

Politecnico di Milano
School of Doctoral Programmes
Course with foreign Professors
«Cities and Landscapes: Transformation, Permanence, Memory»
Professors in charge:
Carolina Di Biase - Ilaria Valente - Daniele Vitale

Luciano Semerani

Facoltà di Architettura.
Università IUAV di Venezia

Attraction and contrast between shapes

Attrazione e contrasto tra le forme

2012, 13th of March

Applications / Iscrizioni:

Marina Bonaventura - marina.bonaventura@polimi.it

Organization / Organizzazione:

Laura Balboni, Cassandra Cozza, Francesca Floridia, Chiara Occhipinti

Summary / Indice

4	Luciano Semerani Short Biography Profilo biografico
7	Obscurity and light
17	L'oscurità e la luce <i>Luciano Semerani</i>
26	Bibliography / Bibliografia Books and texts of the author / Libri e saggi dell'autore

L'Oscurità e la luce è tratto da

L. SEMERANI, *L'altro moderno*, scritti a cura di Antonella Gallo, prefazione di Carlo Olmo, Allemandi, Torino, 2000, pp. 89-107.

Le traduzioni dall'italiano in inglese sono di Pierfrancesco Sacerdoti.

Obscurity and light is taken from

L. SEMERANI, *L'altro moderno*, writings edited by Antonella Gallo, forward by Carlo Olmo, Allemandi, Turin, 2000, pp. 89-107.

The translations from Italian to English are by Pierfrancesco Sacerdoti.

Luciano Semerani

Short biography

Luciano Semerani was born in Trieste in 1933 and he received his degree in 1958, with Giuseppe Samonà as advisor, at the Architecture University in Venice (IUAV). He has worked on many projects with Gigetta Tamaro (born in Trieste in 1931 and who also received her degree at IUAV with Samonà in 1958). Their work may be considered as part of a larger collective effort to review modern architectural tradition and to rediscuss the rapport between architectural planning and cities.

Alongside his professional activity, Semerani has worked intensely in the fields of teaching and writing. He was a disciple and collaborator both of Giuseppe Samonà and of Ernesto Nathan Rogers. From 1965 to 1973 he taught at the Engineering faculty of Trieste university and from 1968 at IUAV in Venice, where he has held the chair of Architectural Composition since 1970. After the period of Giuseppe Samonà's direction, he has contributed to make the school into a vivacious centre of intellectual elaboration and he participated in a group known as *Gruppo Architettura* (which counted, among others, Carlo Aymonino, Gianni Fabbri and Gianugo Polesello), which promoted a policy of cultural and editorial initiatives.

He is Academician of San Luca, he has been *visiting professor* at the Cooper Union School in New York (1983-1984) and at the Akademie der Bildenden Künste in Vienna (1989-1990). In Venice he directed the architecture gallery of the Masieri Foundation (1988-1992) and the architecture magazine «Phalaris» (1988-1992), influencing the debate in the school in an indirect but effective way. He presided over a group, also connected with university research, which elaborated the *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno* (*Critical illustrated dictionary of the entries most useful for the modern architect*) and tried to give new meaning to traditional terms and, through them, to recreate the basis of a collective architectural language.

From 2002 to 2011 he has been coordinator of the PhD research program in Architectural Composition at IUAV in Venice.

He is author of numerous publications, among which *Gli elementi della città e lo sviluppo di Trieste nei secoli XVIII e XIX*, Bari 1969; *Progetti per una città*, Milan 1980; *Passaggio a nord-est. Itinerari intorno ai progetti di Luciano Semerani e Gigetta Tamaro*, Milan 1991; *L'altro moderno*, writings edited by Antonella Gallo, Turin 2000; *Saper credere in architettura. Quaranta domande a Luciano Semerani*, edited by Lamberto Amistadi, Naples 2005.

Luciano Semerani

Profilo Biografico

Luciano Semerani è nato a Trieste nel 1933 e si è laureato con Giuseppe Samonà nel 1958 presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). Con Gigetta Tamaro (nata a Trieste nel 1931 e laureata anche lei allo IUAV con Samonà nel 1958) ha lavorato a molti progetti. La loro opera può essere riportata a uno sforzo collettivo di revisione della tradizione moderna e di ridiscussione del rapporto tra il progetto e le città.

Semerani è però venuto affiancando all'attività professionale quella altrettanto intensa nel campo dell'insegnamento e della scrittura. È stato allievo e collaboratore sia di Giuseppe Samonà che di Ernesto Nathan Rogers. Dal 1965 al 1973 ha insegnato presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Trieste e dal 1968 presso lo IUAV di Venezia, dove dal 1970 è titolare della cattedra di Composizione architettonica. Dopo il periodo della direzione di Giuseppe Samonà, ha contribuito a fare della scuola un centro vivo di elaborazione ed è stato parte (fra gli altri con Carlo Aymonino, Gianni Fabbri, Gianugo Polesello) di un nucleo di docenti noto come *Gruppo Architettura*, che ha promosso una politica di iniziative culturali ed editoriali.

Accademico di San Luca, è stato *visiting professor* alla Cooper Union School di New York (1983-1984) e alla Akademie der Bildenden Künste di Vienna (1989-1990). A Venezia ha diretto la Galleria di architettura della Fondazione Masieri (1988-1992) e la rivista di architettura «Phalaris» (1988-1992), influenzando in modo indiretto ma efficace sul dibattito della scuola. Legato alla ricerca universitaria è anche il gruppo, da lui presieduto, che ha elaborato il *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, tentando di riattribuire significato ad alcuni termini tradizionali e di ricostruire attraverso di essi le basi di un linguaggio collettivo.

Dal 2002 al 2011 è stato coordinatore del Dottorato di ricerca in Composizione architettonica dello IUAV di Venezia.

È autore di numerose pubblicazioni tra cui *Gli elementi della città e lo sviluppo di Trieste nei secoli XVIII e XIX*, Bari 1969; *Progetti per una città*, Milano 1980; *Passaggio a nord-est. Itinerari intorno ai progetti di Luciano Semerani e Gigetta Tamaro*, Milano 1991; *L'altro moderno*, scritti a cura di Antonella Gallo, Torino 2000; *Saper credere in architettura. Quaranta domande a Luciano Semerani*, a cura di Lamberto Amistadi, Napoli 2005.

Obscurity and light

*by Luciano Semerani**

When the third channel of the Rai radio (National Italian broadcasting company) has an empty space of a minute and five seconds it broadcasts the Hymn to Nemesis. The shorter musical compositions, the ones that occupy a small space, like those by Webern, possess this lucky quality. The hymn condenses a very strong emotion in a few bars and it brings to mind the impending danger of the gods' revenge. The Hymn to Nemesis is classical music.

In the Eighteenth and Nineteenth centuries the surviving fragments of ancient Greek music were better known than the buildings from the same period. However, so-called classical music, which is to say neoclassical music, was not inspired by these sounds, leaving this pleasant and indissoluble mixture of music, dance and poetry dormant in antiquity.

Only Gottfried Semper, by no accident inventor of the buildings for the Wagnerian festival in Munich, recalls the triadic unity of architecture, music and dance, the three arts not based on imitation.

Starting from the assumption that architecture and the arts in general are the reflexion of the anxieties, the hopes and the thoughts that dominated each epoch – both in classical and in modern times – in dealing with the issue of the «modernity of classicism» we cannot avoid considering an issue which is concealed too often by those who celebrate classicism's rational essence.

Also for modernity the mask of positive rationality and the method of scientific experimentation have been used, but at the end the unconscious, the surreal, the absurd and the paradoxical have prevailed: Kafka and Savinio, Campana and Svevo, Picasso and Ronchamp. To return to the origins, I'm referring to the mythical element in classical culture, to the Socratic indissolubility of Apollo and Dionysus, to the indissolubility of these two different but complementary approaches to the search for truth, to the search for sense in the life of men. These approaches are apparently different. If they are reduced exclusively on a apollinean level the outcoming simplification is usually unacceptable.

When classicism is considered as harmony, clarity, order, research of truth, Dionysus is set aside. The god of orgasm, of orgies, the god who doesn't lead to knowledge, is a psychologically removed god.

Our awareness as intellectuals, as art and architecture teachers, of the necessity to translate in intelligible, rational, transmissible terms what we say and propose, does not cancel our experience as artists, our awareness of a magical moment, of an obscure and

profound moment that accompanies the creative act, that moment which Slovene architect Jože Plečnik said was the moment when «the rustle of the angel's wings» can be heard. He told his students: «You will live as servants, you will be everyone's servants, you will be paid for the money that others will earn thanks to your work, no one will respect you as artists and architects were respected in the past. But it might happen that one evening, at your drawing board, in front of the thing you have created, you will hear something like the rustle of wings behind you: that will be the moment of truth, the attainment of beauty».

The importance of shadow, not as inevitable complementary element to light and thus to Apollo, but as a world to penetrate, travel through and from which to return as Orpheus did: this is the hidden dimension that has gone hand in hand not only with modernity or classicism, but with all human culture.

Apollo himself, in his beauty, in his purity, in his clarity, has power over medicine and also over music, art and prophecies. The knowledge that can be attained thanks to Apollo's approval is the knowledge that is reached in ecstasy; with it, it becomes possible to know the past and the future in the present time by beating space and time. The prophetess, the sibyl is the medium. Thus knowledge, also according to Apollo, is mediumistic knowledge, it is a kind of knowledge that passes through the obscure layers, it is a favour granted to the creature which prepares itself to this conquest and which is able to shelter the prophetic spirit. Therefore, Apollo's calm beauty meets with his oracular activity, Apollo is twofold: not only are Apollo and Dionysus indispensable, but Apollo himself is harmony, beauty, serenity on the one hand, and ecstasy, sudden intuition and prophecy on the other. The prophecy may even be involuntary, as for Cassandra, who, for having refused to return the god's love, was condemned to foretell misfortune.

In his Etruscan depiction, Apollo shows how Mediterranean classicism does not belong only to the Mediterranean. These deities come from the Orient; this classicism, that for us begins with the buildings and music of Greece, comes from very far away. Everything comes from the Orient.

The figure of Dionysus is not only the one common in comic strips or in tales for adults, where he appears as a pleasure-seeking and tipsy deity. Dionysus looks at his procession of satyrs and of fauns led by Priapus, with a weak, womanish and almost tired air. The orgiastic experience is a collective experience, it doesn't lead to rational knowledge, it doesn't lead to master truths jealously guarded by the gods, but it leads to the penetration of the world of psyche. It has been written in modern times that Dionysus's disillusioned and weak glance is Freud's sceptical glance, the glance with which Freud looks at the weaknesses of human nature.

Nevertheless it must be stressed that Dionysus is helpful not only for the investigation of human nature, but also for that of the force of personal relationships. The force of experience, no longer delegated to individual ecstasy, matures in a collective dimension. We have substituted «orgasm» with «participation». Also the illuminating experience of an interpersonal finding of indemonstrable certainties is often present both in collective planning and in the game of teaching.

The orgasm itself is not only bliss of the senses, but freedom from the anguishes of the soul in the calm of the universe, the meeting of the One with the Other and, in the couple, the finding of the Whole. Dionysus is the god of awakening, Dionysus is the god of the awakening of nature, his chariot is surrounded by vine-leaves, his is the moment of reproduction but also of initiation; the vegetation that surrounds the god's chariot is the field of what is knowable through collective psychological experience.

The erotic, sensual, magic and illusionistic essence of ancient architecture has been concealed.

For one thousand five hundred years fragments and skeletons of buildings have been considered as if they were architectural bodies. Measurements, types and structures have been confused with reality. The ruin and the corpse belong to the same world of the dead. Ancient architecture, painted and clad in marble, was alive and seductive, like Apollo's polychrome and mocking portrait.

Ancient architecture, unlike ancient music, was never relived like this by the Neoclassicists and the Rationalists. On the contrary, the veil of nostalgia was spread over the vitality of classical forms.

Among the many definitions we can give and which have been given to classicism, I would like to add this one, that has its basis in philosophies that are not only Greek: «The essence and the aim of classicism is the pursuit of happiness». This is close to what the first article of the Constitution of the United States says.

Nostalgia for happiness, the unattainability of happiness, of the same balance, of the same serenity, lead Neoclassicism and Romanticism far from the realm of classicism. If – as it has been said – modernity begins with the architects of Illuminism, it is with them that prophecy is rehabilitated. Without prophecy modernity is inconceivable. We should try to not lose contact with this dimension in our work today.

The opposite attitude is the slightly feticist nostalgia of Johann Joachim Winckelmann, the father of archaeology, the finder of fragments, the great propagandist of Neoclassicism. In order to understand Johann Joachim Winckelmann it is sufficient to recall his interpretation of the Belvedere Torso: the fragment is more fascinating than the complete object, than the complete sculpture, because the observer can complete the figure with his imagination, with his intelligence, which according to Winckelmann is

also an erotic desire (at one time it would have been said to be «morbose intelligence»).

Winckelmann confessed how in his native city Stendhal, in 1750, he understood the importance of buried things: «the day I saw my father's burial, I realized that all that is important lies in the realm of the invisible and not in that of the visible!».

A long time ago I decided it was necessary to make Schinkel's work known, and I did this by organizing two large exhibitions, one in Venice and the other in Rome.

Schinkel is not only the painter or the architect of the neoclassical movement or of classicism. Schinkel's favourite style is the Saracenic one: he theorizes this *mésalliance* style, a style of contaminations, which he found partly in Norman, Arab and Bizantine Sicily and that he later mixed with the revisited classical world, in Berlin and elsewhere. Schinkel is much more modern than Winckelmann.

Nevertheless, it is the very worshipper of classical beauty who stumbles over evil ugliness.

Much has been written about the strangeness of Winckelmann's death: he was brutally murdered in his bed by horrible Francesco Arcangeli, a dwarfish and pockmarked Venetian. If Winckelmann's homosexuality was attracted by ugliness despite the many opportunities offered him at Palazzo Albani, we are confronted with a strange passion. The prevalent thesis today, after the latest historical research, is that it was a political crime, caused by power struggles between the Jesuits, the Vatican and the Hapsburgs.

Arcangeli would have been neither a lover nor a thief, but only an instrument in the Jesuit's hands. But for a moment, to reflect on ugliness, we may follow the hypothesis of homosexual murder, which in any case cannot be entirely dismissed.

There is a first interpretation of ugliness in Aristotle: «When ugliness is harmless it is ridiculous». But the specification of another philosopher also exists. Lessing says: «When ugliness is harmful it becomes frightful and when it is frightful it becomes majestic».

Therefore ugliness acquires a perverse fascination.

Schinkel, in one of his capriccio drawings, draws a Gothic cathedral on the hill of San Giusto in Trieste, in the place of a Romanesque basilica. Capriccios often deal with the issue of contamination and from this it is easy to slide into ugliness.

Nobile, another court architect, studies physiognomy (in the same way as he sorts columns and capitals) and he puts together a sort of handbook of possible human facial expressions, from calm to fury. Moods, tones, characters, because of their typicality, ought to be studied as much and more than hieratic expressions. Passion wins over impassiveness.

Lessing, an otherwise rather pedantic personality, finds the basis of Neoclassicism in

the Laocoön and tries to prove how important the restrained scream is: the barely hinted-at suffering, the compressed movement, that is the sense of proportion that classicism would have always kept even when dealing with great tragedy. To tell the truth, only the Academy denies pathos in classicism, both then and now.

«L'académisme dit non». Not only to skyscrapers in Paris's skyline. Academicism says no to the oneiric dimension of classicism and to the prophetic dimension of modernity.

Academicism fears contamination, although this was a vital factor for the birth of Renaissance architecture and all Mediterranean architecture.

I would still like to reflect briefly on the sense of the Apollonian/Dionysiac antithesis in modern art. The subject of De Chirico's canvases is shadow. Much more than in the objects, in the figures and in memories, the world of dreams is in the shadows. And it is in the voyage to obscurity that truth lies.

Also when Mondrian seeks for control over lines and spaces, in different periods of his life, pursuing it first in the creation of a language and then in its contamination with the American experience and with the metropolitan dimension, I believe that one should not forget the «mysteriosophic» dimension that lies at the basis of abstractionist research (as in Schönberg's dodecaphonic theory). Mondrian would have never had the courage to follow such a radical path of refoundation of pictorial language if he, being a Theosophist, had not believed in the positive possibility of realizing artistic harmony as a reflexion of cosmic harmony; he believed he could become the priest, the medium of this rapport between everyday life and eternity.

Of rationalist and purist Le Corbusier I like to stress, in his work, the bursting-in of a demoniac dimension. Much has been written about the Ronchamp chapel but few people have found an explanation for the reason, the motivation and the sense of that powerful rupture with his previous language, but also for its isolation with regard to his monotone and repetitive later works. My thesis is that Le Corbusier's encounter with Catholicism is an encounter with the demoniac and the witchlike, first cousin of the sacred. The note in Le Corbusier's Cahier says: «with this first drawing I had finished the project [...] (that is to say it was a sudden intuition) [...] on this summit I felt the hills, the valleys and the surroundings, and I gathered the signals and echoed the messages, as if I were using an empty snail shell». It is well known that when a journalist asked him whether it was necessary to belong to the Catholic Church in order to plan a church, he answered something like: «Get out of the way».

I believe this machine for praying, this invention of a magical space full of effects, full of colour and of light effects, essentially a stage set, is the pronouncement of a Protestant (Le Corbusier had also been an Antroposophist) who views the Catholic Church and its

rites as something that owes its popularity and its credibility to miracles and to saints, thus becoming related – unlike other religions – to magic.

Plečnik, whom I often talk about, besides the dramatically stretched column of the Ljubljana Library, with its archaic bronze capital, is the true representative of an anticlassicism that wants to incarnate true Roman spirit. In the vaulted arcades, that follow an exedra plan, at the entrance of the Žale Cemetery, two orders of superimposed columns support a non-existent coffered ceiling. This presence-absence is the key to the reflection I'm making today about classicism. Here classicism communicates with its opposite, barbarism.

Finally, I would only like to ask you not to misinterpret what I have said about light and obscurity. I am not talking about light and obscurity in the visible world; that would be foolish, everyone knows that architecture is made of light and shadows. I am talking about another light and another obscurity. I am talking about the light of Apollonian harmony, as Plato defined it, and viceversa about the surfacing of the laws of nature in our subconscious, as Vico believed. I basically think that the fundamental relationship between modernity and fertile classicism should be that of a regeneration, a revelation of the future, compared to the past as new form of harmony of the possible, and at the same time, a condition in which the architect dies as man of his time and is reborn, through metamorphosis, in his work.

Classicism is absolutely not a style, what Winckelmann said is totally untrue. Classicism is grounded on the hypothesis that it is always possible to formulate a prophecy; classicism travels through the obscurity of human nature and gets lost in the depths of the soul, non outside of ourselves, but inside of ourselves.

When Anton Webern was asked whether his music was classical or modern, he answered: «When I write I don't ask myself whether my music belongs to the past or to the future. I try to compose good music, the best music I can create». For this reason it is not necessary to go forwards or backwards, but «to go inside» music – nach innen, further and further inside.

Let's take Schinkel at Schloss Charlottenhof, in the outskirts of Potsdam. What makes everything levitate – the rusty pergolas, the peeling plaster, the mute fountains – more than in Schinkel's beautiful drawings? What makes this small princely Biedermeier world – the enormous pots in the small niches, the oversized basin in the small lake, the descent to the bath after having passed between the four caryatids – so tormenting and persuasive? An idea of the World, in which the State is only manifestation, or an idea of the State in which the prince is the creator, or a library, a party, a wedding bed, whose story is told in different rooms and consists in Harmony and Serenity and Eternal

Feminine and Eternal Masculine who receive a true authorization for Happiness from antiquity?

At one time it was believed that a good architect ought to be also an antiquary. An apparent erudition, a citing of Masters, a remembering of images and personalities to hold on to. I only wish the reader does not think that a good architect ought to learn the history of architecture. For I am talking about Architecture and not about the history of architecture.

The architect loves architecture. This is all. It is as if we were to know our beloved person's whole life story in every detail (how many men before me, when did she receive First Communion, who was her philosophy teacher at secondary school, but which secondary school?).

We shall inevitably know all this, but most of all we shall know every inch of skin of our beloved one, we shall tremble, without showing it, for every movement of her eyebrow, we shall read every wince on her beloved face and on her beloved body. We love and we wish to possess the soul of the one we love: knowing her life story is not sufficient.

Now, the soul of architecture is in its character, substance of loved forms.

Do you remember? Bramante, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Giulio Romano; Phidias, Hagia Sofia, Saint Mark's in Venice, San Vitale in Ravenna; Cockerell, Soane, Schinkel, Hawksmoor, Plečnick; Gardella, Ernesto Nathan Rogers, Samonà; Asplund, Aalto, Lewerentz; Loos and Frank; Stonehenge, Delphi, Paestum and Venice, Spalato, Istanbul and Rome.

Any list can be empty taxonomy or, on the contrary, a uninterrupted orgasm. This museum of Architecture, that we construct inside ourselves with our discoveries, and order according to sympathy, is a monument we rebuild everyday on itself. And every one of our works is like a different temporary rearrangement of Our Museum. At times it has been believed that only the austere celebration of mystery, the Monument, could incorporate the great power of architecture. But then we saw a cinema by Asplund.

I like to stress – in Neoclassical theory – the pursuit of the idea. How much of Trieste is in Schinkel's painting and how much of it in the notes of his diary?

Which is the relationship between the page of his diary and the page of his sketchbook?

The written word and the portrait are autonomous structures, and are in their turn independent from the city.

It matters little that Winckelmann's name is related to Trieste only because of an infamous epilogue.

Fate is weaved together with myth, the desire of a man with that of a place.

The facts: from the northmost port of the Mediterranean begins a voyage inside classicism. In the same place the theorist of Neoclassicism finished his last trip. Is this not sufficient? Orderly and patient, as is his nature, the architect compares the elements of architecture, he classifies them according to the geometrical properties of the figures and the elementary solids, he reads the syntactical rules, the regulating lines, the proportional ratios.

Schinkel leaves for Italy with these intentions in mind and he studies, classifies and checks the monuments.

Also Pietro Nobile is in Rome from 1800 to 1806 to draw, analyze, classify. The result of this work will be a strange report published in later years with the title *Progetti di vari monumenti architettonici, immaginati per celebrare il trionfo degli augusti alleati, la pace, la concordia dei popoli e la rinascente felicità d'Europa nell'anno 1814*¹.

He will bring back with him also the proof of the existence of his «models» (innumerable sheets of physiognomical analysis – profiles, hair, noses, eyes, mouths extracted from their context – of renaissance and classical paintings, other sheets of comparative analyses of single architectural elements – capitals, columns, pediments, plays of light, picturesque aggressions – drawn from the monuments of Rome).

By disassembling other architects' work or by reinterpreting the ruins of the city, Nobile, as Schinkel, at thirty has the certainty that rules, laws, transmissible artifices will constitute a treatise, the Treatise fit for antiquity, less mechanic and less ingenuous than Durand's comparative collections. Like these, however, also Nobile's work is based on the accuracy of the drawings, on the clarity and the simplicity of analytical knowledge.

Because of their passionate character I admire the Germans more than the French, who are always rational.

In short, today, in the post-modern age, we admire more the unhappy nineteenth century authors who left their impossible treatises unfinished, rather than the few who have wanted to make a synthesis.

The attempted and always unfinished treatises by Schinkel, Nobile, Semper, the repeated visits, years apart, to the Italian monuments, are different forms of an extreme, faustian, longing for universality. As far as I am concerned, I tend to identify, for blood reasons, with these men of the North who came to the Mediterranean to find a way to consist, a way to live, to regain possession of a way of thinking. I don't think that other people from my age group ever felt the freedom of choice of their homeland and of their language, and at the same time the importance of personal problems.

¹ *Projects of various architectural monuments, imagined for the celebration of the triumph of the august allies, peace, concord of the people and the resurgent happiness of Europe in the year 1814.*

The Austrian empire is not capable of imposing compulsory reference models in a land in which to be Italian or Slovene or German or Bohemian is a choice. Thus every man, made like all others, in the secrecy of a room in this world, can gather on his work table the fragments of the world he freely wishes to belong to. Therefore, German-speaking Ettore Schmitz becomes known with the pseudonym of Italo Svevo, but can also have a library full of Balzac novels. Painter Arturo Nathan, just as De Chirico, can deny modern art as it is intended in France (Impressionism, Fauvism, Cubism, Futurism) and reinterpret nineteenth century painters, Caspar David Friedrich and Arnold Böcklin.

In Pietro Nobile's architecture the influence of Raphael and of Nicolas Poussin has been seen.

If the fragment is a form of nostalgia, if citation is a way to invoke a principle of authority, the rielaboration of ancient principles with the same ambitions of quality is love: «The work shall never be a faithful copy but it will barely resemble it, as the face of someone in a dream resembles that of the same person in reality».

Our master, when it comes to issues concerning relationships between logic or representation, is Giorgio De Chirico.

In the midst of this reflexion I shall not avoid to observe how Neoclassicism, through the ideal reconstructions of the nineteenth century, pursues a radical separation of the classical «beautiful-good» pair, distinguishing the logic of practical, institutional and social reasons from the reasons of the object.

Schinkel, Von Klenze, Nobile – the architects of great European families such as the Hapsburgs and the Hohenzollerns – «mount» classicism inside the city and leave behind them a new Europe made of parks, gardens, theatres and museums.

This apparition of classicism is largely independent from historical reasons and derives rather from a science and an art which have been rediscovered with classicism. The architect has first of all and for his whole life deconstructed, rebuilt, recomposed, giving new form to this material in his mind, in the form of a treatise or of a handbook. It is important for treatises to remain unfinished.

This is the proof that, in spite of his intentions, the great architect has gone with his work beyond light, penetrating the earth and its obscurities, «seeing» with his eyes closed.

**Translated by Pierfrancesco Sacerdoti*

L'oscurità e la luce

by Luciano Semerani

La terza rete della Rai, quando ha un vuoto di un minuto e cinque secondi trasmette *l'Inno a Nemese*. Le composizioni musicali più brevi, che occupano un piccolo spazio, come quelle di Webern, hanno questa fortuna. L'inno condensa in poche battute una fortissima emozione e richiama il pericolo imminente della vendetta degli dèi. L'Inno a Nemese è musica classica.

Nel Settecento e nell'Ottocento i frammenti superstiti della musica dell'antica Grecia erano più noti che non le architetture loro coeve. Tuttavia la cosiddetta musica classica, cioè la musica neoclassica, non si è rifatta a queste sonorità, lasciando dormire nell'antichità questa felice confusione di musica, danza, poesia, indissolubili tra loro.

Solo Gottfried Semper, non a caso inventore degli edifici per il festival wagneriano a Monaco, rievoca l'unità triadica architettura/musica/danza, le tre arti non basate sull'imitazione.

A partire dal presupposto che l'architettura e le arti in genere altro non sono che il riflesso delle ansie, delle speranze, dei pensieri che volta a volta hanno dominato un'epoca – tanto nella classicità quanto nella modernità – nel trattare il tema della «modernità del classico» non possiamo non interrogarci su una questione troppo spesso occultata da coloro che celebrano della classicità l'essenza razziocinante.

Anche per il moderno si è usata la maschera della razionalità positiva, il metodo della sperimentazione scientifica ma poi, alla distanza hanno stravinto l'inconscio, il surreale, l'assurdo e il paradossale: Kafka e Savinio, Campana e Svevo, Picasso e Ronchamp. Tornando alle origini mi riferisco alla dimensione del mito dentro la cultura classica, alla indissolubilità socratica di Apollo e Dioniso, alla indissolubilità di questi due diversi ma complementari approcci alla ricerca della verità, alla ricerca del senso della vita degli uomini. Sono approcci apparentemente diversi. Se vengono inoltre appiattiti sulla sola dimensione apollinea si ha, normalmente, una semplificazione inaccettabile.

Nella classicità vissuta come armonia, chiarezza, ordine, ricerca della verità, Dioniso viene messo da parte. Il dio dell'orgasmo, dell'orgia, il dio che non porta a conoscenza, a sapere, è un dio rimosso. Così però non era nella classicità antica e neppure oggi se pensiamo all'atto creativo dell'artista.

La nostra consapevolezza di intellettuali, di insegnanti dell'arte e dell'architettura sulla necessità di tradurre in termini intelligibili, razionali, trasmissibili quanto diciamo e proponiamo, non annulla la nostra esperienza di artisti, la nostra coscienza di un momento magico, di un momento oscuro e profondo che accompagna l'atto inventivo, quel momento che l'architetto sloveno, Jože Plečnik, diceva essere il momento in cui si

sente «il fruscio delle ali dell'angelo». Diceva ai suoi studenti voi vivrete come delle serve, sarete i servi di tutti, sarete pagati per i soldi che saprete far fare agli altri, nessuno più vi rispetterà come un tempo erano rispettati gli artisti e gli architetti. Però potrà capitare che una sera, al vostro tavolo da disegno, di fronte alla cosa che avrete creato, sentiate come un fremito d'ali dietro di voi: sarà il momento della verità, sarà il raggiungimento della bellezza.

L'importanza dell'ombra, non come elemento complementare inevitabile della luce e quindi di Apollo, ma come mondo da penetrare, da attraversare e dal quale ritornare come Orfeo: è questa la dimensione nascosta che percorre non solo la modernità o la classicità, ma tutta la cultura dell'uomo.

Lo stesso Apollo, nella sua bellezza, nella sua purezza, nella sua chiarezza, ha anche il dominio della medicina e anche il dominio della musica, il dominio dell'arte e quello della profezia. La conoscenza che si raggiunge con il beneplacito di Apollo è la conoscenza che si raggiunge nell'estasi, con essa si può conoscere il futuro e il passato, e riportare il passato e il futuro sul tavolo del presente vincendo lo spazio e il tempo. La profetessa, la sibilla è il medium. La conoscenza, quindi, anche per Apollo, è una conoscenza medianica, è una conoscenza che passa attraverso gli strati oscuri, è un favore concesso alla creatura che si dispone a questa conquista e che è capace di ospitare lo spirito profetico. Quindi la calma bellezza di Apollo convive con la sua attività oracolare, Apollo è un doppio: non soltanto sono indispensabili Apollo e Dioniso, ma Apollo stesso è da una parte armonia, bellezza, serenità e dall'altra estasi, folgorazione, profezia. Profezia anche involontaria, come Cassandra, condannata, per essersi negata ai desideri del dio, a profezie di sventura.

Nella sua raffigurazione etrusca Apollo mostra come la classicità del Mediterraneo non sia la classicità soltanto del Mediterraneo. Queste divinità vengono dall'Oriente, questa classicità che per noi ha inizio con le architetture e con le musiche della Grecia, viene da molto lontano.

Tutto viene dall'Oriente.

La figura di Dioniso non è solo quella consueta ai fumetti e alle favole per adulti di una divinità godereccia e un po' brilla. Dioniso guarda il suo corteo di satiri e di fauni guidato da Priapo, con un'aria molle e femminile e quasi stanca. L'esperienza orgiastica è un'esperienza collettiva, l'esperienza orgiastica non porta a conoscenze razionali, non porta a impossessarsi di verità che gli dèi custodiscono gelosamente, ma porta alla penetrazione dentro un mondo che è il mondo della psiche. È stato scritto nella modernità che lo sguardo disincantato e un po' molle di Dioniso è lo sguardo scettico di Freud, è lo sguardo con cui Freud guarda alle debolezze della natura umana. Va però sottolineato che non è solo la debolezza della natura umana a essere sondata con

Dioniso, ma anche la forza del rapporto interpersonale. Non più delegata all'estasi individuale, la forza dell'esperienza matura dentro la dimensione collettiva. Noi abbiamo sostituito all'«orgasmo» la «partecipazione». Pure l'esperienza illuminante di un ritrovamento interpersonale di certezze indimostrabili è spesso presente tanto in una progettazione a più mani quanto nel gioco dell'insegnamento.

L'orgasmo stesso non è soltanto felicità dei sensi, ma un disciogliersi delle angosce dell'anima nella calma dell'universo, l'incontro dell'Uno con l'Altro e, nella coppia, il ritrovamento del Tutto. Dioniso è il dio del risveglio, Dioniso è il dio del risveglio della natura, il suo carro è contornato da pampini, il suo è il momento della riproduzione ma anche dell'iniziazione; la vegetazione che circonda il carro del dio è il campo di ciò che è conoscibile attraverso l'esperienza psicologica collettiva.

Dell'architettura antica si è nascosta la sua essenza erotica, sensuale, magica e illusionistica.

Per millecinquecento anni, si sono assunti come corpi architettonici frammenti e scheletri d'architetture. Misure, tipi, strutture sono stati scambiati con la realtà. La rovina e il cadavere appartengono allo stesso mondo dei morti. L'architettura antica, dipinta e rivestita di marmi era viva e seducente, come il ritratto di Apollo policromo e un po' beffardo.

L'architettura antica, a differenza della musica antica, non è stata mai rivissuta così dai neoclassici e dai razionalisti. All'opposto sulla vitalità delle forme è stato steso il velo della nostalgia.

Fra le tante definizioni che possiamo dare e che sono state date della classicità, io aggiungerei questa che trova il suo fondamento nella filosofia non solo greca: «l'essenza e il disegno della classicità è la ricerca della felicità». Il primo articolo della Costituzione degli Stati Uniti.

La nostalgia della felicità, l'irraggiungibilità della felicità, dello stesso equilibrio, della stessa serenità conducono invece neoclassicismo e romanticismo in luoghi lontani dai territori della classicità. Se, come è stato scritto, la modernità incomincia con gli architetti dell'Illuminismo, è con essi che si torna alla profezia. Senza la profezia non è concepibile la modernità. Una dimensione questa che non dovrebbe essere persa oggi nel nostro lavoro.

A essa si contrappone la dimensione nostalgica, un po' feticista di Johann Joachim Winckelmann, il padre dell'archeologia, il ritrovatore di frammenti, il grande propagandista del neoclassico. Per capire Johann Joachim Winckelmann basta ricordare la sua lettura del torso del Belvedere: è più appassionante il frammento che non l'oggetto completo, che non la scultura completa, perché l'osservatore può completare la figura

con la sua immaginazione, con la sua intelligenza, che nel caso di Winckelmann è anche desiderio erotico (un'intelligenza morbosa, si sarebbe detto un tempo).

Winckelmann ha confessato come a Stendhal, nella sua città natale, nel 1750 ha capito l'importanza delle cose sepolte: il giorno in cui ho visto seppellire mio padre, in quel momento ho capito che tutto ciò che era importante stava nell'invisibile e non nel visibile!

Molto tempo fa mi è parso necessario far conoscere l'opera di Schinkel con due grandi mostre, a Venezia e a Roma.

Schinkel non è soltanto il pittore o l'architetto del neoclassicismo o della classicità. Lo stile preferito da Schinkel è lo stile saraceno; teorizza questo stile *mésalliance*, di contaminazioni, che in parte ha trovato nella Sicilia normanna, araba e bizantina e che mescolerà col mondo classico rivisitato, a Berlino o altrove. Schinkel è assai più moderno che non Winckelmann.

E tuttavia proprio il cultore della bellezza classica inespica nella bruttezza malefica.

Si è molto discusso e scritto sulla stranezza della morte di Winckelmann, che passa attraverso le mani dell'orribile veneziano Francesco Arcangeli, piccolo e butterato. Se l'omosessualità di Winckelmann è stata attirata dalla bruttezza nonostante le tante occasioni offerte a Palazzo Albani, siamo di fronte a una passione strana. La tesi prevalente oggi, dopo le ultime ricerche storiche, è che si sia trattato di un delitto politico maturato in seno alle lotte di potere tra Gesuiti, Vaticano e Asburgo.

L'Arcangeli non sarebbe stato né un amante né un ladro ma solo uno strumento nelle mani dei Gesuiti. Ma per un momento, per riflettere sulla bruttezza, possiamo anche seguire l'ipotesi del delitto omosessuale che peraltro non può essere del tutto abbandonata.

C'è una prima interpretazione della bruttezza in Aristotele: «La bruttezza quando è innocua è ridicola». Ma c'è una postilla di un altro filosofo. Lessing precisa: «Quando la bruttezza è dannosa diventa spaventosa e quando è spaventosa è maestosa».

Ecco che la bruttezza acquista un fascino perverso.

Schinkel, in un capriccio, disegna un duomo gotico sul colle di San Giusto a Trieste, laddove sorge una basilica romanica. Nel capriccio si affronta spesso il tema della contaminazione e da questo facilmente si scivola sul versante della bruttezza.

Il Nobile, altro architetto di corte, studia la fisiognomica (così come ordina le colonne, i capitelli) e costruisce una sorta di prontuario delle possibili espressioni, dalla calma all'ira del volto umano. Gli umori, i toni, i caratteri, per la loro tipicità, sono da studiare tanto e forse più delle espressioni ieratiche. La passione vince l'impassibilità.

Lessing, personaggio per altri versi alquanto pedante, trova le basi del neoclassico nel Laocoonte e si affanna a dimostrare come sia importante l'urlo trattenuto, la sofferenza

appena accennata, il movimento compresso, cioè questo senso della misura che anche di fronte alla grande tragedia la classicità avrebbe sempre mantenuto. In verità solo l'Accademia nega al classico, allora come ora, la pateticità.

«L'académisme dit non». Non soltanto ai grattacieli nello skyline di Parigi. L'accademismo dice di no alla dimensione onirica della classicità e alla dimensione profetica della modernità.

L'accademismo teme la contaminazione, da cui pure è nata tutta l'architettura del Rinascimento e tutta l'architettura del Mediterraneo.

Vorrei riflettere ancora brevemente sul senso dell'antitesi apollineo/dionisiaco nel moderno. Il soggetto delle tele di De Chirico è l'ombra. Assai più che negli oggetti, nelle figure e nei ricordi, è nell'ombra che sta il mondo del sogno. E nel viaggio nell'oscurità che si trova la verità.

Anche quando il dominio delle linee, degli spazi, sia pure in epoche diverse della sua vita, Mondrian lo va a inseguire prima nella costruzione di un linguaggio e poi nella sua contaminazione con l'esperienza americana, con la dimensione metropolitana ecco, anche in questo caso io non mi permetterei e non permetterei di dimenticare la dimensione misteriosofica che sta alla base della ricerca astrattista (come nella teoria dodecafonica di Schönberg). Mai Mondrian avrebbe avuto la forza di camminare sulla strada di una rifondazione così radicale del linguaggio pittorico, se egli, essendo teosofa, non avesse creduto in una positiva possibilità di realizzare l'armonia artistica come riflesso dell'armonia del cosmo, sulla possibilità di essere lui il sacerdote, il medium di questo rapporto tra il quotidiano e l'eterno.

Del razionalista, del purista Le Corbusier a me piace sottolineare, nella sua opera, l'irrompere del demoniaco. Per la Chapelle de Ronchamp si è molto scritto e pochi si sono spiegati la ragione, la motivazione, il senso di quella poderosa rottura con il linguaggio precedente, ma anche l'isolamento rispetto alle opere successive, monotone, ripetitive. La mia tesi è che l'incontro con il cattolicesimo è per Le Corbusier un incontro con il demoniaco o per lo meno con lo stregonesco, cugino primo del sacro. La nota che sta nel *cahier* di Le Corbusier dice: con questo primo disegno avevo finito il progetto [...] (cioè è stata una folgorazione) [...] su questa sommità ho sentito le colline, le valli, l'intorno e ho, come con un orecchio, come con una chiocciola, come con un guscio vuoto raccolto i segnali, riecheggiato i messaggi. È noto come a un giornalista che gli chiedeva se per fare un tempio cattolico era necessario appartenere alla Chiesa cattolica, rispondesse, all'incirca: «Togliti dai piedi».

Questa sua macchina per pregare, questa invenzione di uno spazio magico pieno di effetti, pieno di colore, di colpi di luce, una scenografia sostanzialmente, io credo sia il discorso di un protestante (e poi anche Le Corbusier è stato antroposofa) che guarda

alla Chiesa cattolica e ai suoi riti come a qualche cosa che deve la sua popolarità, la sua credibilità ai miracoli e ai santi, apparentandosi così – a differenza di altre religioni – alla magia.

Il Plečnik, di cui io parlo spesso, oltre alla colonna drammaticamente tirata della Biblioteca di Lubiana, col suo capitello arcaico in bronzo, è l'autentico rappresentante di un anticlassicismo che vuole essere vera romanità. Nel portico voltato a esedra, all'ingresso del cimitero di Žale, due ordini di colonne sovrapposte, reggono un cassettonato che non c'è. Questa presenza-assenza è la chiave del discorso che io faccio oggi sulla classicità. Qui la classicità dialoga con il suo opposto, la barbarie.

Concludendo vorrei solo pregarvi ancora una volta di non equivocare su quanto ho detto sulla luce e sull'oscurità, io non parlo della luce e dell'oscurità del mondo visibile, sarebbe una sciocchezza, lo sanno tutti che l'architettura è fatta di luce e ombre. Io parlo di un'altra luce e di un'altra oscurità, parlo di una luce che è quella appunto dell'armonia apollinea, così come la definiva Platone, e per converso l'affiorare nel nostro inconscio delle leggi della natura, come voleva Vico. Io sostanzialmente penso che il rapporto tra modernità e classicità fertile, fondamentale, sia quello della rigenerazione, una rigenerazione che è rivelazione del futuro rispetto al passato come nuova forma dell'armonia del possibile, e nello stesso tempo una condizione in cui l'architetto muore a se stesso, come uomo del suo tempo, in una metamorfosi che lo vede rinascere nell'opera.

Il classico assolutamente non è uno stile. Non è assolutamente vero quello che diceva Winckelmann, il classico è fondato sull'ipotesi che sia sempre possibile formulare una profezia, il classico attraversa l'oscurità della natura umana per perdersi nelle profondità dell'anima, non fuori di sé, dentro di sé.

Anton Webern, a chi gli chiedeva se la sua musica fosse classica o moderna, rispondeva quando scrivo non mi domando se la mia è musica del passato o del futuro. Cerco di fare della buona musica, la migliore per me possibile. Per questo non è importante andare avanti o indietro ma «andare dentro» la musica – *nach innen*, sempre più dentro.

Prendiamo Schinkel a Schloss Charlottenhof, presso Potsdam. Cosa rende levitanti, più che nei bellissimi disegni, gli arrugginiti pergolati, gli intonaci scrostati, le mute fontane? Cosa rende struggente e persuasivo questo piccolo principesco mondo Biedermeier, i grandissimi vasi nelle piccole nicchie, lo smisurato bacile nel piccolo laghetto, la discesa nel bagno attraversate le quattro Cariatidi? Un'idea del Mondo, di cui lo Stato è soltanto manifestazione, o un'idea dello Stato di cui il principe è demiurgo, o una biblioteca, una festa, un letto nuziale di cui per stanze diverse si raccontano

Armonia e Serenità ed Eterno Femminino ed Eterno Mascolino che ricevono dall'antichità un'autentica autorizzazione alla Felicità?

Si ritenne un tempo che un buon architetto dovesse essere antiquario.

Un'apparente erudizione, un citar Maestri, un ricordare immagini e personaggi cui ci si aggrappa. Vorrei solo non si pensasse che oggi un buon architetto deve imparare la storia dell'architettura. Poiché io parlo dell'Architettura e non della storia dell'architettura.

L'architetto ama l'architettura. Tutto qui. È come se di una persona amata noi dovessimo conoscere a menadito la storia (quanti uomini prima di me, quando ha fatto la prima Comunione, chi è stato il suo insegnante di filosofia al liceo, ma quale liceo?)

Tutto questo inevitabilmente sapremo ma soprattutto conosceremo della creatura amata palmo a palmo la pelle, tremeremo, senza mostrarlo, per ogni movimento delle sue sopracciglia, leggeremo sul suo viso amato, sul suo corpo amato ogni trasalimento.

Amiamo, e desideriamo possedere di chi amiamo, l'anima, non ci basta né ci aiuta conoscere la storia.

Ora l'anima dell'architettura è nel suo carattere, sostanza di forme amate.

Ricordate? Bramante, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Giulio Romano; Fidia, Santa Sofia, San Marco, San Vitale; Cockerell, Soane, Schinkel, Hawksmoor, Plečnick; Gardella, Rogers, Samonà; Asplund, Aalto, Lewerentz; Loos e Frank; Stonehenge, Delfi, Paestum e Venezia, Spalato, Istanbul e Roma.

Ogni elenco può essere vuota tassonomia o all'opposto un orgasmo continuato. Questo museo dell'Architettura che noi ci costruiamo dentro con le nostre scoperte e ordiniamo secondo simpatia è un monumento che ogni giorno ricostruiamo su se stesso. E ogni nostra opera è come un diverso riordinamento provvisorio del Nostro Museo. Si è creduto a volte che solo l'austera celebrazione del mistero, il Monumento, potesse incorporare la grande potenza dell'architettura. Ma poi abbiamo visto un cinema di Asplund.

A me piace sottolineare della teoria neoclassica l'inseguimento dell'idea. Quanto di Trieste è nel dipinto di Schinkel e quanto nelle sue note di diario?

Quale il rapporto tra la pagina del diario e la pagina del suo album di schizzi?

Strutture tra loro autonome, la parola scritta e il ritratto, sono a loro volta indipendenti dalla città.

Poco importa che il nome di Winckelmann sia legato a Trieste solo per un epilogo infame.

Il caso si intreccia col mito, il desiderio di un uomo con quello di un luogo.

I fatti: dal porto più settentrionale del Mediterraneo inizia un viaggio dentro la classicità. Nello stesso luogo il teorico del neoclassicismo ha chiuso il suo ultimo viaggio.

Non è sufficiente? Ordinato e paziente, come sua natura, l'architetto confronta gli elementi dell'architettura, li classifica in rapporto alle proprietà geometriche delle figure e dei solidi elementari, legge le regole sintattiche, i tracciati regolatori, i rapporti proporzionali.

Con questi propositi parte Schinkel per l'Italia e studia, classifica, controlla i monumenti.

Anche Pietro Nobile, dal 1800 al 1806, è a Roma per ridisegnare, analizzare, classificare. Ne uscirà uno strano reportage stampato più tardi col titolo *Progetti di vari monumenti architettonici, immaginati per celebrare il trionfo degli augusti alleati, la pace, la concordia dei popoli e la rinascenza felicità d'Europa nell'anno 1814*.

Porterà anche con sé le prove dell'esistenza dei «modelli» (fogli e fogli di analisi fisiognomiche – profili, capigliature, nasi, occhi, bocche strappate al loro contesto – delle pitture rinascimentali e della classicità, fogli e fogli di letture comparate di singoli sintagmi – capitelli, colonne, frontoni, giochi di luce, aggressioni di pittoresco – tratti dai monumenti della capitale).

Smontando le opere altrui o rileggendo le rovine della città, Nobile, come Schinkel, ricava sui trent'anni la certezza che regole, leggi, artifici trasmissibili potranno costituire un trattato, il Trattato a misura dell'antichità, meno meccanico e meno ingenuo delle raccolte comparative di Durand. Come questo, tuttavia, basato sulla perizia del disegno, sulla chiarezza e la semplicità della conoscenza analitica.

Per la loro passionalità io ammiro più i tedeschi che i francesi, sempre razionali.

Insomma, siamo molto più ammirati oggi, nell'evo post-moderno, degli infelici autori del secolo XIX che han lasciato incompleti i loro impossibili trattati, che non dei pochi che hanno voluto fare una sintesi.

Il trattato sempre tentato e sempre incompiuto di Schinkel, Nobile, Semper, la visita ripetuta, a distanza d'anni, ai monumenti italiani sono forme diverse di una ennesima, faustiana, ansia di universalità. Per quel che mi riguarda io mi identifico, per ragioni di sangue, in questi uomini del Nord venuti sul Mediterraneo per trovare un modo di consistere, un modo di abitare, per riappropriarsi di un modo di pensare. Non credo che altri dei miei coetanei sentissero la scelta della patria, la scelta della lingua così libere e nello stesso tempo i problemi personali tanto importanti.

L'Impero asburgico non riesce a imporre modelli obbligatori di riferimento in una terra dove essere italiani o sloveni o tedeschi o boemi è una scelta. Così ogni uomo, fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo può radunare sul proprio tavolo di lavoro quei frammenti del mondo ai quali liberamente sceglie di appartenere. Così il tedescofano Ettore Schmitz diviene in arte Italo Svevo, ma può avere anche una biblioteca colma di Balzac. Il pittore Arturo Nathan, come De Chirico, può negare il

moderno come inteso in Francia (impressionismo, fauvismo, cubismo, futurismo) e rileggere l'Ottocento, Caspar David Friedrich e Arnold Böcklin.

Nell'architettura di Pietro Nobile si è visto Raffaello Sanzio e Nicolas Poussin.

Se il frammento è una forma di nostalgia, se la citazione è invocare un principio di autorità, la rielaborazione dei temi degli antichi con le stesse ambizioni di qualità è amore: «L'opera non sarà mai copia fedele ma le somiglierà appena come il volto di qualcuno visto in sogno somiglia a quello della persona nella realtà».

Il maestro nostro, per ogni questione che riguardi rapporti fra logica o rappresentazione, è Giorgio De Chirico.

Dentro questo discorso non mi tratterò dall'osservare come il neoclassico, attraverso le ricostruzioni ideali del secolo XIX, proceda a una vera e propria separazione della coppia classica «bello-bene», distinguendo la logica delle ragioni pratiche, istituzionali-statuali, sociali, dalle ragioni dell'oggetto.

Schinkel, Von Klenze, Nobile – gli architetti delle grandi famiglie europee degli Asburgo o degli Hohenzollern – «montano» la classicità dentro la città e lasciano poi un'Europa fatta di parchi, giardini, teatri, musei.

Questa apparizione della classicità prescinde in larga misura da motivazioni storiche e discende piuttosto da una scienza e un'arte che nella classicità sono state riscoperte. L'architetto ha innanzi tutto e per tutta la vita destrutturato, ricostruito, ricomposto, riconfigurato questi materiali nella sua mente in termini di trattato o di manuale.

È importante che i trattati restino incompiuti.

È la riprova che, a dispetto delle sue intenzioni, il grande architetto è andato con la sua opera al di là della luce, penetrando la terra e le sue oscurità, «vedendo» a occhi chiusi.

Bibliography

Bibliografia

Books and texts by Luciano Semerani

Libri e saggi di Luciano Semerani

- L. SEMERANI, *Gli elementi della città e lo sviluppo di Trieste nei secoli XVIII e XIX*, Dedalo, Bari, 1969.
- L. SEMERANI, *Progetti per una città*, Franco Angeli, Milano, 1980.
- L. SEMERANI, *Lezioni di composizione architettonica*, a cura di Anna Tonicello, Arsenale, Venezia, 1983¹, 1987².
- L. SEMERANI, *Passaggio a nord-est. Itinerari intorno ai progetti di Luciano Semerani e Gigetta Tamaro*, Electa, Milano, 1991.
- *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, diretto da/directed by L. Semerani, Edizione C.E.L.I., Faenza, 1993.
- L. SEMERANI, *Per l'architettura slovena*, in *Architettura recente della Slovenia. Visione della realtà*, Piranesi, Ljubljana, 1993.
- L. SEMERANI, *Identità e appartenenza della città mediterranea*, in *Identità e Differenza. I racconti dell'abitare*, catalogo della mostra/ exhibition catalog, Triennale di Milano, Abitare Segesta, Milano, 1994.
- L. SEMERANI, GIGETTA TAMARO, *Architetture e progetti*, Skira, Milano, 2000.
- L. SEMERANI, *L'altro moderno*, scritti a cura di/writings edited by Antonella Gallo, presentazione di/forward by Carlo Olmo, Allemandi, Torino, 2000.
- *Saper credere in architettura. Quaranta domande a Luciano Semerani*, a cura di/edited by Lamberto Amistadi, CLEAN, Napoli, 2005.
- *Memoria, asceti, rivoluzione. Studi sulla rappresentazione simbolica in architettura*, a cura di/edited by L. Semerani, Marsilio, Venezia, 2006.
- L. SEMERANI, *L'esperienza del simbolo. Lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica*, a cura di/edited by Lamberto Amistadi, CLEAN, Napoli, 2007.
- *La casa. Forme e ragioni dell'abitare*, a cura di/edited by L. Semerani, Skira, Milano, 2008.
- *La casa. Le forme dello stare*, a cura di/edited by Antonio Monerstirolì e/and L. Semerani, Skira, Milano, 2011.