

REIA #11-12/ 2018  
286 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Yingle Zhang, Qirui Wan

Universidad Politécnica de Madrid  
yinglezhang@hotmail.com

### *Enraizar el desapego – Los anómalos monumentos de Francesco Venezia en Belice / Rooting the detachment – The anomalous monuments of Francesco Venezia in Belice*

El fracaso de la reconstrucción del Valle de Belice después del terremoto en 1968 se debe en gran medida a la ignorancia hacia los conceptos de continuidad y memoria. Se puede interpretar como el resultado del paradigma dominante entonces, que consistía en unir dos tendencias: la construcción según el funcionalismo moderno y la búsqueda de un cierto lenguaje arquitectónico vinculado con el postmodernismo. En este collage complaciente e indiferente, el Museo amurallado en Gibellina Nuova y el Teatro al aire libre en Salemi realizados por el arquitecto napolitano Francesco Venezia se pueden entender como casos excepcionales. Sus trabajos se distinguen no solo por la preservación de las ruinas en la construcción nueva, sino también por la implementación de la acción excavadora que enraiza las arquitecturas con el terreno. Venezia conserva a su vez una cualidad de desapego hacia el lugar mediante formas superpuestas y recorridos espirales, creando un estado de tensión constante que convive con un sentido de equilibrio vulnerable. De esta forma queda reconocida la monumentalidad del Museo y el Teatro a través de re-establecer la relación entre la historia y el territorio. Estos monumentos se han transformado en una representación del estado de supervivencia ante la catástrofe o de protección ante la adversidad.

The failure of the reconstruction of Valle del Belice in Sicily after the earthquake in 1968 is largely due to the ignorance of continuity and memory. It can be interpreted as the result of the dominant paradigm that consists of two trends: the construction plan according to modern functionalism and the search for a certain architectural language linked to the blossom of postmodernism. In this complacent collage, the Museum in Gibellina Nuova and the open-air Theater in Salemi designed by the Neapolitan architect Francesco Venezia can be understood as exceptional cases. His works are distinguished not only by the preservation of the ruins in the new construction, but also by the implementation of excavating action that roots the architectures into the earth. Venezia retains a quality of detachment towards the place through superimposed forms and architectural itineraries in spiral form, creating a state of constant tension that coexists with a sense of vulnerable equilibrium. In this way the monumentality of the Museum and the Theater is recognized through re-establishing the relationship between history and territory. These monuments have been transformed into a representation of the condition of survival in the face of catastrophe or the protection against adversity.

---

Francesco Venezia, Valle de Belice, reconstrucción, monumentos, ruinas, desapego  
/// Francesco Venezia, Belice valley, reconstruction, monuments, ruins, detachment

Fecha de envío: 04/05/2018 | Fecha de aceptación: 21/05/2018

and the rate of change of the mean of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\frac{d}{dx} E(Y)$ . The variance of  $Y$  is given by  $V(Y) = E(Y^2) - E(Y)^2$  and the rate of change of the variance of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\frac{d}{dx} V(Y)$ .

Let  $\mu = E(Y)$  and  $\sigma^2 = V(Y)$ . Then  $\mu$  and  $\sigma^2$  are functions of  $x$  and the rate of change of  $\mu$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of  $\sigma^2$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ . The rate of change of the mean of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of the variance of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ . The rate of change of the standard deviation of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'$ .

The rate of change of the mean of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of the variance of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ . The rate of change of the standard deviation of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'$ .

The rate of change of the mean of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of the variance of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ . The rate of change of the standard deviation of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'$ .

The rate of change of the mean of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of the variance of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ . The rate of change of the standard deviation of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'$ .

Let  $\mu = E(Y)$  and  $\sigma^2 = V(Y)$ . Then  $\mu$  and  $\sigma^2$  are functions of  $x$  and the rate of change of  $\mu$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of  $\sigma^2$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ .

The rate of change of the mean of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of the variance of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ . The rate of change of the standard deviation of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'$ .

The rate of change of the mean of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of the variance of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ . The rate of change of the standard deviation of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'$ .

The rate of change of the mean of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of the variance of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ . The rate of change of the standard deviation of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'$ .

The rate of change of the mean of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of the variance of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ . The rate of change of the standard deviation of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'$ .

The rate of change of the mean of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of the variance of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ . The rate of change of the standard deviation of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'$ .

The rate of change of the mean of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\mu'$  and the rate of change of the variance of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'^2$ . The rate of change of the standard deviation of  $Y$  with respect to  $x$  is given by  $\sigma'$ .

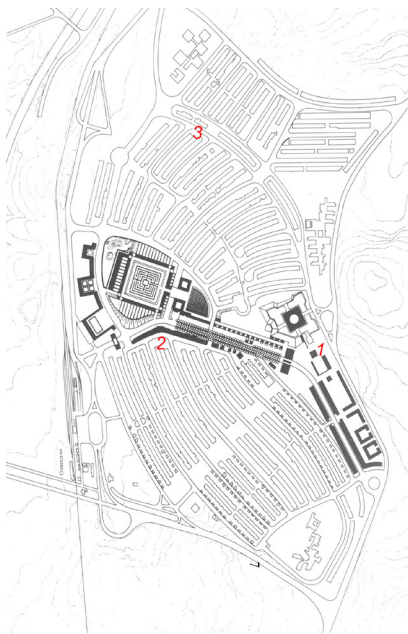


Fig. 01. Gibellina Nuova y el pueblo antiguo, redibujado por autor. 1. Museo Gibellina 2. Pabellón 3. Jardín. NICOLIN, Pierluigi, dir. Gibellina: un centro storico per la città nuova. En: *Dopo il terremoto/After the earthquake. Quaderni di Lotus 2*. Milano: Electa, 1983. pp. 55-59

Fig. 02. Gibellina antiguo después del terremoto. disponible en <https://poggiorealeantica.wordpress.com/gallery/il-terremoto-nel-belice/>



### Redimir desde la exclusión

Medio siglo después del terremoto del Valle de Belice al oeste de Sicilia en 1968, y casi treinta años desde que el trabajo de reconstrucción se quedase inacabado, la transformación que se había concebido para generar un paradigma del planeamiento, de un nuevo tipo de vida y un nuevo orden, ha demostrado hoy haber sido un fracaso. Lo que vemos, como si se tratase de un naufragio de la arquitectura moderna, es en cierto sentido el resultado del diseño como instrumento de exclusión. La distancia física entre los pueblos abandonados y los nuevos asentamientos en otras zonas (Gibellina Nuova, Calatafimi) rompe la conexión de los habitantes con su hogar emocional. (fig. 01 y 02) Al mismo tiempo, la ausencia de una articulación apropiada entre los centros antiguos y los nuevos lugares cercanos (Salemi, Partanna, Salaparuta), aísla los trazos contemporáneos del orden original. (fig. 03 y 04)

A medida que la continuidad territorial va excluyéndose de la nueva realidad bajo la fiebre edificatoria, la configuración analítica, encarnada en su base funcionalista, pone en evidencia la acentuada reducción de una narrativa sobre el tiempo y la tradición que oriente a las comunidades asentadas. En esos nuevos pueblos, el espacio dividido en zonas funcionales sustituye al antiguo esquema de alta densidad y usos mixtos que representaban el complejo sistema social original. La jerarquía entre centro y



Fig. 03. Reconstrucción de Salemi. 1. teatro al aire libre 2. el centro antiguo 3. el nuevo asentamiento. CROSET, Pierre-Alain. Salemi e il suo territorio. En: *Casabella*, n. 536, Electa, Milano, 1987, pp.18-31. ISSN 0008-7181



Fig. 04. Salemi antes del terremoto, Mimmo Jodice. VENEZIA, Francesco; JODICE, Mimmo. *Salemi e il suo territorio*. Milano: Electa, 1992. pp. 29

campo queda allanada, reduciéndose las fronteras hacia una expansión ilimitada. La falta de carácter de los pueblos reconstruidos queda reconocida debido a la excesiva homogeneidad y a la pérdida de espacios públicos para la memoria en los nuevos asentamientos. La negación de cualquier referencia a lo antiguo da lugar a la ignorancia sobre el pasado.<sup>1</sup>

De forma paralela al planeamiento general<sup>2</sup> basado en el funcionalismo moderno, se pueden ver signos de oposición desde el oficio de la arquitectura. Las obras ambiciosas de maestros como Ludovico Quaroni, Franco Purini, Vittorio Gregotti, u Oswald Mathias Ungers dieron lugar a la crítica a los edificios estandarizados y llevaron la narrativa arquitectónica hacia una cierta introversión, mostrando un vínculo entre la ideología del diseño arquitectónico y el florecimiento del postmodernismo a partir de finales de los años sesenta.<sup>3</sup>

1. Al excluir vestigios del desastre, se impone un aspecto urbano moderno sobre el terreno agrícola para dar respuesta a la “inquietud geográfica”, porque “del no existir más se pasa a creer que nunca han existido, y del no haber existido nunca se puede concluir que no pueden existir”. Nicolini, Pierluigi, dir. *Gibellina: un centro storico per la città nuova*. en: *Dopo il terremoto/After the earthquake. Quaderni di Lotus 2*. Milano: Electa, 1983. pp. 11. (Traducción del autor).
2. Entre los pueblos afectados del Valle de Belice, el escenario del paradigma de reconstrucción se ve más claramente en el caso de Gibellina Nuova, puesto que el pueblo nuevo construido no tiene restricciones impuestas por el antiguo. Otro asentamiento nuevo, Calatafimi, pensado como una “Ciudad Balnearia”, ha quedado incompleto y sin utilizar.
3. La recuperación del Valle de Belice pronto se vio acompañada por el desarrollo del postmodernismo en Europa, teniendo en cuenta las intensas publicaciones sobre la crítica de la arquitectura moderna desde la segunda mitad de los años 70: Charles Jencks y su libro *The Language of Post-Modern Architecture* (1977); la segunda edición de *Complexity and Contradiction in Architecture* (1977) y *Learning from Las Vegas* (1977) de Robert Venturi en colaboración con Denise Scott Brown y Steven Izenour; *Delirious New York* (1978) de Rem Koolhaas; *Collage City* (1978) de Colin Rowe y Fred Koetter; *After Modern Architecture* (1980) de Paolo Portoghesi.

Fig. 05. Pietro Consagra, El Stella. disponible en <http://sicilygibellina.altervista.org/la-frontalita-e-pietro-consagra/>

Fig. 06. Francesco Venezia, Museo de Gibellina, foto de autor.



El teatro curvilíneo y la estructura Stella de Pietro Consagra en Gibellina Nuova (fig. 05) representarían la obsesión común en todas estas obras:<sup>4</sup> tipología y sintaxis. Las ideas experimentales se toman como el valor principal más allá de la historia y el territorio para formular un lenguaje arquitectónico puramente intelectual que “divide la experiencia de la arquitectura en niveles independientes”,<sup>5</sup> ofreciendo una cierta contribución a ese escenario heroico que tienen estos pueblos sin raíces.

En este collage de ambición arquitectónica y construcción más o menos espontánea a través de la exclusión, las obras realizadas por el arquitecto napolitano Francesco Venezia en dos pueblos vecinos parecen

4. Algunas de las obras sobresaliente en Gibellina Nuova son la *Chiesa Madre* de Ludovico Quaroni (1972-84) con una esfera gigante que corona el pueblo entero, la plaza peatonal axial *Sistema delle Piazze* y casa privada *Casa del Farmacista* (1980) de Franco Purini y Laura Thermes, la *Piazza del Comune* (en torno a 1971) de Vittorio Gregotti y Giuseppe Samonà, y la *Torre Cívica* (1988) de Alessandro Mendini.

5. *Ibid.*, pp. 10. (Traducción del autor).

Fig. 07. Francesco Venezia, Teatro en Salemi, foto de Valeria Tripoli. disponible en <https://divisare.com/projects/99508-roberto-collova-marcella-aprile-francesco-venezia-valeria-tripoli-orazio-saluci-open-air-theater>



ser creaciones excepcionales e incluso extrañas: en Gibellina Nuova un museo amurallado (1981-87) cuyo patio se construye con una fachada del destruido Palazzo di Lorenzo (fig. 06), un pequeño jardín (1985-88) y un pabellón (1986-91);<sup>6</sup> y en Salemi un teatro al aire libre abierto al paisaje (1983-86), construido sobre las ruinas (fig. 07). Como miembro del Laboratorio 80,<sup>7</sup> Venezia revalorizó los fragmentos generados por la catástrofe y conceptualizó proyectos para compensar el territorio. Su trabajo se distingue no solo por su meditación sobre el tiempo pasado, sino también por la implementación de la acción excavadora que relaciona las arquitecturas con el mundo subterráneo.

“Digamos que en Sicilia son trabajos [...] que tienen como objetivo aquello de probar una idea. Esto es verdad porque lo que llamamos teatro no es el teatro, el museo no es el museo, es necesario darle un nombre burocrático [...] En este sentido son edificios anómalos.”<sup>8</sup>

El entorno cerrado y el aspecto austero del museo y el teatro parecen negar el uso que se espera de ellos según sus nombres. Ambas obras están situadas en lugares marginales: el museo delimita el paisaje urbano de Gibellina Nuova con un campo cubierto de viñedos, mientras que el teatro rehundido separa el orden del antiguo centro elevado de Salemi del gran paisaje sobre el que se asoma. Esa situación por frontera de las ruinas da a las obras de Venezia una cualidad de desapego que les permite guardar cierta distancia con la condición presente ya que “evitan su comparación con el nuevo núcleo habitado.”<sup>9</sup>

6. Una rehabilitación menos conocida de una estructura de hormigón para un edificio comercial en Gibellina Nuova, terminada en 1987, también fue llevada a cabo por Venezia.

7. En 1979, El Laboratorio 80 fue creado por un grupo de arquitectos de toda Europa que fue a Sicilia con el objetivo de “modificar los criterios que hasta aquel momento habían guiado la reconstrucción de las ciudades destruidas.” *Ibid.*, pp. 1. (Traducción del autor).

8. Hidalgo, Aldo. *Francesco Venezia: temas de arquitecturas*. En: *ARTEOFICIO*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2005, n° 4, pp. 51.

9. Siza, Álvaro, intro. *Francesco Venezia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S, A, 1988. pp. 42.

Fig. 08. Francesco Venezia, Croquis del teatro griego de Siracusa. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

Fig. 09. Le Corbusier, Croquis del Pabellón Suizo.



La relación canónica entre construcción y terreno se obtiene restableciendo la jerarquía del lugar. Como consecuencia, las arquitecturas logran reparar la memoria y la continuidad del territorio.

Venezia también aplica el concepto del desapego en la ejecución de los edificios. De forma contraria al esquema ordenado establecido en el lugar, aparecen distorsiones e irregularidades en aspectos constructivos a lo largo del itinerario arquitectónico por las que percibimos cambios físicos y fenomenológicos. Los edificios están envueltos en una tensión constante y un equilibrio vulnerable.

Como Paul Ricoeur menciona en relación a la responsabilidad del tiempo, “la carga del pasado que recae en el futuro insta a incorporar la noción de deuda, que ya no es pura carga, sino recurso, necesidad de relato”.<sup>10</sup> En Belice, la sensación particular de alejamiento en los monumentos de Venezia hace posible redimir la historia y el territorio de la realidad de complacencia e ignorancia en la cual se han disuelto en gran medida los sedimentos del pasado.

### Hacia un lugar clásico

Un croquis del teatro griego de Siracusa (fig. 08) hecho por Venezia muestra la coexistencia de dos mundos: el mundo superior, en el cual se sitúa el teatro, y el mundo inferior, en el cual se abre un acceso a una profunda cantera. La imagen comparte una visión similar a la de Le Corbusier, al cual Venezia hace referencias constantes, en su interpretación del Pabellón Suizo: pilotes de cimentación unen el edificio moderno y una cavidad antigua del subsuelo (fig. 09). Estos dos mundos son completamente opuestos e indivisibles a la vez. El superior, producto de una adición rápida, se genera del inferior, obtenido a través de un lento proceso de depósito. A través de esta relación dialéctica entre construcción y excavación se crea esta configuración clásica del lugar.

10. Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife, 1999. pp. 9.

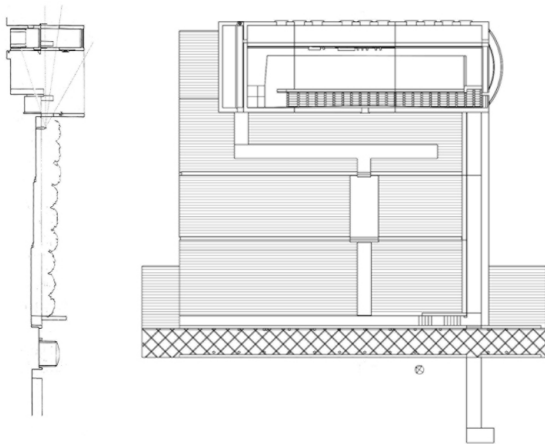


Fig. 10. Francesco Venezia, Plano y sección del Museo Gibellina, redibujado por autor.

Fig. 11. Francesco Venezia, El jardín frontal del Museo Gibellina. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

Cuando Venezia empezó a trabajar en Belice, la prioridad fue reorganizar el lugar para poder anclar el edificio al terreno:

“Es en este paisaje que la historia reciente de Belice –el terremoto, la construcción de nuevos centros, y la transformación de sitios abandonados– se debe encontrar los recursos y su sentido.”<sup>11</sup>

El jardín aterrazado delante del Museo de Gibellina (fig. 10 y 11) se erige desde el suelo, proporcionando una metáfora de la sedimentación geológica: parece como si la fachada estuviera siendo lentamente absorbida por la tierra. Este jardín como elemento exterior ayuda a disponer el patio interior en el nivel inferior. Explica cómo el sentido de lo subterráneo dentro del edificio se forma por la acumulación a nivel del suelo en vez de por la excavación en el terreno.

El jardín frontal también se incluye en el conjunto del programa arquitectónico. Dentro del patio, las vigas de hormigón expuestas en tres de las cuatro paredes reflejan la proporción de la fachada antigua con las nuevas superficies hechas con piedra arenisca y ladrillo (fig. 06). Marca el nivel del suelo del jardín exterior debajo de la única apertura en el muro frontal. Este sistema muestra una integridad que convierte el fragmento histórico en generador de todo el proyecto. La continuidad del edificio se activa al aceptar el orden clásico como la norma para el nuevo sistema constructivo y el movimiento de tierras del lugar.

El museo muestra el paso del tiempo, y, además, genera una sensación de desapego físico y temporal frente a la realidad del nuevo pueblo. El lugar se manipula como una intervención ordenada, subrayando la importancia de la jerarquía entre las construcciones y el terreno. La terraza asociada al suelo y la austera fachada evocan la realidad de la tierra y las heridas de las ruinas de Belice. Únicamente a través de ello podría converger la monumentalidad de la arquitectura con la historia del territorio, y quedar el edificio correctamente enraizado.

De forma contraria a la estrategia en Gibellina de evitar el contacto directo con el terreno, la idea del Teatro de Salemi es acentuar la perpetuación de la antigua materia (fig. 12). Tal como nos dice el arquitecto: “Este ha sido siempre el esfuerzo de la arquitectura que se inserta en los centros

11. *Francesco Venezia Architetture In Sicilia 1980 - 1993*. Napoli: Clean, 1993. pp. 81.



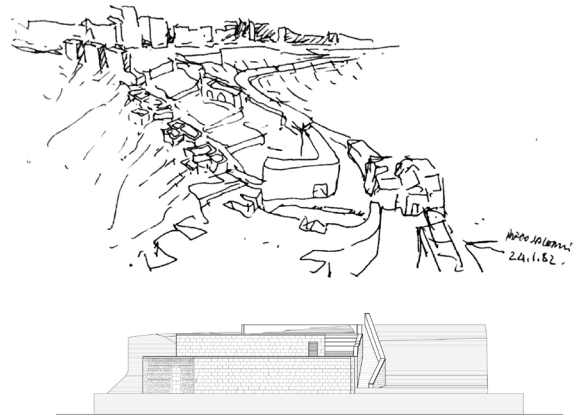
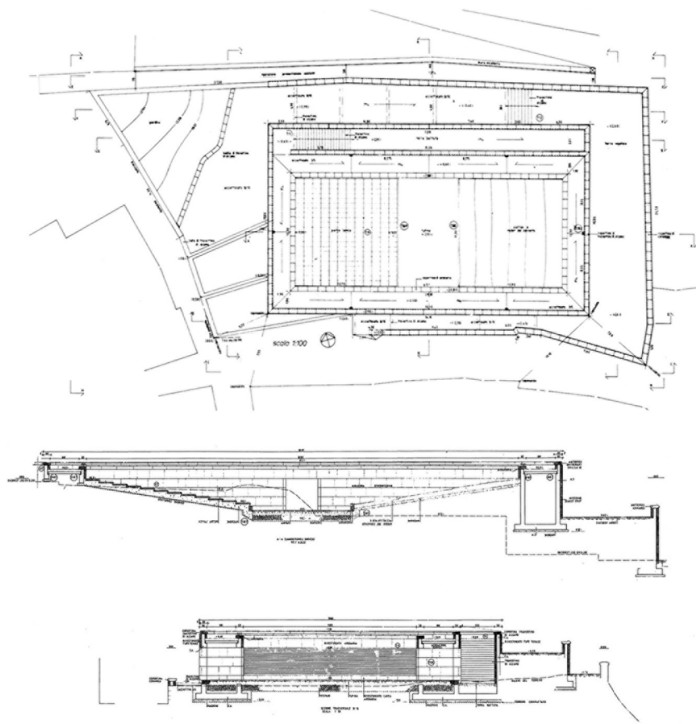


Fig. 12 (izquierda). Francesco Venezia, Plano y secciones del teatro en Salemi. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

Fig. 13 (derecha arriba). Roberto Collovà, Preexistencia del lugar del teatro en Salemi. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

Fig. 14 (derecha centro). Francesco Venezia, Alzado del teatro en Salemi, dibujo del autor.

Fig. 15 (derecha debajo). Francesco Venezia, El teatro visto del nivel inferior, foto de Orazio Saluci, disponible en <https://divisare.com/projects/99508-roberto-collova-marcella-aprile-francesco-venezia-valeria-tripoli-orazio-saluci-open-air-theater>.

preexistentes.”<sup>12</sup> La planta del lugar queda preservada por las ruinas del Convento de Carmen, cuyos fragmentos quedan incluidos en la nueva obra. El pasado construye el futuro; esto es lo que Venezia denomina como el “canibalismo” inherente a la historia de la arquitectura. En este caso las huellas provienen de tiempos diferentes hasta la actualidad, uniendo antiguos caminos y un solar aterrizado preexistente que estaba preparado durante la reconstrucción para un jardín público (fig. 13). Todo ello caracteriza las condiciones híbridas del lugar. La plaza de entrada con un jardín triangular del antiguo terreno es organizada por Venezia para mediar entre los niveles de diferentes partes y hacerlos converger en uno único que formaliza el perímetro. Esto hace que todo el programa, desde la pasarela superior hasta el auditorium rehundido como un mundo al revés, quede limitado por un gesto topográfico. Y nos señala que la obra es una excavación que apenas modifica la sección original del terreno. Nuevamente, Venezia ha introducido la presencia de lo antiguo dentro de un juego formal calibrado para establecer la nueva uniformidad.

El terreno inclinado le confiere al teatro una dualidad que alterna entre horizontalidad y verticalidad. Desde la plaza de entrada, el teatro se integra con el terreno como una plataforma que muestra su programa interior. Unifica el antiguo centro del pueblo y su paisaje a través del horizonte. En su otro frente el camino en la parte inferior muestra los muros como un volumen grueso que esconde la función interior (fig. 14). Mientras que los muros dejan una marca en la frontera del pueblo, los fragmentos reutilizados, arcos y otros tipos de mampostería evocan la antigua construcción como una expresión de la memoria. (fig. 15)

12. Raventós González, Aquiles; Vásquez Zaldívar, Claudio. *Due Case, Tre Edifici Pubblici: La Architettura de Francesco Venezia*. Santiago de Chile: ARQ, 1994. pp. 45

Contrariamente a la dureza y firmeza de la envolvente de sus obras en Belice, Venezia parece deleitarse con la muestra de vulnerabilidad presente en los espacios centrales. Acepta la fragilidad y el ciclo de las ruinas, resultado “del hecho por el que las cosas vienen de la naturaleza y regresan a la naturaleza”,<sup>13</sup> como norma de la materialidad interna, interpretando las palabras de Georg Simmel.<sup>14</sup> La antigua fachada del museo, los pilares fragmentarios del escenario del teatro, los cilindros rotos presentes en el jardín y el pavimento agrietado en el pabellón definen una condición de inestabilidad como consecuencia de la fuerza telúrica en el núcleo del edificio, acentuando la tensión entre lo nuevo y lo antiguo. El vacío central obtiene su significado de la ocupación lograda por la estructura externa, y a su vez manifiesta su presencia para alterar esa estabilidad. Esta paradoja causa una divergencia en las obras de Venezia, a través de la cual pueden distinguirse del paradigma dominante.

El sentido que relaciona los monumentos de Venezia con el suelo reside en una transmutación progresiva de relaciones estructurales y funcionales de la arquitectura en acciones clásicas sobre la forma. A través de la “transformación no-violenta”<sup>15</sup> se envuelve un vacío sobre el terreno para reinterpretar la acción de excavar. La relación figura-fondo se funde en una condición esencial bajo la cual se preserva la continuidad, haciendo realidad las metáforas de la configuración clásica del lugar.

### **Superposición crítica: los intersticios y la distorsión**

Igual que los movimientos de tierra comprometen la arquitectura con el plano del suelo, otro tema de las obras de Venezia se revela a partir de la condición “fragmentaria” de sus edificios, que juega un papel clave para mostrar la riqueza del sentido del tiempo en su obra. Indica el arquitecto: “Es importante que los diferentes sistemas geométricos no sean coincidentes. Cuando ocurre la coincidencia de todos los sistemas proporcionales, de materiales, de juntas [...] La arquitectura se vuelve aburrida, pierde su habilidad de desarrollarse con el tiempo.”<sup>16</sup>

Venezia logra esta “inconsistencia” en sus edificios a través de la superposición de elementos, acercando unos a otros sin fusionarlos. La yuxtaposición de las partes y sus intersticios se manifiestan en los proyectos en Belice como expresión de la tensión del espacio en contra de la estabilidad. Y sirven para hacernos recordar el acontecimiento sísmico.

El encargo solicitaba la retirada de un fragmento de la fachada del histórico Palazzo di Lorenzo, y con ello la idea inicial del Museo de Gibellina

---

13. Ibid., pp. 22.

14. Según George Simmel, si bien la construcción surge de la voluntad humana, las ruinas aparecen como producto de la naturaleza, y “la destrucción del orden típico es sentida como un retorno a la ‘buena madre’, como Goethe llamaba a la naturaleza”. Simmel, Georg. *Two Essays: The Handle, and The Ruin*. En: *Hudson Review*. 11:3, 1958: Autumn. pp. 371.

15. Tafuri, Manfredo. *History of Italian Architecture, 1944–1985*, translated by LEVINE, Jessica. Cambridge: MIT Press, 1989.

16. Venezia, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006. pp. 80.

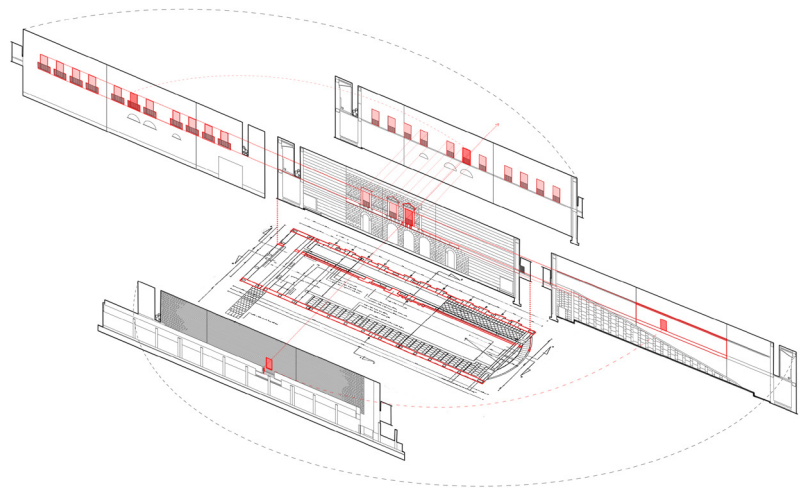
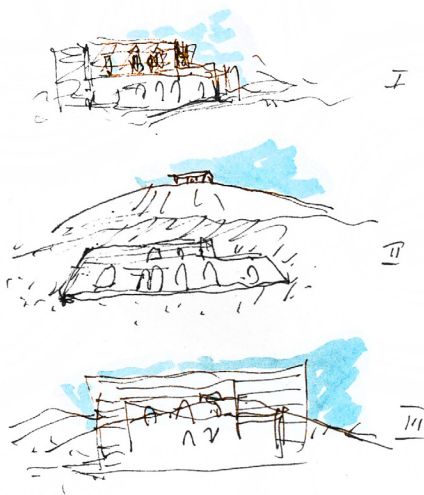


Fig. 16. Francesco Venezia. El museo y la colina. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

Fig. 17. Francesco Venezia. Composición del museo, dibujo del autor.

Fig. 18. Palazzo Ducale y Museo Gibellina. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.



quedó formulada. El proyecto consistió en asimilar esos fragmentos en un ámbito interior para albergar el patrimonio en un edificio con vida propia. La fachada ilustra la inspiración tomada de Adolf Loos, y “utiliza los mejores recursos en su parte más escondida”.<sup>17</sup> El sistema queda así establecido por la geometría ortogonal de los muros,<sup>18</sup> y llama a que se produzca una revelación de su riqueza interior. La sucesión de aperturas en las ventanas de las fachadas y el muro original del palacio crean vistas a través del edificio que capturan el paisaje. Una pequeña colina dominada por una cabaña proporciona un fondo idílico al Museo (fig. 16). Con este programa óptico en referencia al Palazzo Ducale en Sabbioneta, Venezia trasciende los intervalos físicos entre los muros hacia una metáfora poética de distancia temporal. (fig. 17 y 18)

17. Raventós González; Vásquez Zaldívar, op. cit. supra, nota 12, pp. 28.

18. Venezia conceptualizó el Museo de Gibellina según la disciplina ortogonal del volumen y la geometría: “el Museo de Gibellina es un edificio en el que trabajo únicamente con el ángulo recto, es decir una caja clara, un camino sin duda igualmente satisfactorio.” op. cit. supra, nota 12, pp. 46.

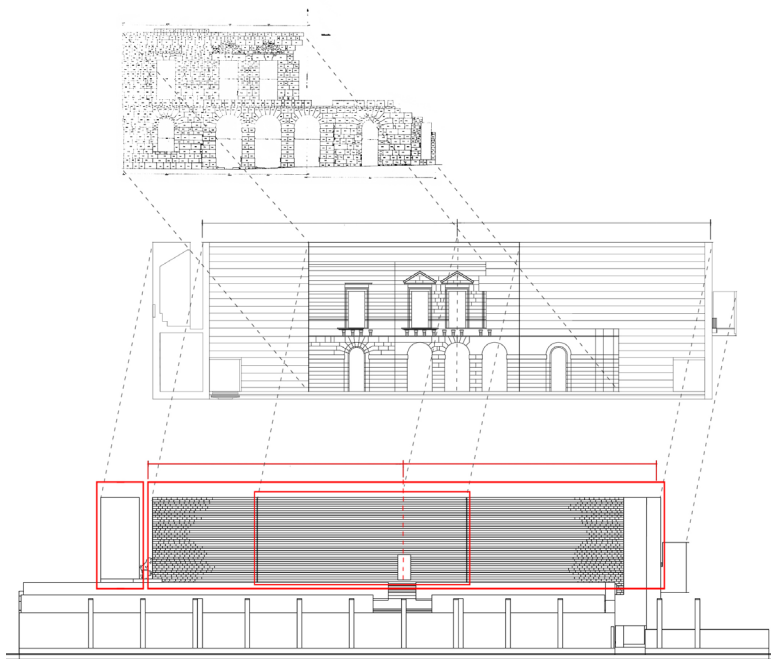
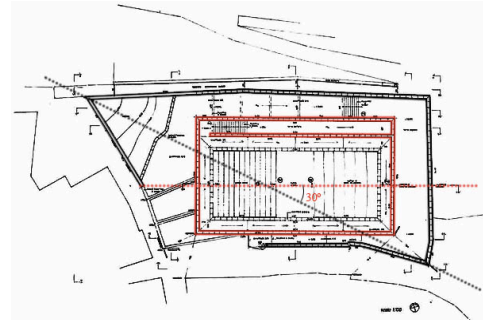
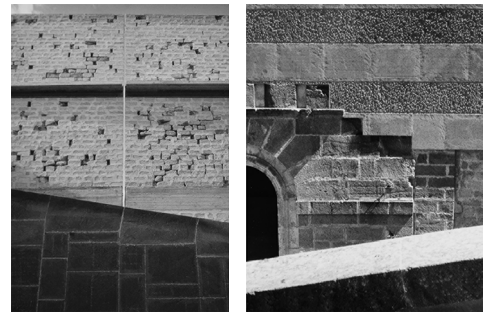


Fig. 19. Francesco Venezia. El muro patrimonial y la fachada del museo, dibujo del autor.

Fig. 20. Francesco Venezia. Fisuras en los muros. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

Fig. 21. Francesco Venezia, Distorsión del teatro, redibujado por autor.



Como elemento temático, la fachada histórica del ámbito interior queda reflejada en la escala de los muros que la encierran. La salida del museo en un extremo subraya la separación que divide el muro frontal en dos partes: la izquierda, que contiene una cabina aislada reposo, y la derecha, una disposición simétrica definida por la ventana axial. Esta sección está a su vez partida por dos fisuras que, con origen en el muro del Palacio, dividen la arquitectura e introducen una relación contraria al esquema equilibrado. (fig. 19) Debido a la superposición de órdenes de distintas categorías, queda acentuada una proporción de la fachada que hace oscilar sutilmente su imagen estable al introducir una sensación de movimiento.

Mientras el orden exterior oscila, el ritmo en los muros del patio se vuelve irregular. Las piezas del Palazzo di Lorenzo contrastan con la horizontalidad de las piedras areniscas del muro que la soporta, resaltando las diferencias entre los materiales antiguos y nuevos. Aunque sus perfiles rotos encajan en algunas partes en las bandas traseras, luchan por escapar del orden horizontal. Asimismo, debido a las fisuras de debajo y entre las capas superpuestas, la fachada tiembla y se desenfoca evocando la idea del desapego (fig. 20).

El Museo de Gibellina puede entenderse como el resultado de perturbar un esquema convencional y simétrico mediante la transgresión del programa y los materiales. Se preservan o se crean intersticios para realizar el desplazamiento entre el “sistema de composición proporcional” y el “sistema de juntas estructurales.” Y desde este punto de vista, los mensajes transmitidos por las vistas a través de las ventanas, el orden híbrido de la fachada y el muro del Palacio desplazado muestran la inconsistencia entre la ruina interior y el nuevo edificio, poniendo énfasis a la vez en el rechazo a una comprensión completa del proyecto.

Con esa idea crítica de la continuidad en la arquitectura, Venezia cambia de la legitimación del fragmento histórico a la creación de una conexión

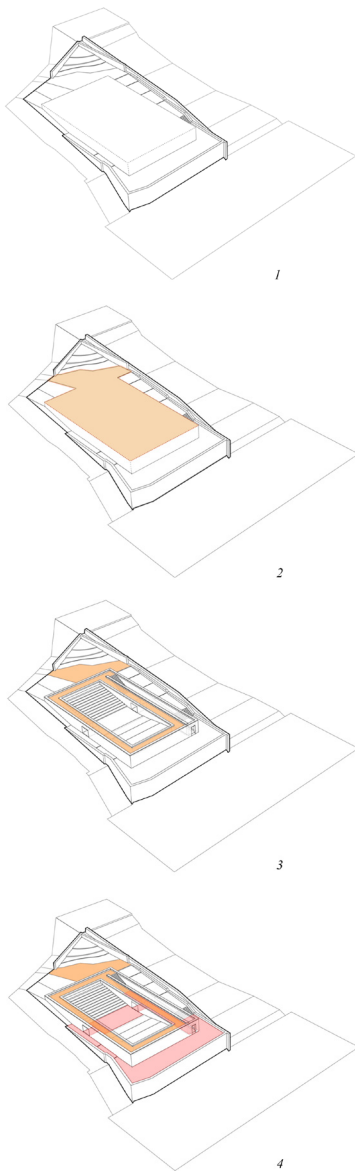


Fig. 22. Los dos niveles del teatro, el superior (amarillo) conecta con el camino principal, y el inferior (rojo) extiende la superficie del antiguo sótano del convento, dibujo del autor.

Fig. 23. Francesco Venezia. Concierto en el teatro. Mapa antigua de Salemi.



contextual. Este efecto se crea en el Teatro de Salemi mediante una relación dialéctica entre el atrio rehundido y el perímetro del lugar.

Al ver su planta por primera vez, el teatro podría interpretarse como un ensayo de mecanismos geométricos y operaciones formales. Con un solar trapezoidal que sigue el antiguo terreno y los contornos de la ruina del convento, Venezia coloniza la zona incorporando las relaciones preexistentes. No obstante, se crea una tensión a través de la línea diagonal del lugar, que genera una desviación desde el eje ortogonal del atrio central (fig. 21). Respecto al desplazamiento sistemático Venezia indica:

“La distorsión, aquello que, refiriéndose a la arquitectura egipcia, se llama la romboidalización del ángulo recto, significa partir de una arquitectura muy estática y ponerla en movimiento, es decir hacerla caminar, hacer que se mueve a través de un juego de tensiones.”<sup>19</sup>

La deformación entre la base y el auditorium superpuesto resalta una flexibilidad en la cual las dos capas gozan de un alto grado de independencia a través de las que el teatro actúa como un enlace entre los niveles (fig. 22). La conversión morfológica de un fondo complejo hacia una figura formada por una caja sugiere cómo Venezia trasciende una realidad basada en los elementos preexistentes y abierta al público en un espacio cerrado que gozará de autonomía. Los dos sistemas obedecen a leyes constructivas, a usos separados y a respectivos impulsos figurativos. Se pone manifiesto así la dualidad con la que el arquitecto recupera el lugar a través de la manipulación que, en términos de la topografía, compone la ciudad, los fragmentos y el paisaje. La mediación de horizonte ayuda a consolidar la identidad colectiva de la comunidad en el teatro que se ubica en un recinto donde se celebraban ceremonias religiosas. (fig. 23)

Para Venezia una forma compuesta siempre incluye acciones de “resistencia”: “Nunca hay una coincidencia entre los dos sistemas, son dos geometrías desfasadas.”<sup>20</sup> La superposición como estrategia de su museo y su teatro sugiere una coexistencia de la evidencia del pasado y las

19. Raventós González; Vásquez Zaldívar, op. cit. supra, nota 12, pp. 27.

20. Venezia, op. cit. supra, nota 16, pp. 80.

nuevas condiciones, respondiendo a la necesidad de equilibrar la vitalidad de la forma arquitectónica respecto a sus propias leyes, que han de orientarlas a un fin común – reconfigurar la continuidad del espacio y tiempo frente a la homogeneidad como resultado de la reconstrucción.

Venezia caracteriza las expresiones de intersticios y distorsión en los monumentos en Belice como causas de ese nuevo equilibrio. Una tensión entre el vivir independiente de las partes, despegándose la una de la otra, y un diseño unitario que se enraíza en la tierra. Interviene sobre los espacios intermedios para lograr esa continuidad crítica con la que se cuestiona la idea de unidad. De la situación mixta entre los muros, o entre el fondo y la figura constructiva aparece algo puramente espacial, y las obras monumentales hacen de esta captura una justificación de su habilidad de desarrollarse con/en el tiempo.

### ***In forma elicoidale* – Un movimiento a través del tiempo**

Dentro de ese concepto donde la arquitectura encuentra incorpora nuevas posibilidades y por las que nunca alcanza a crear algo totalmente nuevo, sino reutilizado y en fase de transformación, Venezia radica su visión en lo que hay entre lo diferente y lo contrapuesto, así como en la búsqueda de una forma que pueda representar ese concepto de continuidad, de obra abierta.

Esa idea se ha formalizado con el recurso de los movimientos en espiral dentro de sus edificios. Dice el arquitecto:

“El tiempo que podemos estirar entre esta pieza de fósiles, en el exterior, y las piezas recién formadas que se acumulan en el interior, a lo largo del ciclo de trabajo, es al mismo tiempo que el edificio – Un tiempo en forma helicoidal (*Un tempo in forma elicoidale*).”<sup>21</sup>

En Belice, el desarrollo del itinerario espiral en el museo y en el teatro, incluso en el jardín y el pabellón, contribuye notablemente a una explicación de la noción de “tiempo” como movimiento ritual. Inspirado en el *Danteum*, la circulación dicta el programa arquitectónico como un recorrido por el que nos desplazarnos desde su interior, girando y ascendiendo al nivel superior, hasta llegar a sus entrañas.

La forma helicoidal participa de la metáfora de desapego. Para Venezia, el itinerario en esta forma es la esencia del manifiesto de la alteración entre las condiciones y tiempos de lo que queda por debajo y por arriba del suelo. Subraya también la importancia de los dos conceptos sobre la movilidad a través de un espacio entendidos según Merleau-Ponty: “la espacialidad de la posición” y “la espacialidad de la situación”.<sup>22</sup>

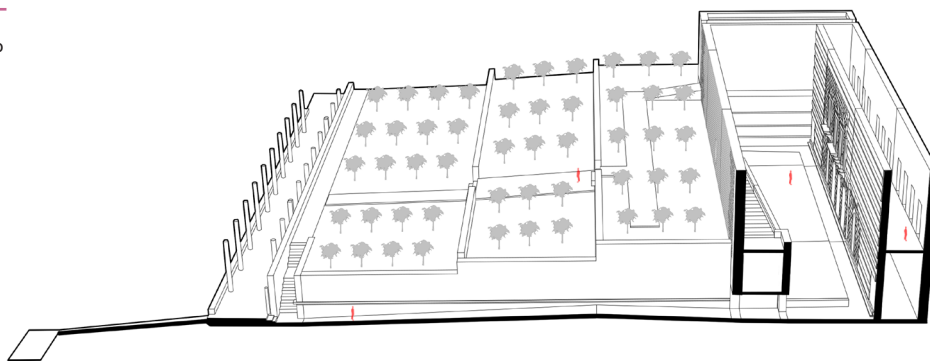
El vial amurallado hacia el patio del museo en Gibellina, que sube ligeramente desde la columnata antes de bajar rápidamente hasta el vestíbulo oscuro y comprimido, está concebido como un tranquilo acercamiento al

21. Venezia, Francesco. *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze e un intervento*. Milano: Mondadori Electa, 2011. pp. 35. (Traducción del autor).

22. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducido por CABANES, Jem. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985. pp. 112-117.

Fig. 24. Francesco Venezia. El vial amurallado del museo, dibujo del autor.

Fig. 25. Francesco Venezia. La rampa ascendente, foto de autor.



mundo subterráneo. (fig. 24) Rehundido detrás de la fachada frontal, el patio encajado se trata de un espacio privilegiado y restringido, de las imágenes que se fijan en la memoria, lejano de toda versión moderna e idílica del exterior. Las piezas de la fachada de Palazzo di Lorenzo remontadas escenográficamente que estimulan la aprehensión táctil debían recuperar en lo posible su carácter y su sentido vital original. Venezia pensó el patio para “crear un espacio a la escala del Palacio”.<sup>23</sup> Sin embargo, el foso que sale del pavimento sirve como una ruta perimetral a través de la que los visitantes se enfrentan a la tensión presente en la materialidad del muro histórico. Esto demuestra cómo el resto del pavimento no ha sido concebido para la circulación sino como un intervalo adecuado entre la fachada y la rampa que se sitúa en el plano opuesto.

Pavimentada con escalones de piedra volcánica, la rampa de 3 metros de ancho actúa como un producto de la tierra, convirtiéndose en el equivalente al muro excavado. En el recorrido ritual se llegará a crear una paradoja entre la rampa y la puerta que la remata, logrando la mejor vista hacia el Palacio sólo a través del camino de salida. Así, un nuevo símbolo del dramatismo del desapego se crea a través del movimiento ascendente que finaliza con esa invitación a abandonar el recinto. (fig. 25)

El volumen del museo tiene como anexos un puente con forma de arco y un espacio de reposo, que proporciona un par de espacios individuales no

23. Siza, op. cit. supra, nota 9, pp. 9.

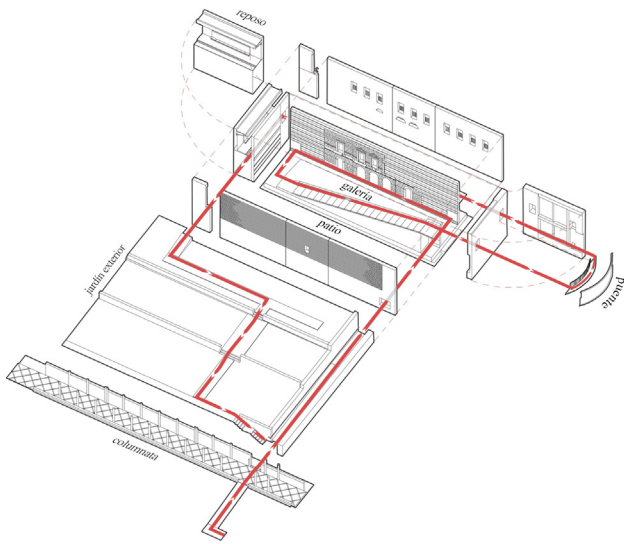


Fig. 26. Francesco Venezia. Itinerario del Museo Gibellina, dibujo del autor.

Fig. 27. Francesco Venezia. El reposo. VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.



visibles desde el patio y hace completar el camino helicoidal (fig. 26). Desacoplado del cuerpo del edificio, el puente es una transición desde el patio hasta la galería en medio de un entorno doméstico. Su forma sugiere una posición aislada en la que se nos pide “un giro, salir, y entrar de nuevo”<sup>24</sup> para romper el trayecto continuo de manera que el siguiente lugar se convierta en un evento impredecible. Al otro lado, la cabina final está brusca-mente aislada, y a través de una grieta aparece el paisaje idílico custodiado por la escultura de una serpiente. (fig. 27) De este lugar de encuentro entre el símbolo mítico y paisaje se obtiene un profundo sentido de intemporalidad, que es resultado de la amalgama fenomenológica entre la serenidad y lejanía. Venezia crea así la circulación en espiral del museo hacia un final separado y autónomo que, lejos de disolver la estructura arquitectónica, refuerza la unión entre la memoria el territorio a lo largo de un viaje sin retorno.

Dos años después, en Salemi, el arquitecto insistirá todavía más en mostrar una arquitectura que se hunde en el terreno y cuya circulación se desapega progresivamente de él. El teatro se compone como una forma básica y pura que es envuelta por un recorrido. (fig. 28) El tránsito desde la plaza superior a la plataforma saliente del nivel inferior, y de nuevo hacia el interior del auditorium antes de volver a la pasarela de la cubierta, indica un enfoque del autor para acomodar gradualmente a los visitantes a las situaciones diversas del horizonte.

La apertura repentina de la plaza, según el eje del atrio rectangular (fig. 29), invita a los visitantes a una posición axial frente del paisaje antes de que se produzca un giro hacia la rampa lateral que, amurallada en un lado por el auditorium, desciende hacia la terraza inferior. Esta reorientación se trata de un juego inspirado en Villa Giulia, cuyos recorridos Venezia ha hecho referencia constantemente, y en los que los ejes ópticos no coinciden con los ejes del recorrido. En el caso del teatro, nos muestra el hecho de que un espacio estático se ha puesto en movimiento como respuesta al paisaje ondulado suavemente.

24. Hidalgo, op. cit. supra, nota 8, pp. 51.



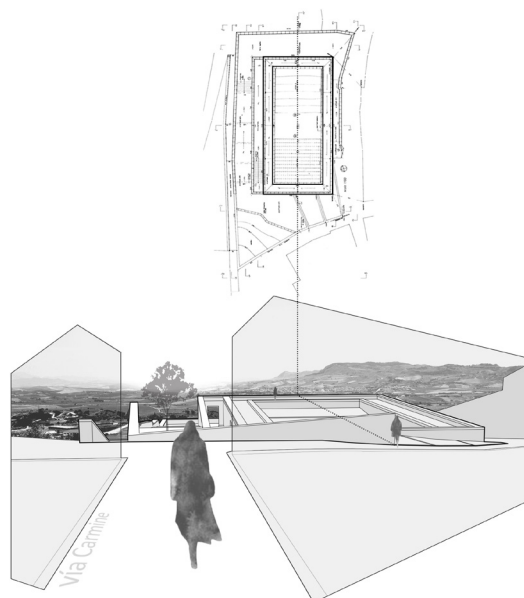
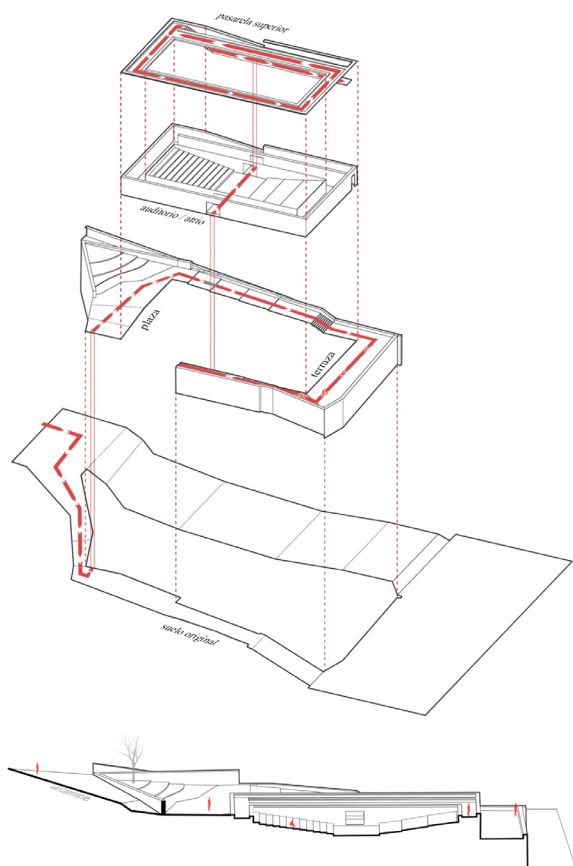


Fig. 28. Francesco Venezia. Itinerario del Teatro en Salemi, dibujo del autor.

Fig. 29. Francesco Venezia. Acceso del teatro, dibujo del autor.

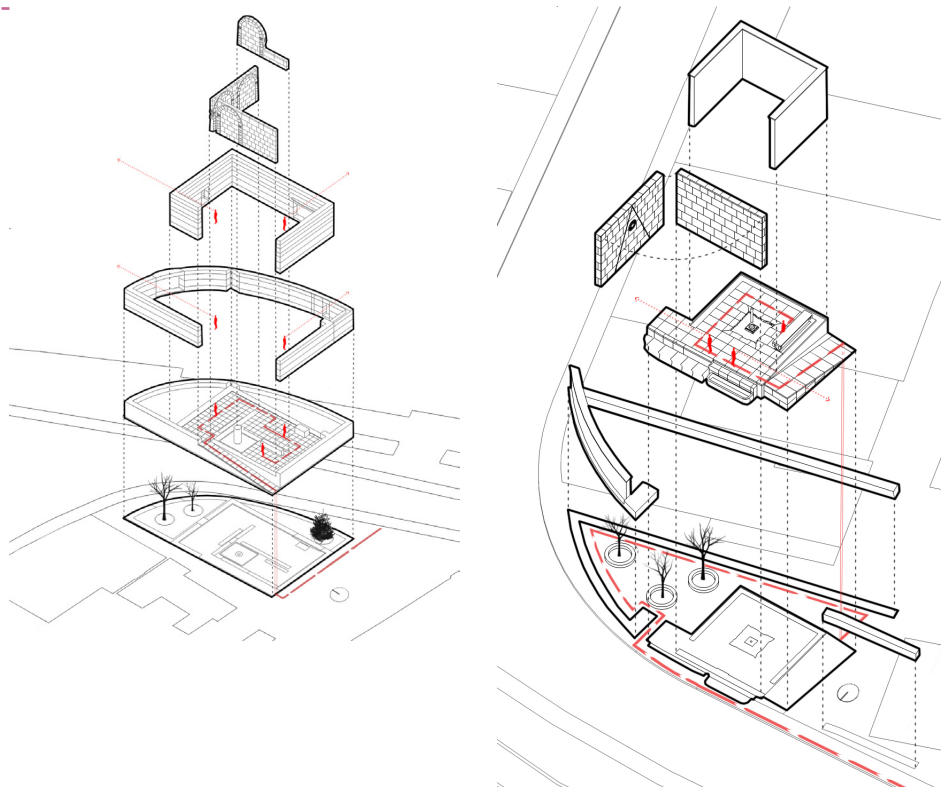
Fig. 30. Francesco Venezia. La pasarela de la cubierta, foto de autor.

Venezia continúa desarrollando la idea de tensión entre geometría y naturaleza. La percepción de la salida y la llegada se basa en el contraste entre la visión del horizonte desde la terraza, que se relaciona directamente con la dimensión humana, y la ruta que regresa hacia el atrio. El atrio está trazado según un esquema simétrico. A ambos lados, el escenario y los asientos se elevan de la tierra, reproducen el mundo subterráneo, y estimulan la percepción de un movimiento entre las piezas que amenazan con deslizarse hasta llenar ese vacío. Como consecuencia, el atrio se desprende del lugar y del tejido urbano hasta convertirse en un elemento frágil. En su inquietud sugeriría la idea de Venezia de ofrecer un cierto reconocimiento del teatro como un interfaz de las situaciones que se quedan entre arriba y debajo del plano del suelo, es decir, de lo terrenal.

La pasarela superior repone la calma al conjunto. Se alcanza a través de un pasillo lateral del atrio que esconde una escalera hacia la cubierta. Desde ese punto todo el entorno de la ruta parece haberse convertido en algo demasiado horizontal que por otro lado parece negar la pesantez de la construcción abajo (fig. 30). A diferencia de lo que ocurre en el espacio final del museo, donde la intemporalidad se basa en la exclusión del movimiento y el paisaje configurado, el bucle que corona el teatro finaliza con recorrido arquitectónico que señala la infinidad del tiempo.

Fig. 31. Francesco Venezia. Itinerario del jardín, dibujo del autor.

Fig. 32. Francesco Venezia. Itinerario del pabellón, dibujo del autor.



El itinerario del teatro demuestra una forma configurada por una doble espiral. Lleva al visitante desde el descenso y el ascenso rítmico hasta un recorrido que mira hacia el horizonte. Se establece una convergencia entre el movimiento individual y otro que se proyecta más allá de los límites físicos, y nos hace recordar la ruta peatonal en la Acrópolis del maestro Dimitris Pikionis, en la cual los anillos de cada extremo forman una articulación metafórica entre el público y las ruinas.

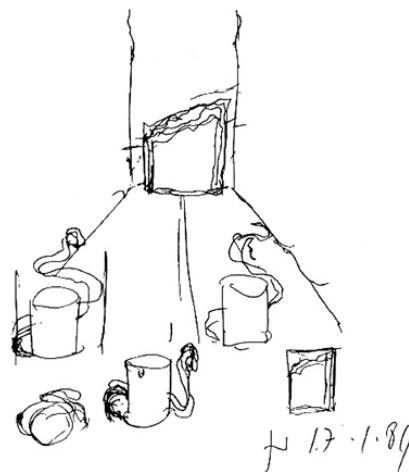
Desde la primera obra de Venezia, la Plaza Lauro (1973-76) hasta la reciente pirámide en Pompeya (2015) como homenaje a Boullée, vemos un desarrollo del movimiento concéntrico desde la cáscara sólida de la arquitectura hacia el vacío en el centro. En Belice, este orden da lugar a un movimiento que se basa en la noción de desapego, y que representa el contraste entre la inestabilidad del suelo y el edificio, entendido como una representación de la energía de la tierra (fig. 31 y 32). Además, el entorno final de estos itinerarios *in forma elicoidale* compuesto por un conjunto de las huellas del pasado, memorias, y meditación, acentúa la alusión a la trascendencia del tiempo. El tiempo descrito por los monumentos no es entendido como un instrumento de medición o un elemento cronológico, sino como un estado inherente para las experiencias humanas y su heterogeneidad. Algo que, según Tafuri, permite a la vez la aparición de un “Tiempo histórico y la suspensión del tiempo, donde la materia y la abstracción mantienen entre sí un pensativo coloquio.”<sup>25</sup>

25. Tafuri, op. cit. supra, nota 15.

Fig. 33. El laberinto de Dédalo. MAFFEI, P.A. "Gemmae Antiche," 1709, Pt. IV, pp. 31.



Fig. 34. Francesco Venezia, El reposo del Museo Gibellina. VENEZIA, Francesco. Francesco Venezia: le idee e le occasioni. Milano: Mondadori Electa, 2006.



### La dialéctica oculta

“Nuestro trabajo como arquitectos es ofrecer una cierta resistencia a la rápida consumición de las razones prácticas que hay detrás de la estructura de un edificio; es evocar un momento oculto que resiste a su tiempo aparente de utilidad.”<sup>26</sup>

La arquitectura de Venezia se compone mediante el manejo de un esquema principal, de las modulaciones de un sistema figura-fondo y de la forma tanto desde la unidad como de los componentes a distintos niveles. Coloca su arquitectura en una posición contraria a lo previsible, en la que la ambigüedad y contradicción parecen activarse mediante una síntesis dialéctica de la temporalidad, la emotividad, y la transgresión recurrente entre elementos estructurales y plásticos. El desequilibrio entre las partes, las alteraciones entre los órdenes y una tendencia a despejarse de corrientes y estilos predefinidos hacen de las obras de Venezia resultan difícilmente clasificables, ya que están ligadas a su propia visión melancólica y poética del mundo.

El interés de Venezia no consiste en presentar una cierta exploración lingüística o la interpretación artística de la arquitectura sino la búsqueda de un fundamento específico y propio. En Belice, sus edificios se enraízan en el terreno “como un sello, algo que sella, que se pone sobre el lugar”,<sup>27</sup> lo que contribuye a hacer posible una interpretación analógica del laberinto de Dédalo. Ambos casos marcan el terreno mediante la excavación y la construcción, con el objetivo de confinar (y en cierto modo respetar) la inquietud natural en el sentido más profundo. (fig. 33 y 34)

Desafortunadamente, lo que vemos hoy en día en Gibellina y Salemi no es más que una colección de objetos en decadencia. Hay grafitis pintados en los muros, y la basura cubre las plataformas, incluso la estatua de la serpiente ya no está en el espacio reservado para ella en el museo. En un estado de armonía irónica con los pueblos solitarios, estos monumentos

26. VENEZIA, Francesco. *Architecture as Evocation of Concealed Time*. En: BOUMAN, Ole, ed; Toorn, Roemer Van, eds. *The invisible in architecture*. [s.l.]: Wiley, 1994. pp. 440.

27. Hidalgo, op. cit. supra, nota 8, pp. 47.

desgraciados parecen ser el resultado de una profecía según la cual los pueblos serían compensados antes de sufrir de nuevo el abandono.

No obstante, el planteamiento de estos pequeños monumentos, que contienen matices que luchan en contra de la ignorancia hacia el pasado, creó un camino todavía posible para la recuperación del fragmento y la memoria. Una vía que, aplicada a cualquier tipo de actuación sobre el lugar, obtendría entornos mucho más equilibrados.

## Bibliografía

BOUMAN, Ole, ed; TOORN, Roemer Van, eds. *The invisible in architecture*. [s.l.]: Wiley, 1994.

DAL CO, Francesco. *Francesco Venezia e Pompei L'architettura come arte del porgere*. Siracusa: LetteraVentidue Edizioni, 2015.

*Francesco Venezia*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989.

*Francesco Venezia Architetture In Sicilia 1980 - 1993*. Napoli: Clean, 1993. catálogo realizado de la exposición “ Francesco Venezia Arquitecturas 1973-1993”.

HIDALGO, Aldo. *Francesco Venezia: temas de arquitecturas*. En: ARTEOFICIO. [en línea]. Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2005, n° 4.

LEJEUNE, Jean-Francois, dir; SABATINO, Michelangelo, dir. *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested Identities*. [s.l.]: Routledge, 2009.

MARTINO, Paolo Di, curator. *Trentadue domande a Francesco Venezia*. 2nd ed; Napoli: Clean, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. traducido por CABANES, Jem. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.

MORELLI, Filippo. *Luce e materia, misura e natura Nell'architettura di francesco Venezia*. Director: Ruggiero Lenci. Tesis de Proyecto de investigación. Sapienza - Università di Roma, Ingegneria civile, edile e ambientale, 2013.

NICOLIN, Pierluigi, dir. “Gibellina: un centro storico per la città nuova”. En: *Dopo il terremoto/After the earthquake. Quaderni di Lotus 2*. Milano: Electa, 1983.

RAVENTÓS GONZÁLEZ, Aquiles; VÁSQUEZ ZALDÍVAR, Claudio. *Due Case, Tre Edifici Pubblici: La Architettura de Francesco Venezia*. Santiago de Chile: ARQ, 1994.

RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife, 1999.

RODEHIRO, Bebdetta. *Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate*. Director: Josep Muntañola Thornberg. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Projectes Arquitectònics, ETSAB, 2008.

SCULLY, Vincent, dir. *Modern architecture and other essays*. Princeton University Press, 2003.

SIMMEL, Georg. *Two Essays: The Handle, and The Ruin*. En: Hudson Review. 11:3, 1958: Autumn.

SIZA, Álvaro, intro. *Francesco Venezia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill , S, A, 1988.

TAFURI, Manfredo. *History of Italian Architecture, 1944-1985*, translated by LEVINE, Jessica. Cambridge: MIT Press, 1989.

VENEZIA, Francesco. *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

VENEZIA, Francesco. *Scritti brevi 1975-1989*. Napoli: Clean, 1990.

VENEZIA, Francesco. *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze e un intervento*. Milano: Mondadori Electa, 2011.

VENEZIA, Francesco; JODICE, Mimmo. *Salemi e il suo territorio*. Milano: Electa, 1992.

VENEZIA, Francesco; LINAZAZORO, José Ignacio, intro. *Casa Malaparte*. Cádiz: arquitectosdecádiz, 2001.

VENEZIA, Francesco; PETRUSCH, Gabriele. “Usque da infera usque ad coelum”. En: *Quaderns D'arquitectura I Urbanisme*.