POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Retorica della visione: dal paesaggio urbano ai sememi

Original
Retorica della visione: dal paesaggio urbano ai sememi / Marotta, A.. - ELETTRONICO. - 1:(2011), pp. 1-10. (Le vie dei mercanti, S.A.V.E. Heritage safeguard of architectural, visual, environmental Heritage Capri 9-11 giugno 2011).

Availability:
This version is available at: 11583/2427377 since:

Publisher:
La scuola di Pitagora s.r.l.

Published
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

27 November 2026

IX International Forum Le Vie dei Mercanti
Aversa, Capri 9-10-11 June 2011
S.A.V.E. Heritage

RETORICA DELLA VISIONE: DAL PAESAGGIO URBANO AI SEMEMI.

Anna MAROTTA[1]

(1) DINSE, Seconda Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino, Torino, Italia
anna.marotta@polito.it

Abstract

The vision can be considered a syncretic language (and culture), complex and integrated, able to decode, communicate and articulate, even anthropologically (Marazzi), the matrices of the image phenomenology, according to the different purposes of communication.
This applies to the territory, even ecologically perceived (Gibson) as the urban landscape (Cullen). It allows to understand the role of the processes which determinate the identifying characteristics of architecture and cities, which involve the preservation of tangible and intangible, built and memory legacy. This is true for to the geometric and mathematical thinking, The “classical orders” are the greatest of the innovations introduced by ancient Greeks in the art of building. They consists of a series of mathematical and geometrical rules which control the size of each elements in architecture composing, so everything is constantly related to the other elements and to the whole building, until the most recent contributions on the issues “behind the formula" (even visual) of logic and mathematics, from Hoffstadter to Tagliasco. Finally. And also conceiving the *ornatus*, with sememes and its ordering principles, inside ornamental systems, according to various paradigms and statutes, held in the treatise of reference: from O. Jones, Racinet, Raguenet, Daly, E. David, M.P. Verneuil, Boito, Melle, Arborio Mella, etc.. Specific examples will be examined for each approach.

Parole chiave: retorica, visione, paesaggio, decorazione.

1. Introduzione.

E’ appena il caso di ribadire – data la vastità e complessità del tema – le note che seguono vogliono solo essere spunti per ulteriori approfondimenti, senza nessuna pretesa di sistematicità.
Molti autori, da Barthes a Eco, da De Fusco a Brusasco, da Gamberini a Koenig, hanno ricercato e sottolineato i parallelismi e i punti di contatto esistenti tra il linguaggio verbale umano e la comunicazione architettonica e, in particolare, hanno dimostrato in che modo ha senso parlare di linguaggio architettonico, classificandone i segni, identificandone i vocabolari ed evidenziandone le relazioni con gli altri linguaggi. Un'ulteriore prova a dimostrazione che l'architettura è un linguaggio può essere individuata osservando il processo percettivo che sta "dietro" alla lettura di un'opera architettonica, lo stesso processo risulta simile alla lettura di un'opera scritta, attraverso il linguaggio naturale.
Quando noi guardiamo l'immagine di un edificio sconosciuto, o meglio quel particolare disegno ideale e riassuntivo che si chiama "pianta", dopo un primo apprezzamento della forma globale, sufficiente a dirci se il complesso segnico ci interessa oppure no, passiamo alla sua "lettura". Il termine stesso, introdotto da Ragghianti [19], indica uno scorrere, un evento, un'operazione temporale.
In accordo con Gamberini [3] si trova De Fusco [27] proponendo un'interessante visione per quanto riguarda i segni in campo architettonico e sotto alcuni punti di vista. In particolare, il secondo autore suggerisce di distinguere tra segno architettonico e segno urbanistico. Il segno architettonico è secondo lui formato da due componenti: lo spazio interno, che rappresenta il significato poiché è il "protagonista" dell'architettura, e lo spazio esterno che può esser considerato come il significante. L'interpretazione semiologica dello spazio interno come significato conferma la tesi di Zevi per cui tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura, mentre lo spazio esterno entra nel dominio dell'urbanistica. Essa viene confermato in quanto riconosce lo spazio, o meglio lo spazio-segno, come il protagonista dell'architettura.
Quindi l'unità minima dotata di spazio interno nella struttura di un edificio indica la presenza di un segno architettonico, il quale si può definire come l'unione di un contenuto-significato (lo spazio interno) e di un contenente-significante (la struttura esterna che involucra e conforma quell'interno).

Bisogna inoltre tener conto dei tratti e delle unità componenti gli spazi che conformano il segno architettonico. Chiameremo tali componenti le facce interne o "figure" del significato (ad esempio il soffitto, le pareti, la pianta, ecc.) e le facce esterne o "figure" del significante (le aperture esterne, i prospetti). Questa doppia serie di "figure" contiene o si compone di elementi lineari come i riquadri, i profili degli ordini architettonici, ecc.
Mentre il segno comporta almeno tre dimensioni, le "figure"-sottosegno sono generalmente superfici bidimensionali, che a loro volta contengono o si compongono di elementi lineari.
A questo punto possiamo vedere il segno architettonico in due modi diversi: o lo consideriamo coincidente con gli elementi bidimensionali, cioè attribuiamo a piante, pareti, facciate, ecc. il valore delle parole del linguaggio, come fece ad esempio Gamberini; oppure consideriamo il segno architettonico come la prima entità portatrice di significato in quanto dotata di spazio interno.
Per quanto riguarda il segno urbanistico De Fusco sottolinea che ogni ambiente vuoto, a cielo scoperto ed aperto planimetricamente su uno o più lati, indica la presenza di un segno urbanistico, il cui significato è dato da questo vuoto, mentre il significante che lo conforma è dato dalla massa del fabbricato al contorno.
Possiamo allora dire che tanto i segni architettonici come quelli urbanistici, sono contraddistinti da spazi vuoti, interni i primi ed esterni i secondi; quelli urbanistici si presentano come una concatenazione fluida, dando luogo ad un sistema aperto in varie direzioni, quelli architettonici si presentano alla stregua di un sistema chiuso in tutte le direzioni.

2. Retorica e antropologia della visione.

Secondo Antonio Marazzi (Professore Ordinario di Antropologia Culturale presso l'Università di Padova) nel lungo cammino della preistoria e della storia dell'uomo si è andata affermando una specializzazione nell'uso delle capacità sensoriali [24]. Con la scoperta del linguaggio, la possibilità di trasmettere oralmente informazioni e conoscenze dilatò la dimensione culturale dei gruppi umani in senso spaziale e in senso diacronico. La visione era complementare ad ambedue queste dimensioni, specie quando, con la scrittura, il linguaggio richiese di essere letto dagli occhi. Principalmente, l'ambito della vista fu quello della sincronia, della contemporaneità, dell'esperienza immediata, individuale; mentre l'udito stimolava la comunicazione interindividuale e differita, il dialogo. Solo successivamente, con lo sviluppo delle rappresentazioni visive, artefatti culturali, la vista divenne strumento principe di trasmissione di codici simbolici e di comunicazione collettiva, come pure di conservazione e trasferimento diacronico degli emblemi di una società, icone, monumenti.
Di fronte alla necessità di considerare un'enorme quantità di variabili in tempi strettissimi, il sistema visivo agirebbe in base alla presunzione che il mondo fisico non si trovi in uno stato caotico e amorfo. Secondo David Marr – uno dei più geniali scienziati del MIT – il sistema visivo capitalizzerebbe le proprietà fisiche prevedibili, come la costanza del movimento, la rigidità degli oggetti e la presenza di uno sfondo dietro a una materia opaca. Mancandogli il tempo di calcolare realmente la terza dimensione, vi arriverebbe per approssimazione, elaborando quella che, il già citato studioso, chiama la "seconda dimensione e mezza". Questo "bagaglio di espedienti", secondo l'espressione adottata da Ramachandran e Antsis nel 1986, si servirebbe dell'estrazione dalle immagini di particolari salienti, bordi, spigoli e aree ad alta o bassa frequenza spaziale che formano chiazze luminose od oscure. In questi modi l'occhio economizzerebbe l'enorme lavoro da compiere.

3. Teorie semiotiche per l'architettura.

Una visione particolare dell'architettura è fornita da Lipps che, nella sua "estetica spaziale", muovendo dall'assunto che nessun oggetto delle nostre percezioni agisce su noi per se stesso, ma in un insieme, sostiene che le forme architettoniche e quelle geometriche hanno una potenzialità dinamica che stimola analoghi riflessi psicologici in noi, che inconsciamente imitiamo i modi ed il senso di quelle forme.
Egli individua quindi una serie di simboli geometrici che consentono una interpretazione semantica dell'opera architettonica. Le linee verticali, orizzontali ed oblique, le forme geometriche piane e solide, le illusioni ottiche e i colori sono stati associati ad altrettanti stimoli fisici-psicologici, ad altrettanti significati.
Un'altra testimonianza semantica proviene da Wölfflin, il quale osserva che nelle forme architettoniche l'uomo introduce e trasmette sentimenti d'ordine corporeo, il senso del peso, del volume, della massa. L'effetto architettonico altro non sarà che il sentimento del raggiunto equilibrio, della vittoria della nostra visione sull'inerte materia, del nostro benessere organico.
A proposito di queste visioni semiotiche dell'architettura il contributo più significativo è quello di August Schmarsow. La sua concezione dell'architettura come "Raumgestaltung", ovvero conformazione spaziale e l'assunto per cui la più peculiare caratteristica dell'architettura è la sua interna spazialità, sono i due principali contributi dati da Schmarsow alla teoria architettonica.
Una tale visione si era già avuta nell'antico Oriente dove Lao Tze affermava che la realtà di un edificio non consiste in quattro pareti e un tetto, ma nello spazio racchiuso, nello spazio entro cui si vive.

Secondo Schmarsow il compito dell'architettura non si esaurisce nella conformazione attorno all'uomo di uno spazio fruibile dall'interno, ma implica anche la soddisfazione di esigenze visive e comunicative. I principi base formulati da Schmarsow ben si adattano alla nostra prospettiva di semiologia architettonica: la nozione di comunicatività e di interscambio tra l'uomo e lo spazio, l'assunto che lo spazio interno rappresenta il carattere principale dell'architettura e l'idea che il più piccolo elemento utilizzato dall'architettura è già una grandezza spaziale tridimensionale. Tutte queste idee danno sostegno alla visione di De Fusco che identifica la componente significato del segno architettonico con lo spazio interno.
Nel suo testo sulla retorica dell'architettura, Giuliano Maggiora (architetto e Professore Ordinario di Composizione Architettonica nella Facoltà di Architettura di Firenze) non intende aprire un nuovo dibattito sulla retorica: egli analizza l'Architettura come linguaggio, anche attraverso i "simboli" che la compongono e vengono messi in relazione con l'ambito della retorica.
Ne emergono spunti interessanti per la comprensione del costruito e della forma e di come l'architetto possa essere partecipe di messaggi, atti a formare un "discorso Architettonico".
Richiamandosi alla tradizione consolidata (Aristotele, Socrate, Fedro e Sant'Agostino), Maggiora ricorda – fra le "grandi arti" della persuasione e del convincimento – il ruolo che la "dispositio" gioca nel discorso sul rapporto tra i fini principali: *docēre et probare* (informare e convincere) a cui è riservato lo spazio centrale della comunicazione; *delectare* (catturare l'attenzione attraverso l'interesse); *movēre* (commuovere il pubblico o l'ascoltatore spingendolo al consenso, all'adesione, all'azione) [25].
Quindi ancora una volta, l'obiettivo della nuova retorica appare quello di "provocare o accrescere l'adesione delle menti alle tesi che vengono presentate al loro assenso" (C. Perelman).
Maggiora ritiene che possa esistere dunque una lettura retorica (anche dell'architettura) che ha come scopo quello di ricercare una progettazione avvalendosi dei principi fondamentali che condizionano le nostre dinamiche mentali più profonde, così come il passaggio essenziale è in conclusione quello detto di "simbolizzazione linguistica", ovvero di sostituire la realtà che ci stimola nel presente in una ricostruzione formulata ad arte in grado di colmare tutto ciò che non esiste più, tutto ciò che non esiste ancora, o addirittura tutto ciò che non esiste affatto.
Alcune categorie sono importanti a tal punto da diventare vere e proprie "figure" o meglio "parole - immagine" di cui si avvale il discorso per avere migliore compiutezza come sostiene Charles Morris nel suo *Foundation of Theory of Signs* [1]. Particolare importanza riveste in questa opera la definizione di "segno denotato e iconicità": "Un segno è iconico nella misura in cui ha le stesse proprietà dei suoi denotata". Facendo riferimento a questa definizione possiamo dimostrare che i segni architettonici sono iconici.
Mentre, per spiegare quali sono i denotata dell'architettura, dobbiamo prima fare riferimento al linguaggio: A questo proposito ricordiamo la definizione dello stesso Morris: "Denotatum è qualsiasi cosa che permette il compimento delle sequenze di risposte cui un interprete è disposto in conseguenza di un segno".
Se volessimo ricercare un'esemplificazione concreta degli artifici retorici applicati alla visione nel progetto d'architettura potremmo ricordare l'esempio fornito nella figura n.1. Il problema che gli architetti del gruppo SITE dovevano risolvere per la catena commerciale Best era quello di rendere originali e attraenti dei semplici volumi prefabbricati, tutti uguali fra loro. Poiché l'organizzazione funzionale di un supermercato è prestabilita ed è sempre la stessa, non restava che agire sull'involucro, trattandolo come un "vestito" che si può mettere e togliere quando si vuole. Il particolare artificio retorico del carattere "tattile" della scultura e la sua libertà dai vincoli costruttivi si contrappone al "seriale" e alla "scatola" meccanica. La "pelle" si può così colorare, sollevare, accartocciare, strappare, scoprendo qua e là gli ingressi e le uscite come fanno le sdruciture di un abito.

4. Visione e retorica nel paesaggio urbano.

Per quanto riguarda la visione nel paesaggio urbano, possono valere ancora in buona parte le considerazioni svolte da Gordon Cullen nella sua pubblicazione sull'argomento [17]. Nell'applicazione esemplificata che qui si propone (per l'Arco Olimpico di Torino su progetto di Benedetto Camerana) si fa riferimenti a segni non seriali, ma a un'unica emergenza puntuale. Secondo quanto sostiene lo stesso Cullen la "singolarità" è il valore di un episodio in una strada, sia una torre o un campanile, un profilo caratteristico di colore brillante e così via. E' quello di attirare l'occhio in modo che non sfugga via rendendo inevitabile la noia. L'abile disposizione delle singolarità dà risalto alle forze fondamentali della strada o della piazza: è un punto di attenzione. In particolare, nel caso torinese, il valore simbolico dell'Arco Olimpico è quello di segnare retoricamente un "rito di ingresso e di passaggio" in città. Della stessa struttura, le diverse rielaborazioni iconografiche qui presentate segnano metaforicamente i diversi modi della visione, con le relative matrici culturali sottese.



Fig. 1: 1974, Gruppo SITE, Architettura e Blue Jeans: progetto per la catena commerciale Best, Houston. L'artificio retorico della contrapposizione del carattere "tattile" della scultura e la sua libertà dai vincoli costruttivi a quella "seriale" della "scatola" meccanica. La "pelle" si può così colorare, sollevare, accartocciare, strappare a, scoprendo qua e là gli ingressi e le uscite come fanno le sdruciture di un abito.

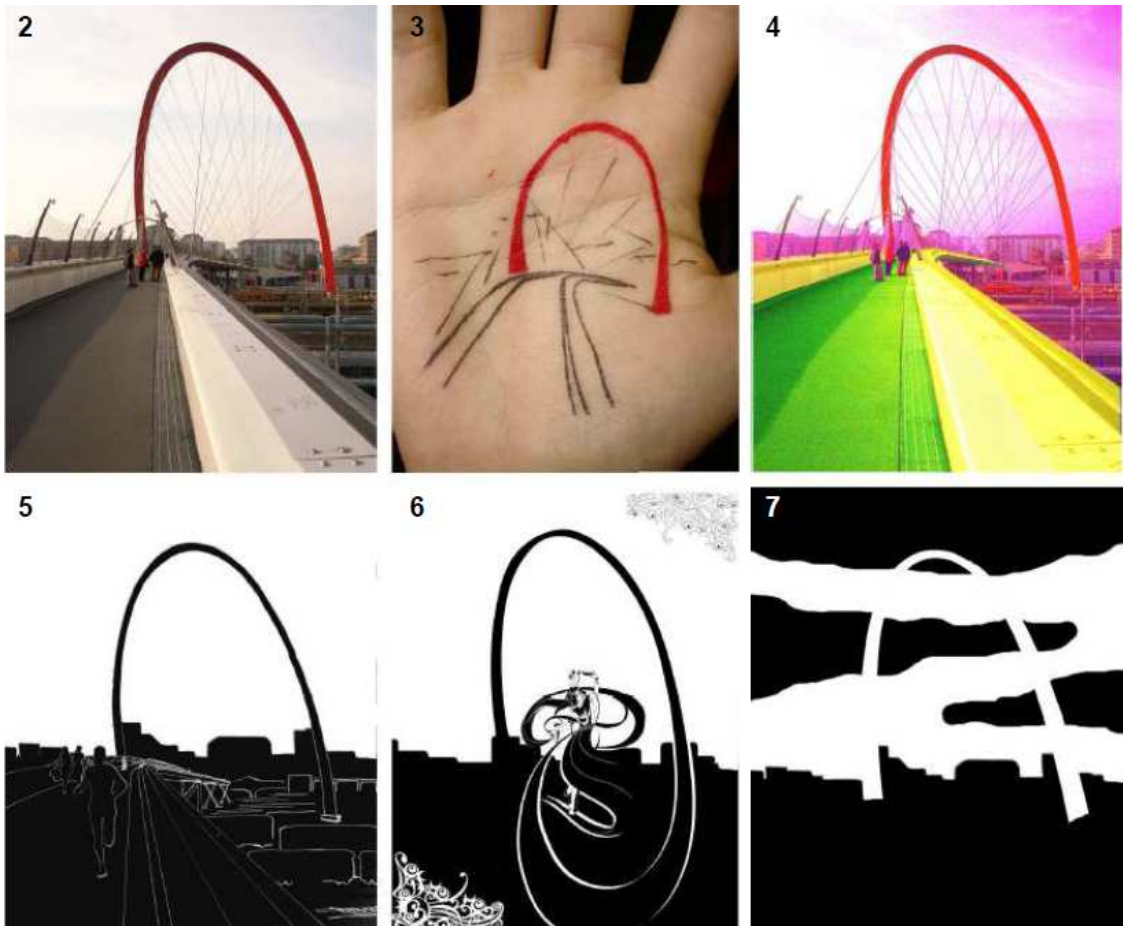

Fig. 2: 2006, Benedetto Camerana, *Arco e passerella olimpica,* nella realtà del paesaggio urbano torinese, in http://www.camerana.com/projects
Fig. 3: 2009, Pierre Chancerel, *Arco in una mano: metafora dell'appropriazione visiva, formale, spaziale e semantica della struttura nel paesaggio urbano.*
Fig. 4: 2009, Pierre Chancerel, *Il gusto "acido" dell'arco : un esempio della sinestesia come figura retorica applicata alla visione.*
Fig. 5: 2009, Pierre Chancerel, *La silhouette: l'artificio retorico dell'ellissi e della sintesi realizzata in un'icona con valore di pittogramma.*
Fig. 6: 2009, Pierre Chancerel, *Una visione dell'Arco Olimpico come metafora e citazione del gusto liberty, "alla maniera" di Aubrey Beardlay.*
Fig. 7: 2009, Pierre Chancerel, *La citazione di un modo della visione: la Gestalt e il completamento amodale.*

5. Reticoli e sememi: dalla “Grammatica” di Jones e dai “Doni” di Froebel ai “light screens” di Frank Lloyd Wright.

Le finestre decorative disegnate da Frank Lloyd Wright rappresentano la sua conoscenza di assoluta continuità fra l’esterno e l’interno architettonico, come il riverbero della straordinaria abilità di Wright nel concepire la composizione. Essendo concepite come sistema unitario e congruente, parte di un insieme più vasto, esse riescono sia a suggerire il contesto dal quale provengono sia a condurre verso una comprensione più profonda della mutevole visione architettonica di Wright. Wright le chiamò *Light screens*: schermi di luce [23].

L’architetto credeva in una distinzione tra costruzione e architettura ed era sicuro di aver trovato, attraverso il processo di creazione della natura, il metodo universale di composizione architettonica, facendo diventare gli edifici una controparte della natura stessa.

La decorazione veniva applicata in maniera tridimensionale alle masse dell'edificio, senza dimenticare la scala generale della composizione architettonica e il rapporto tra forma, struttura e decorazione.

Wright sosteneva che “ornamento e struttura devono integrarsi e il loro impercettibile ritmo deve emanare un’alta tensione emotiva tale da produrre un senso di serenità ”. E ancora: “un disegno ornamentale è più riuscito se sembra far parte della superficie o del materiale che lo riceve, piuttosto se vi appare applicato… questa è, secondo me, la base preparatoria di quel che può essere definito un disegno organico di decorazione”.

Grazie a Louis Sullivan, Wright conobbe *The Grammar of Ornament*, testo di Owen Jones, dal quale dichiarò apertamente di aver tratto almeno cento ricalchi. E’ appena il caso di notare come il preciso richiamo a un termine linguistico della comunicazione scritta o parlata confermi la convinzione della funzione lessicale e del valore dell’*ornatus* come sistema visivo complesso e significante. Gli astratti motivi ornamentali di Jones erano in parte determinati da griglie geometriche sottostanti, espediente compositivo che Wright avrebbe largamente sviluppato oltre che nelle piante dei suoi edifici, anche negli elementi ornamentali relativi ai suoi vetri, ma anche impalcato connettivo visivo strutturante l’immagine, e fortemente significante.

I principi generali delle arti decorative proposti nel saggio di Jones (lo ricordiamo) possono essere riassunti nei seguenti:

1. Le Arti Decorative derivano da, e dovrebbero propriamente essere guardiane dell’Architettura.
2. L’Architettura è l’espressione materiale dei voleri, delle abilità e dei sentimenti, dell’età, periodo, in cui è creata.
3. Come l’Architettura, così tutti i lavori delle Arti Decorative, dovrebbero possedere forma, proporzione, armonia, il risultato di tutto, che è riposo.
4. La vera bellezza risulta da quel riposo che la mente prova quando l’occhio, l’intelletto e gli affetti sono soddisfatti dall’assenza di tutti i voleri.
5. La costruzione dovrebbe essere decorata. La decorazione non dovrebbe mai essere costruita apposta. (Questo è come la bellezza vera; che è come è vero che dovrebbe essere la bellezza)
6. La bellezza della forma è prodotta dalle linee crescenti una dall’altra in ondulazioni graduali: non ci sono escrescenze, niente dovrebbe essere rimosso e bisognerebbe lasciare il design ugualmente bello o migliore.
7. Essendo prima curate le forme generali, queste dovrebbero essere suddivise e ornamentate da linee generali; le intersezioni dovrebbero poi essere riempite con l’ornamento, che dovrebbe ancora essere suddiviso e arricchito per una rifinitura più precisa. (Innanzitutto si curano le forme generali; poi queste vengono suddivise e arricchite da linee generali; le intersezioni dovrebbero poi essere riempite con l’ornamento, che dovrebbe ancora essere suddiviso e arricchito per una rifinitura più precisa)
8. Tutti gli ornamenti dovrebbero essere basati su una costruzione geometrica.
9. Come in ogni lavoro perfetto di Architettura una vera proporzione sarà trovata per regnare tra tutte le parti della composizione, così attraverso le Arti Decorative ogni assemblaggio di forme dovrebbe essere arrangiato secondo precise proporzioni; l’insieme e ogni particolare dovrebbe essere un multiplo di alcune unità semplici.

Per Wight, un’ulteriore matrice geometrica, confermata anche come modello di costruzione mentale (anche linguistica) fra cognizione e creatività, è il modello del pedagogista tedesco Friederich Froebel.

Il sistema educativo per bambini ideato da Froebel, era basato su una serie di esercizi su due e tre dimensioni pensati per sviluppare le capacità intellettuali dei più piccoli e la consapevolezza dello spazio. Wright conobbe i “Doni” di Froebel grazie alla madre, che glieli regalò dopo la sua visita alla Philadelphia Centennial Exposition del 1876 apprezzando l’enfasi per l’ordine geometrico che sottende questi giochi, un ordine rappresentato in parte dalle griglie da tracciare su un tavolo o su dei fogli di carta. Le griglie, che possono leggersi come una ripetizione di forme modulari, sostenevano e aiutavano l’ideazione dei motivi che andavano formandosi su di esse. Edgar Kaufmann ha affermato che la modularità del gioco incoraggiò l’inclinazione di Wright verso una progettazione dello stesso tipo.

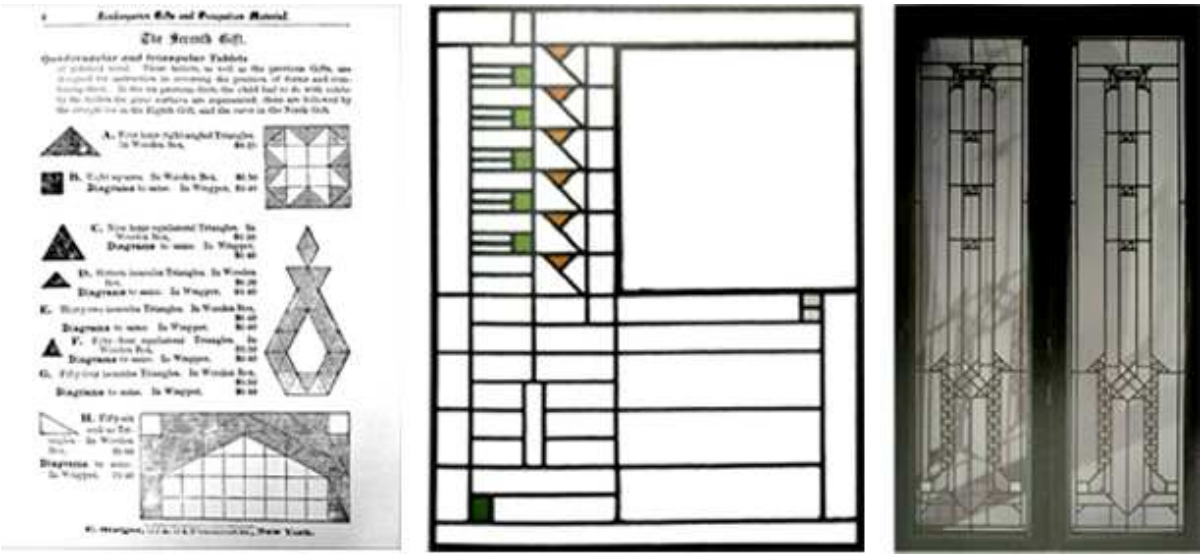

Fig. 8: (a sinistra) 1876, Friedrich Froebel, Il Settimo Dono: tavolette quadrangolari e triangolari, in SLOAN, Julie R. *Schermi di Luce - I vetri decorativi di Frank Lloyd Wright*, 1° ed. Milano: Rizzoli, 2001, p. 47; (al centro) 1915, Frank Lloyd Wright , *modellino per vetrata della Emil Bach House, Chicago*, Ill. Finestra. Vetro chiaro, vetro colorato multistrato, bacchette di zinco placcate in rame, in SLOAN, Julie R. *Schermi di Luce - I vetri decorativi di Frank Lloyd Wright*, 1° ed. Milano: Rizzoli, 2001, p. 131; (a destra) 1915, Frank Lloyd Wright, *Seconda Francis W. Little House. Vetri della porta*. Vetro chiaro, vetro opaco, vetro colorato multistrato, bacchette di zinco placcate in rame, in SLOAN, Julie R. *Schermi di Luce. I vetri decorativi di Frank Lloyd Wright*, 1° ed. Milano: Rizzoli, 2001, p. 127.
Wright aveva ricordato i piatti, colorati triangoli e quadrati di cartone che dovevano essere disposti a formare una griglia, probabile riferimento alle tavolette colorate in legno o carta contenute in questo Dono. Detto anche Parchettatura, questo gioco era il primo gioco bidimensionale e il suo compito era introdurre alla geometria piana.

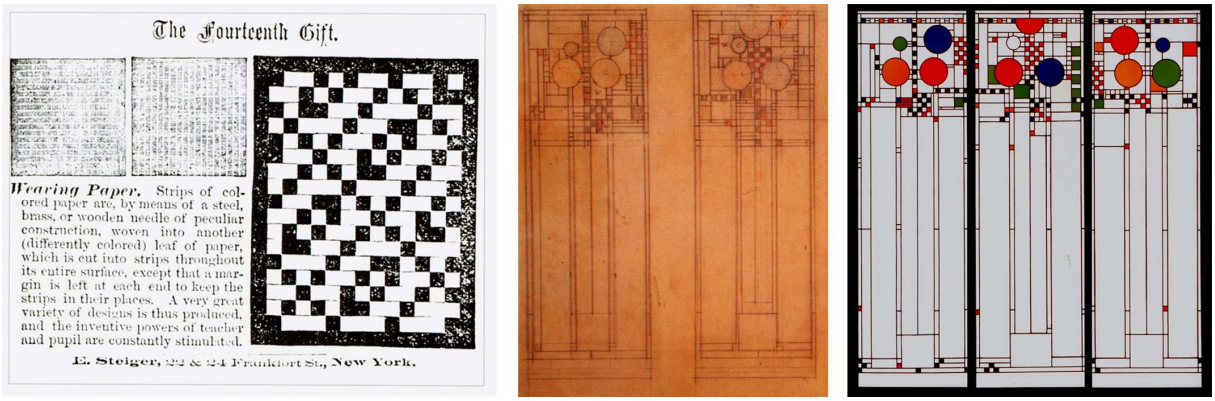

Fig. 9: (a sinistra) 1876, Friedrich Froebel, *Il Quattordicesimo Dono: carta per intrecci*, in SLOAN, Julie R. *Schermi di Luce - I vetri decorativi di Frank Lloyd Wright*, 1° ed. Milano: Rizzoli, 2001, p. 45. Su di un foglio di carta colorata il bambino praticava delle fessure a distanza regolare, a rappresentare l'ordito, quindi usava strisce di carta di un altro colore come trama, intrecciandole attraverso l'ordito. (al centro) 1907, Frank Lloyd Wright , *disegno per la vetrata della Avery Coonley Playhouse,* matita su carta da lucido, in SLOAN, Julie R. *Schermi di Luce. I vetri decorativi di Frank Lloyd Wright*, 1° ed. Milano: Rizzoli, 2001, p. 114; (a destra) 1907, Frank Lloyd Wright, *Finestra a trittico della Avery Coonley Playhous*, vetro piombato, Metropolitan Museum of Art, New York, in SLOAN, Julie R. *Schermi di Luce. I vetri decorativi di Frank Lloyd Wright*, 1° ed. Milano: Rizzoli, 2001, p. 115.
Una delle metafore più usate da Wright nei suoi scritti era l'intreccio. Scrisse per esempio che: "fondamentalmente, l'ornamento è lavorato nella trama e nell'ordito della struttura, e laddove la trama e l'ordito del tessuto non fanno abbastanza posto alla varietà, esso è raramente riuscito".
Per Wright il colore doveva essere utilizzato soltanto negli elementi delle composizioni geometriche inserite nel vetro trasparente. Nei vetri il colore non poteva essere visto dall'esterno, dove i riflessi della miriade di superfici dei vari frammenti creavano l'illusione di una trama laddove in realtà non c'era, impedendo che si vedesse attraverso le finestre.

Wright lodò il sistema di Froebel, in quanto “base per il design e la geometria elementare che regge tutte le nascite della Forma […]” e disse che “[…] la virtù del gioco risiede nel saper risvegliare la mente del bambino alla struttura ritmica della natura […]”, confermando che “i lisci triangoli di cartone e i blocchi di legno furono importantissimi, e sono ancora oggi tra le mie dita”. Il sistema presuppone come regola il ruolo assoluto della fantasia, la decisione di colui che fabbrica di significare, di scegliere le sue parole parlando liberamente, pur iscrivendosi nelle regole di un codice prestabilito.
Come mostrato nelle illustrazioni che seguono, nell’ambito del design delle sua finestra, Wright si ispirò a quattro dei “Doni” di Froebel: *Tavolette quadrangolari e triangolari*; *Bastoncini per composizioni di bastoncini*; *Anelli per composizioni con anelli*; *Carta per intrecci.*
Come il suo mentore Sullivan, Wright credeva fortemente nell’utilità funzionale e spirituale dell’ornamento. Niente dovrebbe essere superfluo, ma neanche essere tralasciato. L’ornamento eccessivo, frivolo, o senza significato, non contribuisce alla tranquillità e alla semplicità di una struttura. Nella sua autobiografia, Wright scrisse: “Questo è, credo, il singolo segreto della semplicità: noi non dovremmo considerare niente come semplice in se stesso. Io che credo che niente lo sia di per se, ma deve ottenere semplicità, come una parte perfettamente realizzata di un insieme organico. Solo quando le parti diventano elemento armonioso nell’insieme armonioso si arriva allo stato di semplicità”. I disegni di Wright sono caratterizzati da una grande capacità di astrazione collegata al principio della semplicità; infatti nel 1909 egli sostenne: “Fiori o altri oggetti naturali non dovrebbero essere utilizzati come ornamenti, ma come rappresentazioni convenzionali sopra essi, sufficientemente suggestivi da condurre l’immagine alla mente senza distruggere l’unità dell’oggetto decorato”. I motivi lineari sono spesso astrazioni, qualche volta di oggetti, ma più spesso rappresentano pure geometrie, secondo quanto è possibile evincere dalla sua affermazione:
“Attraverso l’astrazione io intendo prendere l’essenza di un oggetto, il suo motivo, come la sostanza della realtà. A parte gli effetti incidentali, il cuore della questione è falsato nell’astrazione se è ben fatta”. Esempi applicativi di tale magnificenza sono riscontrabili nei suoi numerosi progetti per abitazioni private; è il caso della Susan Lawrence Dana House, una delle più grandi e ambiziose case in Prairie Style. Questa include una delle più estese e magistrali collezioni di finestre, 250 esemplari tuttora installati in vetro piombato, applicato anche a lampade e mobili.
Le finestre di ogni stanza presentano schemi diversi, alcuni dei quali sono variazioni sul motivo della farfalla e del sommacco. Tali motivi furono derivati da un dettaglio della mantelliera per caminetto proveniente da una casa precedente della proprietaria. Sperimentò inoltre alcuni nuovi elementi compositivi come quelli a galloni in vetro iridescente e le composizioni asimmetriche o su due piani.
Altro caso esemplare è la George F. Barton House, progettata da Wright tra il 1903 e 1904 e sita a Buffalo (New York); viene considerato uno dei progetti più importanti dell'epoca della “Prairie School”.
Le finestre furono fabbricate dalla Liden Glass Company, la stessa che produsse anche quelli della Dana House. I materiali impiegati erano gli stessi, vetro chiaro iridescente trattenuto da strette bacchette in ottone dal delicato profilo triangolare, definito “coloniale”, che al contrario di quello ottenuto dalle bacchette piatte (usate ad esempio nella Robie House), mette in risalto la delicatezza della piombatura.
Inoltre, un ricorrente motivo decorativo è il cosiddetto “Albero della vita”, nonostante non fosse stato lui a chiamarlo in tal modo e né mai associò le sue decorazioni ad alcun tipo di pseudospiritualità.
Wright descrisse il simbolismo delle forme geometriche in termini generali nel suo *The Japanese Print* (1912), ma non lo associò mai direttamente alle sue finestre, e per quanto i motivi di queste evochino spesso fiori e piante stilizzate, l’identificazione con le possibili fonti e con il loro presunto simbolismo è opera altrui.

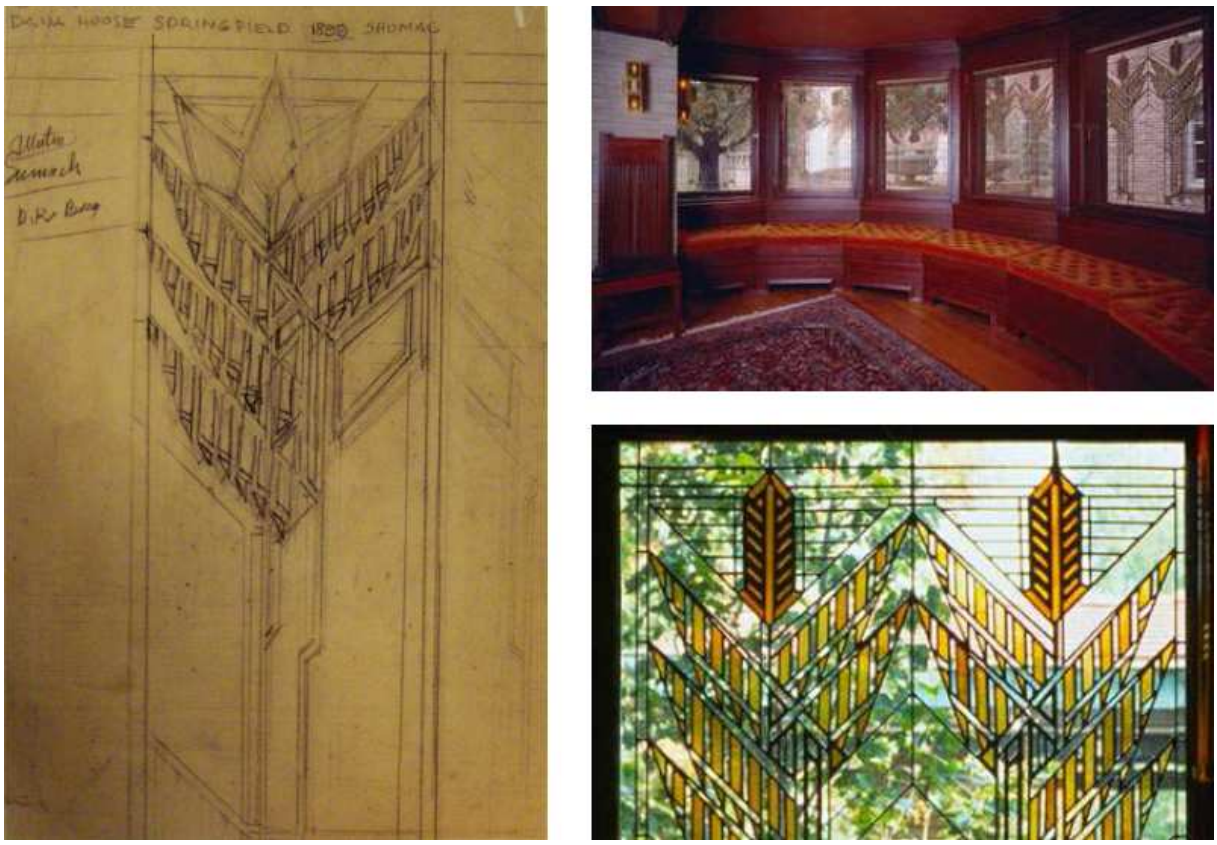

Fig. 10: 1902-1904 Frank Lloyd Wright, *Finestre a "sommacco" della Dana House*, (a sinistra) matita su carta da lucido, (a destra) vetro colorato piombato, in SLOAN, Julie R. *Schermi di Luce. I vetri decorativi di Frank Lloyd Wright*. 1°ed. Milano: Rizzoli, 2001, pp. 67-68.
Queste finestre sono tra le poche per le quali Wright ha identificato una specifica ispirazione alla natura, annotandola a margine di uno dei disegni per il progetto.

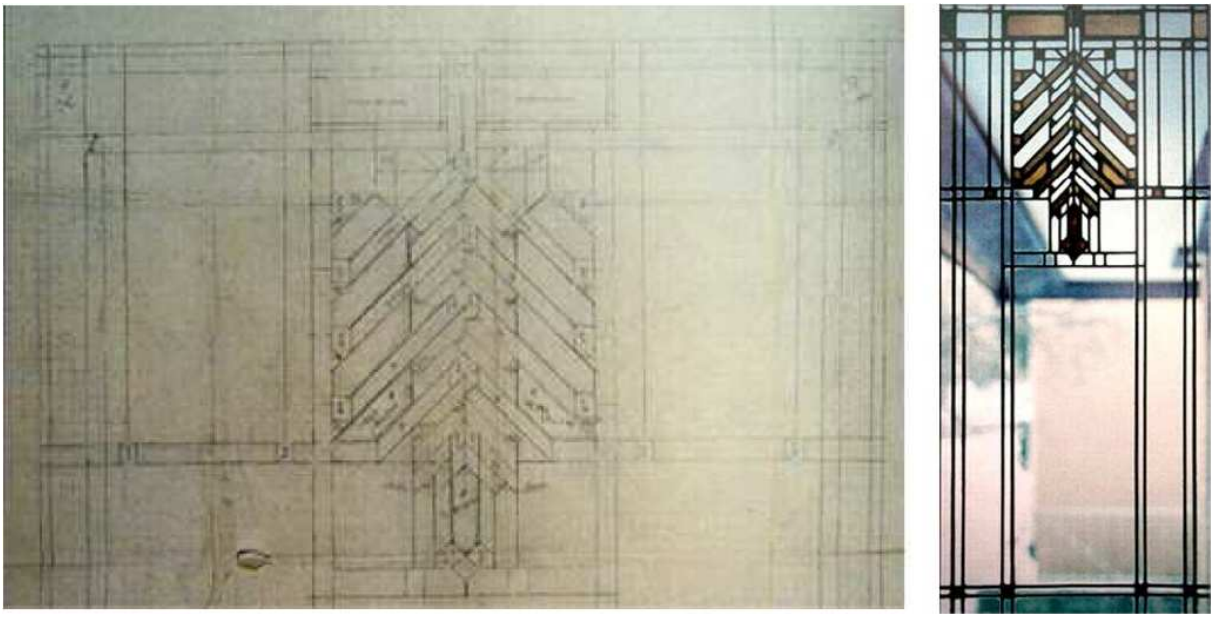

Fig. 11: 1909, Frank Lloyd Wright, *Finestre a "sommacco"*, della Barton House, (a sinistra) matita su carta da lucido, (a destra) vetro colorato piombato, in SLOAN, Julie R. *Schermi di Luce. I vetri decorativi di Frank Lloyd Wright*. 1°ed. Milano: Rizzoli, 2001, pp. 77-77.

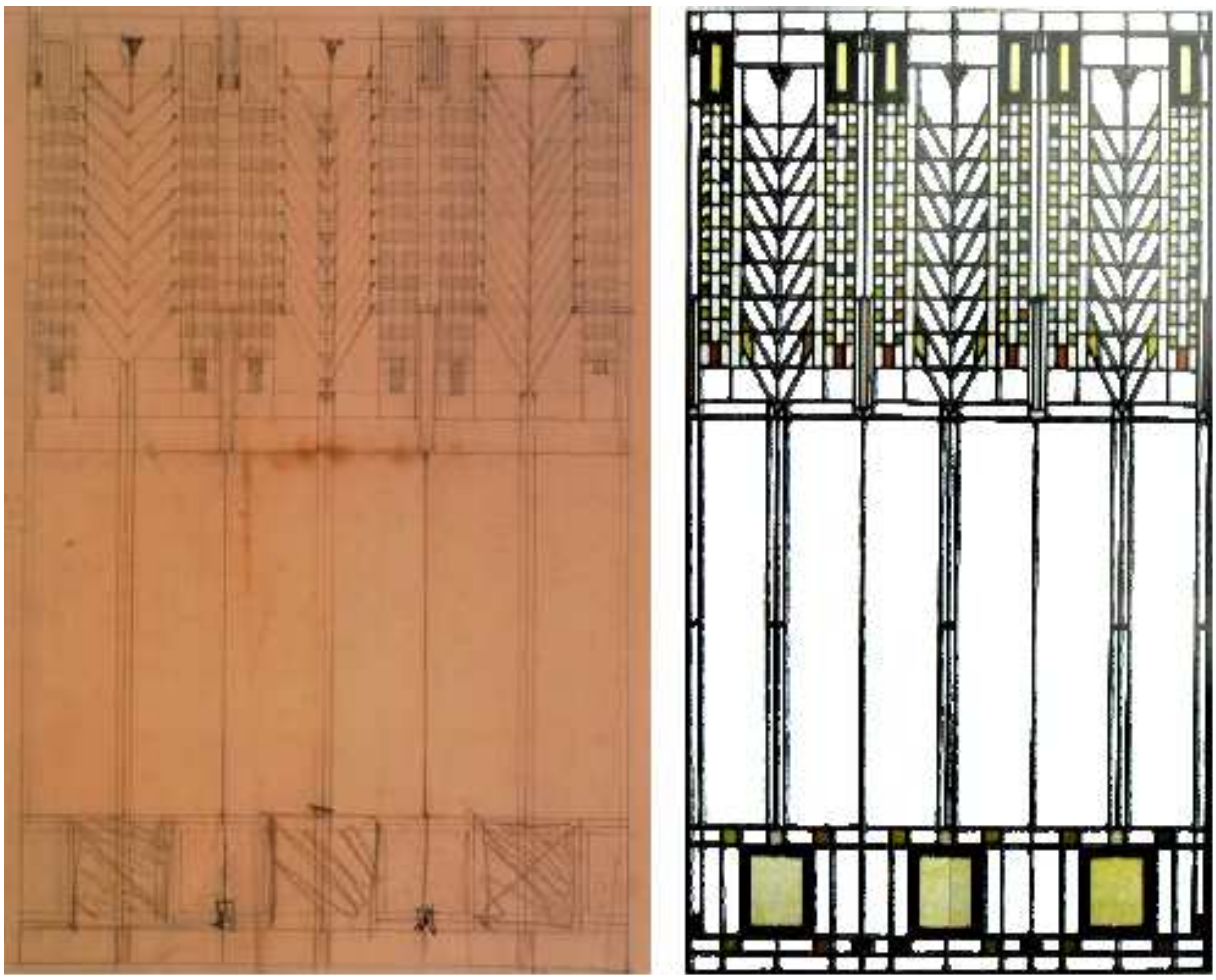

Fig. 12: 1909, Frank Lloyd Wright , Finestra con l'Albero della Vita della Darwin D. Martin House, (a sinistra) matita su carta da lucido, (a destra) vetro colorato piombato, in SLOAN, Julie R. *Schermi di Luce. I vetri decorativi di Frank Lloyd Wright*, 1° ed. Milano: Rizzoli, 2001, pp. 82-83.

Riferimenti bibliografici

[1] MORRIS, Charles William. *Foundations of a Theory of Signs.* 1ª ed. Chicago: Chicago UP, 1938.

[2] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. 1ª ed. Paris: Plon, 1958.

[3] GAMBERINI, Italo. *Analisi degli elementi costitutivi della architettura*. 1ª ed. Firenze: Coppini, 1961.

[4] SAUSSURE, Ferdinand de. *Cour de linguistique générale*. 1ª ed. Lausanne-Paris: Payot, 1961.

[5] ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*. 1° ed. Los Angeles: Berkeley, 1962.

[6] ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura.* 1ª ed. Torino: Einaudi, 1964.

[7] BARTHES, Roland. *Éléments de sémiologie.* 1ª ed. Paris: Seuil, 1966.

[8] GIBSON, James. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. 1ª ed. Boston: Houghton-Mifflin, 1966.

[9] GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structural*. 1ª ed. Paris: Larousse 1966.

[10] ECO, Umberto. *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*. 1ª ed. Milano Bompiani, 1967.

[11] ECO, Umberto. *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. 1ª ed. Milano Bompiani, 1968.

[12] HJELMSLEV, Louis Trolle. *I fondamenti della teoria del linguaggio*. 1ª ed. Torino: Einaudi, 1968.

[13] GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens*. 1ª ed. Paris : Suil, 1970.

[14] LOOS, Adolf. *Parole nel vuoto*. 1ª ed. Milano: Adelphi, 1972.

[15] MUKAROVSKY, Jan. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. 1ª ed. Prague: Arbor, 1973.

[16] SCALVINI, Maria Luisa. *L'architettura come semiotica connotativa*. 1ª ed. Milano: Bompiani, 1975.

[17] CULLEN, Gordon. *Il paesaggio urbano. Morfologia e progettazione*. Bologna: Calderini Editore, 1976.

[18] GRUPPO µ. *Rethorique generale*. 1ª ed. Paris: Editions du Seuil, 1976.

[19] RAGGHIANTI, Carlo Lodovico. *Arti della visione*. Torino: Einaudi, 1976.

[20] ARNHEIM, Rudolf. *The Dynamics of Architectural Form*. 1ª ed. Los Angeles: Berkeley, 1981.

[21] MAGGIORA, Giuliano. *Architettura come intelligenza simbolica*. 1ª ed. Firenze: Alinea, 1996.

[22] MAGGIORA, Giuliano. *Hacia una epistemologia de la architectura.* 1ª ed. Firenze: Alinea, 1999.

[23] SLOAN, Julie R. *Schermi di Luce - I vetri decorativi di Frank Lloyd Wright,* 1° ed. Milano: Rizzoli, 2001.

[24] MARAZZI, Antonio. *Antropologia della visione.* 1ª ed. Roma: Carocci, 2002

[25] MAGGIORA, Giuliano. *Sulla retorica dell'architettura*. 1ª ed. Firenze: University press, 2005.

[26] TOSONI, Piergiorgio. *Il gioco paziente. Biagio Garzena e la teoria dei modelli per la progettazione*. 2ª ed. Torino: Celid, 2008.

[27] DE FUSCO, Renato. *Architecturminimum: le basi dello storicismo, strutturalismo, semiotica, ermeneutica e altre teorie*. 1ª ed. Napoli : Clean, 2010.

[28] MAROTTA, Anna. *Segno e simbolo, rilievo e analisi. L'esempio nell'*ornatus *architettonico*. In CENTOFANTI, Mario, BRUSAPORCI, Stefano (a cura di). *Sistemi informativi per la tutela, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio architettonico e urbano*. 1ª ed. Roma: Gangemi, 2010, pp. 109-120.