ma prefigura l'azione del tempo, evoca la «corposa sodezza di una plastica rovina»²⁷, fa venire alla mente i quadri di Vermeer con il loro «sfaldamento leggero della materia trattata *en craquelé*»²⁸.

Palazzolo Acreide, Caserta, Amiens, Mestre. Le tecniche adottate per accogliere tempi molteplici all'interno dell'architettura cambiano, pur rimanendo l'obiettivo immutato. Le occasioni progettuali e le costanti riflessioni teoriche intorno a un tema considerato inesauribile si concatenano, si sovrappongono e s'intersecano definendo relazioni tra opere diverse per carattere del sito e per funzioni assegnate. Seguire queste concatenazioni, affiancare opere lontane tra loro costituisce una delle possibili chiavi che consentono di accedere ai procedimenti progettuali di Venezia, di definire una ricerca intorno ai nuclei semantici delle sue opere, di avvicinarci al suo modo di indagare e svelare la questione del tempo attraverso l'architettura. Tratteggiare anche solo una delle molte possibili associazioni, accostando occasioni distanti come quelle degli spazi ipogei della cattedrale di Caserta e del laboratorio Prove Materiali di Mestre, offre dunque l'opportunità di analizzare il modo in cui, in luoghi diversi, Venezia affronta identiche questioni: quella relativa all'asse tra terra e cielo, affrontata a Mestre sulla base dei precisi rapporti proporzionali che correlano lo spazio ipogeo con la scatola emergente del lucernario; e soprattutto quella relativa alla prefigurazione dell'azione del tempo, declinata in quest'opera secondo molteplici modalità. Se nello spazio ipogeo del laboratorio il calcestruzzo delle fasce di fondazione assume l'immagine prorompente di una massa rocciosa, evocando dimensioni temporali ancestrali, nelle facciate sud e ovest dell'edificio, alla sommità dell'angolo, alcune lastre di marmo bianco di Verona più scure delle altre anticipano gli effetti del tempo «rendendo permanenti quelli che saltuariamente l'acqua piovana potrebbe produrre sul rivestimento»²⁹.

Una diversa forma delle conseguenze dell'azione del tempo appare invece nel tetto giardino introducendo un'immagine dal carattere sospeso, quasi fossile³⁰. Nella cassaforma costruita per il getto cementizio, Venezia inserisce alcuni rami che generano un'impronta indelebile sulla superficie scabra del calcestruzzo. Anni prima, scrivendo dei progetti per Chandigarh e Firminy, Venezia aveva affermato che in tali opere Le Corbusier porta l'uso del calcestruzzo ai suoi estremi, come materia la cui forma espressiva deriva dall'impronta con una superficie rimossa: «Nel tempo di contatto tra materia e cassaforma. Tra l'azione di armare e l'altra, di disarmare, si è dato forma, metaforicamente, alla trasformazione del tempo»³¹.

Come insegna George Didi-Huberman, le impronte «rappresentano quel "presente reminiscente", visivo e tattile, di un passato che non smette di "lavorare", di trasformare il substrato in cui ha lasciato il segno»³². L'impronta dei rami sul tetto giardino del laboratorio di Mestre mette in scena sia la forma del contatto, quella dei rami inseriti nelle casseforme, sia la perdita del contatto,

becomes central for understanding many of Francesco Venezia's projects, from those which are chronologically earlier – the museum of Gibellina (1981-87), the squares and gardens of Salaparuta (1986), the open-air theatre in Salemi (1983-86), to mention but a few – to those that are more recent – the Law and Economics Complex and the Library of the University of Amiens (1993-97), the Materials Testing Lab in Mestre (1995-2002), and the restructuring of the underground spaces of the cathedral of Caserta (2010-2014). In these projects the theme is knowledgeably introduced through a series of precise choices and controlled procedures «aimed at producing the idea of the action of time»²⁶. In Amiens, for example, the alternation of rough slabs, blocks, thinner slabs and hand-made bricks is not only a reference to the traditional building techniques of Picardy, but also prefigures the action of time, evokes the "rich solidity of a plastic ruin"²⁷, and recalls the paintings by Vermeer with their "slight flaking of the subject matter through a process of *craquelé*"²⁸.

Palazzolo Acreide, Caserta, Amiens, Mestre. The techniques used for including a variety of 'times' within an architectural structure change, yet the objective remains unaltered. The various projects and the constant theoretical reflections concerning a subject which is inexhaustible are linked, superposed and intersected, establishing relationships between works which are different in terms of the features of the site and the functions assigned to them. To follow these connections, comparing works that are different from each other, constitutes one of the possible keys for understanding Venezia's project procedures, of determining a research process concerning the semantic nuclei of his works, of approaching his way of examining and revealing the question of time through architecture. To trace even only one of the many possible associations, comparing different projects such as the one concerning the underground spaces of the cathedral of Caserta and that of the Materials Testing Lab in Mestre, offers the opportunity of analysing the way in which, in different places, Venezia addresses the same questions: the one regarding the axis that connects earth and sky, addressed in Mestre based on precise proportional relations which correlate the underground space and the surfacing skylight; and especially the one regarding the prefiguration of the action of time, which in this work is expressed in a variety of ways. Whereas in the underground space of the lab the concrete of the foundation recalls a rocky mass, thus evoking an ancestral temporal dimension, in the south and west facades of the building, on the upper corner, some slabs of white Verona marble, which are darker than the others, anticipate the effects of time «making the effect which rainwater could occasionally produce on the cladding permanent»²⁹.

A different form of the consequences of the action of time appears instead on the roof garden, introducing a suspended, almost fossilised image³⁰. Venezia places in the formwork for the concrete some branches which leave a permanent mark on the rough surface of the concrete. Some years before, writing about the projects for Chandigarh and Firminy, Venezia had said that in those works Le Corbusier takes the use of concrete to its extreme possibilities, as a material whose expressiveness derives from its imprint with a removed surface: «In the time of contact between the material and the formwork. Between the action of assembling and of disassembling shape has been given, metaphorically, to the transformation of time»³¹.

As George Didi-Huberman explains, imprints «represent that "reminiscent present", visible and tactile, of a past that does not stop "working", transforming the substratum in which it has left its mark»³². The imprint of the branches on the roof garden of the lab in Mestre puts in play both the form of the contact, that of the branches inserted in the formwork, and the loss of contact, that of the removed branches which shape the void imprinted on the

Francesco Venezia,
Schizzo del piccolo padiglione di testata del Laboratorio Prove Materiali IUAV,
23 maggio 2001
p. 99

Veduta del fronte ovest del Laboratorio Prove Materiali IUAV; nel vertice in
alto a destra della facciata sono chiaramente visibili le due tonalità di colore
usate nel rivestimento in lastre di marmo Nembro bianco di Verona
foto ORCH Orsenigo/Chemollo
p. 100

Francesco Venezia,
Schizzo iniziale della sezione del Laboratorio Prove Materiali IUAV,
26 ottobre 1995
pp. 100-101

Veduta del tetto giardino del Laboratorio Prove Materiali IUAV con a
sinistra l'impronta dei rami nella superficie scabra del calcestruzzo
foto Umberto Ferro, Università IUAV Venezia



quella dei rami rimossi che hanno dato forma al vuoto impresso sulla superficie del calcestruzzo. «Ed è proprio rispetto a una tale conflagrazione che l'impronta ci impone di ripensare alcuni modelli di temporalità [...]»³³.

E infine, una prefigurazione ancora diversa degli esiti dovuti al trascorrere del tempo è messa in atto nel recinto per il deposito dei materiali. Due gettate di calcestruzzo realizzate con inerti di differenti granulometrie e separate da uno strato di mattoni in laterizio, spezzati ad arte con uno scalpello, evocano magistralmente un'altra possibile rappresentazione dell'azione del tempo. La chiara figura del recinto, la tensione sprigionata dal piccolo padiglione di testata, il gioco della luce sulle superfici ci rivelano che, pur concluso da soli tre lustri, questo recinto è qualcosa di diverso da un semplice deposito realizzato in un'area di espansione della periferia di Mestre. Non appena finita, l'opera esibisce con fierezza i segni della sua appartenenza al fluire del tempo. Circondata da "cose nascenti e cose in via di estinzione", stagiata sullo sfondo di eterogeneità temporali, questa piccola architettura assurge già a ruolo di *bella rovina*.

¹ F. Venezia, *Costruito in loco. Alvaro Siza a Evora*, in «Lotus international», n. 37, 1983, pp. 79-87; in seguito ripubblicato in F. Venezia, *Scritti brevi. 1975-1989*, Clean, (2ª edizione aggiornata), Napoli 1990, pp. 31-32 la citazione dell'epitaffio è tratta dalla nota 2 a p. 32.

² *Ibid.*, p. 31.

surface of the concrete. «And it is precisely regarding a conflagration such as this that the imprint makes us rethink certain models of temporality [...]»³³.

Finally, another different prefiguration of the results of the passing of time is used for the enclosure of the materials warehouse. Concrete poured with materials of different coarseness separated by a layer of bricks artfully broken with a chisel, evoke in a skilful way another possible representation of the passage of time. The clear figure of the enclosure, the unbound tension of the small pavilion, the play of light on the surfaces reveal that, although built only fifteen years ago, this enclosure is something more than a simple warehouse in the suburbs of Mestre. The moment it was concluded the work already proudly showed the signs of its belonging to the flow of time. Surrounded by "things that are being born and things that are on the brink of extinction", and standing out against a backdrop of temporal heterogeneity, this small architectural structure already appears as a *beautiful ruin*.

Translation by Luis Gatt

* «I once was what you are now, and what I am now you will soon be».

¹ F. Venezia, *Costruito in loco. Alvaro Siza a Evora*, in «Lotus international», n. 37, 1983, pp. 79-87; also published in F. Venezia, *Scritti brevi. 1975-1989*, Clean, (2ª updated edition), Naples 1990, pp. 31-32 the reference to the epitaph is taken from note 2, p. 32.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Regarding the topic of time in F. Venezia, cf. F. Dal Co, *Forme e tempo. Sul lavoro*



³ Sul tema del tempo nell'opera di F. Venezia, cfr. F. Dal Co, *Forme e tempo. Sul lavoro di Francesco Venezia*, in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, (nuova edizione ampliata e aggiornata), Electa, Milano 2006, pp. 302-305; cfr. anche G. Tironi, *Ombre di Passaggio. Costruzione di vuoti nelle luci della Sicilia*, in F. Venezia, *Francesco Venezia*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, aprile 2019, in seguito ripubblicato in Id., *Francesco Venezia. Le idee...*, cit., pp. 292-294.

⁴ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1984-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 217.

⁵ F. Venezia, *In forma elicoidale. Una fabbrica a Vietri progettata negli anni '50 da Paolo Soleri, letta oggi da Francesco Venezia*, in «Gran Bazaar», s.n., maggio-giugno 1983, pp. 166-171; in seguito ripubblicato F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., p. 35.

⁶ F. Venezia, *Teatres i antres. El retorn del mon subterrani a la modernitat*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n. 175, ottobre-novembre-dicembre 1987; in seguito ripubblicato in F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., pp. 89-90; la citazione sulla condizione remota del costruire e l'abitare, riportata qualche rigo più in alto, è tratta da p. 89.

⁷ F. Venezia, *Incidenti a reazione poetica*, in «Domus», n. 681, marzo 1987, p. 44.

⁸ F. Venezia, *In forma elicoidale...*, cit., p. 167.

⁹ A proposito della riflessione di Francesco Venezia su questo edificio e sul suo sistema fondazionale, Alvaro Siza scrive: «Materia trasferita e trasfigurata, completamento di vuoti sotterranei. Non bastano fondazioni nascoste, è un duplice spreco. Che ci commuova almeno la loro inutile rappresentazione, come nel disegno di Le Corbusier che Francesco Venezia cita costantemente: pali che cercano terreno solido, attraversando, incolumi, strati archeologici»: in A. Siza, *La trasformazione attenta*, in B. Messina (a cura di), *Francesco Venezia. Architetture in Sicilia. 1980-1993*, Clean, Napoli 1993, p. 9; in seguito ripubblicato in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, pp. 298-299. La citazione è tratta da p. 298.

¹⁰ F. Venezia, *Incidenti a reazione...*, cit., p. 44.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ F. Dal Co, *Forme e tempo...*, cit., p. 302

¹⁴ A proposito dell'interesse di Francesco Venezia verso l'opera di Giacomo Leopardi, cfr. F. Venezia, *Leopardi et Le Corbusier*, (traduit de l'italien par Giordano Tironi), in P.A. Crosset (a cura di), *Pour une École de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 1999, pp. 42-44.

di Francesco Venezia, in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, (new expanded and updated edition), Electa, Milan 2006, pp. 302-305; cf. also G. Tironi, *Ombre di Passaggio. Costruzione di vuoti nelle luci della Sicilia*, in F. Venezia, *Francesco Venezia*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, April 2019, also published in Id., *Francesco Venezia. Le idee...*, cit., pp. 292-294.

⁴ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1984-1985*, Einaudi, Turin 1986, p. 217.

⁵ F. Venezia, *In forma elicoidale. Una fabbrica a Vietri progettata negli anni '50 da Paolo Soleri, letta oggi da Francesco Venezia*, in «Gran Bazaar», unnumbered, May-June 1983, pp. 166-171; also published in F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., p. 35.

⁶ F. Venezia, *Teatres i antres. El retorn del mon subterrani a la modernitat*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n. 175, October-November-December 1987; also published in in F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., pp. 89-90; the reference regarding the remote condition of building and dwelling is taken from p. 89.

⁷ F. Venezia, *Incidenti a reazione poetica*, in «Domus», n. 681, March 1987, p. 44.

⁸ F. Venezia, *In forma elicoidale...*, cit., p. 167.

⁹ Regarding Francesco Venezia's reflections on this building and its foundations, Alvaro Siza wrote: «Transferred and transfigured matter, in completion of underground voids. Hidden foundations are not enough, it is a double waste. Let us be moved at least by their useless representation, as in Le Corbusier's drawing that Francesco Venezia constantly quotes: poles in search a solid ground which cross archaeological strata unharmed»: in A. Siza, *La trasformazione attenta*, in B. Messina (ed.), *Francesco Venezia. Architetture in Sicilia. 1980-1993*, Clean, Napoli 1993, p. 9; also published in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, pp. 298-299. La citazione è tratta da p. 298.

¹⁰ F. Venezia, *Incidenti a reazione...*, cit., p. 44.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ F. Dal Co, *Forme e tempo...*, cit., p. 302

¹⁴ Regarding Francesco Venezia's interest in the work of Giacomo Leopardi, cf. F. Venezia, *Leopardi et Le Corbusier*, (translated from the Italian by Giordano Tironi), in P.A. Crosset (ed.), *Pour une École de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 1999, pp. 42-44.

¹⁵ F. Cacciapuoti, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Donzelli, Roma 2010, p. 78.

¹⁶ *Ibid.*

p. 93

Spazi ipogei della cattedrale di Caserta

progetto 2010-2011

realizzazione 2012-2014

Progetto: Francesco Venezia

Collaboratori: Paolo Di Caterina e Andrea Faraguna

Committente: Ente Diocesi di Caserta

p. 95

Casa a Palazzolo Acreide

Progetto: Francesco Venezia e Bruno Messina

Collaboratori: Vincenzo Latina

pp. 98-101

Laboratorio Prove Materiali IUAV, Mestre

progetto 1994-1997

realizzazione 1999-2001

progetto realizzazioni esterne 2001

Progetto e direzione dei lavori: Francesco Venezia

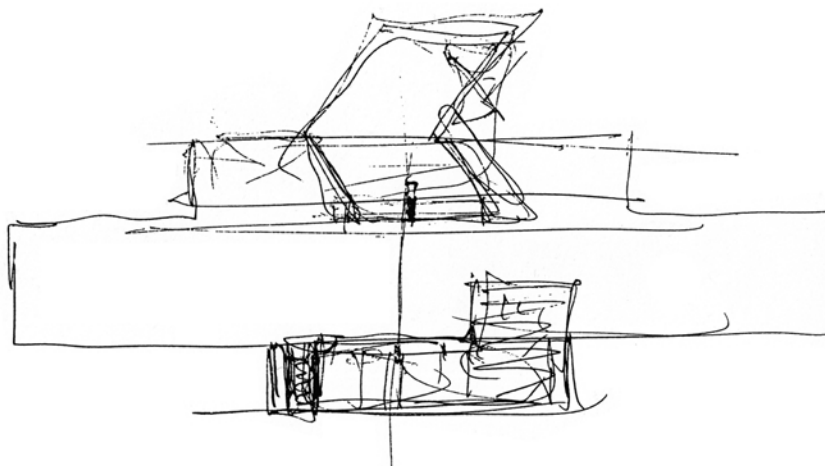
Collaboratori: Min Yee, Alessandra Como, Stefano Ghiretti,

Domenico Morano

Sistemazioni esterne: Michele De Mattio

Committente: Istituto Universitario di Architettura di Venezia

(oggi Università IUAV di Venezia)



26/10/15



¹⁵ F. Cacciapuoti, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Donzelli, Roma 2010, p. 78.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, p. 9.

¹⁸ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale di Caserta*, in «Domus», n. 982, luglio-agosto 2014, pp. 50-63. Su questo progetto si veda anche: F. Venezia, *Nel profondo della cattedrale. Caserta 2010-2014*, Libria, Melfi 2014.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ Progetto elaborato con Bruno Messina; collaboratore Vincenzo Latina; cfr. F. Venezia, *Francesco Venezia...*, cit., p. 318. Per un ricco apparato di disegni e schizzi su questa casa unifamiliare, purtroppo non realizzata, si veda: B. Messina (a cura di), *Francesco Venezia. Architetture in Sicilia. 1980-1993*, Clean, Napoli 1993, pp. 62-67.

²¹ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale...*, cit., p. 52.

²² *Ibid.*

²³ Si tratta di un disegno atteso ma certamente non prevedibile nella sua precisa configurazione.

²⁴ «Soglia: oh, pensa che è, per due che// si amano//logorare un po' la propria soglia di casa// già alquanto consunta,//anche loro, dopo dei tanti di prima,// e prima di quelli di dopo... leggermente»; tratto da R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, traduzione di Enrico e Igea De Portu, Einaudi, 1978, p. 57.

²⁵ cit. in S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Società editrice il Mulino, Bologna 1995, pp. 54-55. Oltre alla consunzione dell'acquasantiera, ne *Du côté de chez Swann*, Proust descrive anche il portico incavato agli angoli dallo sfioramento dei mantelli delle contadine ripetuto per secoli.

²⁶ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale...*, cit. p. 52.

¹⁷ F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, p. 9.

¹⁸ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale di Caserta*, in «Domus», n. 982, July-August 2014, pp. 50-63. Regarding this project see also: F. Venezia, *Nel profondo della cattedrale. Caserta 2010-2014*, Libria, Melfi 2014.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ Project designed together with Bruno Messina; collaborator Vincenzo Latina; cf. F. Venezia, *Francesco Venezia...*, cit., p. 318. For an abundance of drawings and sketches concerning this single-family house, unfortunately never built, see: B. Messina (ed.), *Francesco Venezia. Architetture in Sicilia. 1980-1993*, Clean, Napoli 1993, pp. 62-67.

²¹ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale...*, cit., p. 52.

²² *Ibid.*

²³ The result is an expected, yet certainly not precisely predictable pattern.

²⁴ «Threshold: what it means for two lovers to be wearing down, imperceptibly, the ancient threshold of their door – they too, after the many who came before them and those to come..., lightly»; R.M. Rilke, *Duino Elegies*, translated by Stephen Mitchell.

²⁵ cit. in S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Società editrice il Mulino, Bologna 1995, pp. 54-55. In addition to the holy water font, in *Du côté de chez Swann*, Proust also describes the portico, hollowed out by centuries of peasant women brushing past it with their cloaks.

²⁶ F. Venezia, *Gli ipogei della cattedrale...*, cit. p. 52.

²⁷ F. Irace, *Architecture craquelée*, in V. Pavan (ed.), *Luoghi e culture della pietra*, Gruppo Editoriale Faenza Editrice, Verona 1997; also published in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, p. 308.

²⁸ *Ibid.*



²⁷ F. Irace, *Architecture craquelée*, in V. Pavan (a cura di), *Luoghi e culture della pietra*, Gruppo Editoriale Faenza Editrice, Verona 1997; in seguito ripubblicato in F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee...*, p. 308.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ F. Dal Co, *Francesco Venezia e il tempo del fare*, in «Casabella», anno LXVI, n. 699, aprile 2002, p. 22. Nell'introdurre quest'edificio sulle pagine di Casabella nel 2002, Francesco Dal Co richiama il Museo di Gibellina, elaborato e realizzato tra il 1981 e il 1987, e la sua capacità di mettere in scena un «dolente trascorrere del tempo che si esaurisce in un tempo privo di tempo». Nello stesso numero di Casabella il Laboratorio prove Materiali di Mestre è presentato anche in A. Segantini, *Un colto monumento*, pp. 12-14.

³⁰ Sul tema dei «tempi» della pietra, cfr.: F. Venezia, *La trama dei giunti e la qualità delle malte*, in «Casabella», anno LXVI, n. 706-707, dicembre 2002-gennaio 2003, pp. 5-6.

³¹ F. Venezia, *Sopra un fregio antico*, in C. Palazzolo, R. Vio (a cura di), *Sulle tracce di Le Corbusier*, Arsenale Editrice, p. 210, nota 2; in seguito ripubblicato in F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., pp. 97-98.

³² G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 11-12.

³³ *Ibid.*, p. 15.

²⁹ F. Dal Co, *Francesco Venezia e il tempo del fare*, in «Casabella», year LXVI, n. 699, April 2002, p. 22. In his presentation of this building on the pages of Casabella in 2002, Francesco Dal Co recalls the Museo di Gibellina, designed and built between 1981 and 1987, and its capacity of staging a «painful passage of time which is consumed in a timeless time». The Materials Testing Lab is presented in the same number of Casabella, in A. Segantini, *Un colto monumento*, pp. 12-14.

³⁰ On the subject of the «times» of stone, cf.: F. Venezia, *La trama dei giunti e la qualità delle malte*, in «Casabella», year LXVI, n. 706-707, December 2002 - January 2003, pp. 5-6.

³¹ F. Venezia, *Sopra un fregio antico*, in C. Palazzolo, R. Vio (eds.), *Sulle tracce di Le Corbusier*, Arsenale Editrice, p. 210, note 2; also published in F. Venezia, *Scritti brevi...*, cit., pp. 97-98.

³² G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 11-12.

³³ *Ibid.*, p. 15.