

Frank Lloyd Wright e l'eloquenza del disegno d'architettura

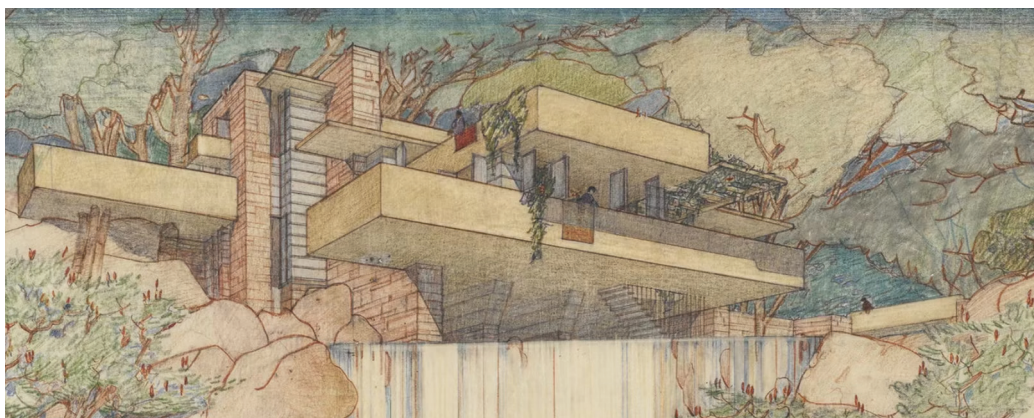
Cosimo Monteleone

Abstract

Negli anni successivi alla sua morte Frank Lloyd Wright è stato studiato approfonditamente dalla critica. Così, la sua opera è salita alla ribalta internazionale come esempio di architettura d'avanguardia, divenendo simbolo di un'intera nazione, gli Stati Uniti, che, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, era alla ricerca di una nuova identità, affrancata dalla cultura europea. Questa ricerca vuole dimostrare che Wright cercò di stabilire un nuovo stile grafico, un modo eloquente di rappresentare l'architettura che può essere considerato un'espressione esclusiva della cultura americana. L'analisi si concentra sui disegni d'architettura di Wright, una produzione specifica che è stata quasi completamente negletta dagli studiosi ma che è complementare ai suoi progetti più noti. Da una panoramica storica emerge che Wright entrò in stretto contatto con molti aspetti culturali che avrebbero influenzato il suo approccio alla rappresentazione: l'idealismo tedesco, il trascendentalismo americano, l'arte giapponese e la Scuola di Chicago. In particolare, questo saggio estende l'analisi dei disegni di Wright anche alla sua formazione in geometria descrittiva, un corso biennale da lui frequentato mentre studiava ingegneria civile presso l'Università di Madison (Wisconsin).

Parole chiave

Frank Lloyd Wright, geometria descrittiva, disegno, prospettiva, stampe giapponesi.



Frank Lloyd Wright,
prospettiva di *Fallingwater*,
1934. New York, Avery
Library.

“Un’America libera, democratica nel senso che intendevano i nostri antenati, significa proprio questo: libertà individuale per tutti, ricchi o poveri, altrimenti questo sistema di governo che chiamiamo democrazia è solo un espediente per rendere l’uomo schiavo della macchina e fare in modo che gli piaccia”.
Frank Lloyd Wright 1953, p. 174

Introduzione

Nel 2010 mi sono recato per un lungo periodo negli USA, visitando le architetture di Wright in molte città, raccogliendo materiale da studiare. Ho trascorso gran parte del mio tempo a New York, esaminando gli archivi del museo Guggenheim, poiché in quel periodo la mia ricerca era focalizzata su questo edificio, ma mi sono anche trasferito per un mese intero a *Taliesin West* per studiare i disegni originali del maestro, allora conservati presso la Frank Lloyd Wright Foundation di Scottsdale (Arizona), e ora alla Avery Library di New York [Bergdoll, Grey 2017]. Mentre ero a Taliesin ho avuto il piacere di incontrare e parlare delle mie ricerche ogni giorno con Bruce Brooks Pfeiffer, direttore della fondazione e allievo di Wright, uno dei più grandi esperti della vita e delle opere di Wright. Durante quel mese a Taliesin, trascorso a consultare i disegni originali, è emerso che il *corpus* dei disegni architettonici di Wright era rimasto stilisticamente immutato nel corso di 70 anni, anche se fu eseguito da mani sempre diverse, quelle dei suoi apprendisti [Byrne 1963]. Sebbene i disegnatori siano stati numerosi (fig. 1), non è necessario ricorrere al parere di un esperto per riconoscere un disegno di Wright tra quelli di altri architetti. Questa riconoscibilità non è solo imputabile al suo caratteristico modo di progettare, ma può anche essere collegata a quello che è stato indicato come il tipico ‘stile’ grafico di Wright [Brooks Pfeiffer 2011, p. 13]. Bruce Brooks Pfeiffer, infatti, riferisce con autorevolezza che Wright usava impostare un disegno, lasciando che gli apprendisti ne completassero l’esecuzione, alla quale aggiungeva alla fine un tocco personale [Spector 2019, p. 125]. Quindi, poiché i disegni sono stati realizzati da mani diverse nell’arco di 70 anni, l’aspetto unitario del *corpus* grafico di Wright è una caratteristica straordinaria, e certamente non casuale. Se l’architetto si assicurava personalmente che le immagini dei suoi progetti avessero caratteristiche fondamentali in comune, ritengo che questa costante attenzione sia segno di un impegno comunicativo eloquente che mirava a trasmettere l’immagine di un’America democratica, nuova e moderna.

L’orgoglio americano

Lo stile grafico di Wright deriva grosso modo dalla mescolanza di due diverse tradizioni della rappresentazione architettonica: orientale e occidentale. Se alcuni aspetti della prima sono già stati indagati dagli studiosi [Nute 1993], quelli della seconda sono stati quasi del tutto trascurati, così come lo è stato il loro rapporto. Una corretta analisi dei disegni d’architettura di Wright dovrebbe considerare quindi l’influenza di entrambe le culture. La decisione deliberata di fondere due tradizioni della rappresentazione opposte appare particolarmente interessante soprattutto se consideriamo questa scelta alla luce del contesto storico.



Fig. 1. Frank Lloyd Wright con gli apprendisti a Taliesin (Wisconsin), 1937. Chicago, Chicago History Museum.

Democrazia, inclusione, libertà e modernità sono concetti radicati nella cultura americana che fiorì proprio quando Frank Lloyd Wright iniziò la sua carriera. Infatti, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, ogni caratteristica chiave degli Stati Uniti fu promossa e diffusa attraverso la letteratura, l'arte, la filosofia e la politica. Qualsiasi espressione artistica del paese, compresa l'architettura, tentava di esaltare gli ideali mutati del paesaggio americano incentrato sul contrasto tra grandi città e natura [Myron, Parsons 1969]. Questo era ad esempio lo scopo del Realismo Americano che, attraverso l'arte, mostrava un nuovo modo di interpretare la vita d'oltreoceano, stabilendo un cambiamento culturale molto profondo, certamente pluralistico ma orgoglioso delle caratteristiche tipiche dell'America (fig. 2) [Gretchen 2007]. In questo contesto la città esemplificava la nuova realtà. Non sorprende quindi che a Chicago abbiano sperimentato una rivoluzionaria esplorazione dell'architettura moderna da parte di un gruppo di architetti noto come la Scuola di Chicago. Costoro concepirono il grattacielo come un agente di trasformazione totale, un organismo che ha alimentato l'orgoglio americano e, allo stesso tempo, ha stimolato la modernizzazione delle condizioni di vita urbane attraverso nuove configurazioni [Charembhak 1984]. Seguendo gli stessi ideali nel corso dei decenni del XX secolo, Frank Lloyd Wright reinventò quasi ogni aspetto della casa americana nel tentativo di costruire ambienti residenziali moderni che favorissero tanto i rituali convenzionali della vita domestica quanto nuove abitudini e comodità. Uno dei primi passi fu quello di promuovere i suoi progetti ricorrendo ai disegni, come nel caso del *Ladies' Home Journal* e del *Wasmuth Portfolio* [Brooks 1966]. In questi casi i disegni non erano solo un mezzo pubblicitario: la conoscenza della geometria rese Wright capace di sperimentare, attraverso il disegno, ogni aspetto dell'architettura alla ricerca di nuove configurazioni compositive [McCarter 2005].

Un nuovo modo di rappresentare l'architettura

Wright era consapevole e orgoglioso di aver rivoluzionato il modo di progettare l'architettura e, ovviamente, ci era riuscito partendo dalle sue conoscenze ed esperienze [Riley, Reed



Fig. 2. George Bellows.
New York 1911.
Washington DC, National
Gallery of Art.

2007, p. 27]. Allo stesso modo, concepì disegni che cercavano di sintetizzare e superare le tradizioni consolidate della rappresentazione architettonica. Il maestro guardava soprattutto alla geometria descrittiva e alle stampe giapponesi che forniscono strumenti e metodi per comporre nuove immagini originali. A tal fine mescolava le regole della rappresentazione occidentale dell'architettura (pianta, prospetto e prospettiva) con gli elementi naturali che caratterizzano invece lo spazio rappresentato nella tradizione orientale.

L'idea di fondere insieme queste due culture per crearne una nuova e migliore non era nuova negli Stati Uniti. Intorno al 1870 alcuni accademici americani si recarono in Giappone per diffondere la cultura occidentale nelle nuove scuole statali. Tra costoro c'era Ernest Fenollosa, che insegnò all'Università Imperiale di Tokyo e, dopo il ritorno negli Stati Uniti, dal 1890 in poi promosse gli ideali estetici universali esemplificati dall'arte pittorica dell'Estremo Oriente. Fenollosa ebbe una posizione conciliatrice tra le due culture opposte, infatti promosse una consapevole commistione di ideali occidentali e orientali come mezzo per aumentare il livello della civiltà umana [Fenollosa 1893]. Secondo Fenollosa solo negli USA la cultura occidentale e quella orientale potevano fondersi e migliorare grazie ad uno scambio di valori. Wright conosceva gli scritti di Fenollosa e probabilmente lo conobbe personalmente durante il suo apprendistato a Chicago presso l'architetto Silsbee, cugino del famoso orientalista [Nute 1993, p. 22]. Le rappresentazioni di Wright, infatti, mescolano mirabilmente i metodi più comuni di rappresentazione di queste due culture opposte: i suoi disegni architettonici sono realizzati secondo le regole geometriche della prospettiva lineare della tradizione occidentale, ma allo stesso tempo i suoi disegni sono arricchiti da alberi e fogliame in modo da creare una cornice interna alla maniera delle stampe giapponesi, come quando nella prospettiva di Winslow House Wright sembra imitare la vegetazione dell'opera di Huta-gawa Hiroshige, intitolata *Yatsumi no hashi* (fig. 3).

Molti studiosi si sono chiesti quanto profondamente i progetti di Wright si ispirino all'architettura giapponese, la cui influenza era stata notata già nel 1900, quando Robert Spencer Jr., uno dei colleghi di Wright degli anni di Chicago, sollevò la questione, scrivendo di questa connessione in *Architectural Review* [Spencer 1900, p. 69]. Al contrario, solo pochi critici [Nute 1993; Meech 2001; Dal Co 2008; Stipe 2008] hanno accostato i disegni architettonici di Wright alle stampe giapponesi. Ma, dato il *background* complesso ed eterogeneo di Wright, è interessante analizzare il suo *corpus* grafico, valutando la maniera in cui Wright componeva le sue rappresentazioni mescolando insieme tradizioni opposte della rappresentazione. Wright conosceva molto bene la geometria descrittiva, come dimostra un disegno realizzato durante gli anni universitari, intitolato *Ombra propria e portata di una superficie di rivoluzione generata dalla rivolu-*

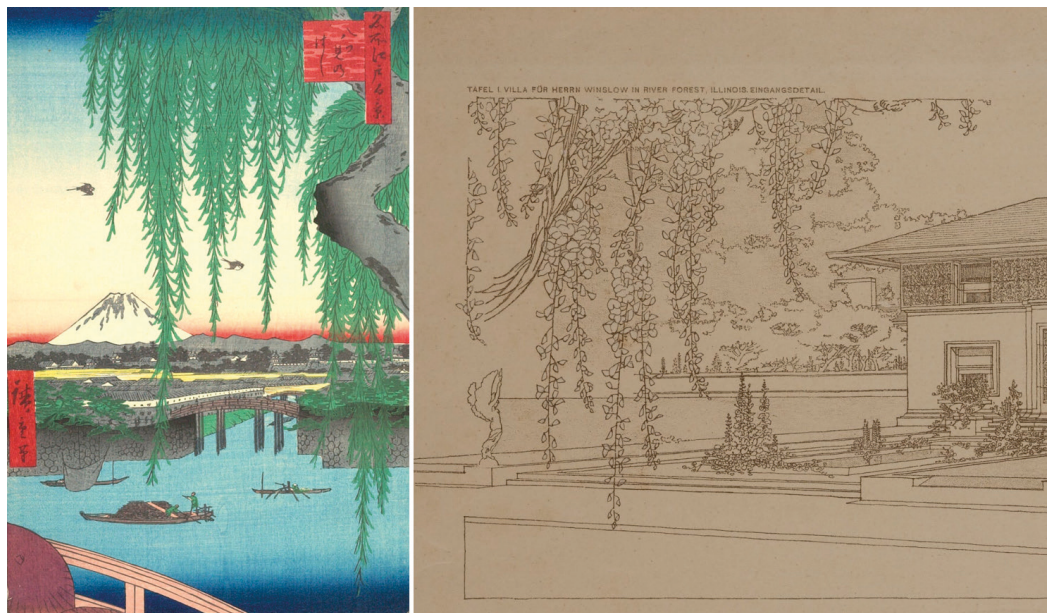


Fig. 3. A sinistra: Huta-gawa Hiroshige, *Yatsumi no hashi*, 1856. Boston, Harvard Art Museums; a destra: Frank Lloyd Wright, dettaglio della prospettiva di *Winslow House*, 1910. Berlino, Denver Art Museum.

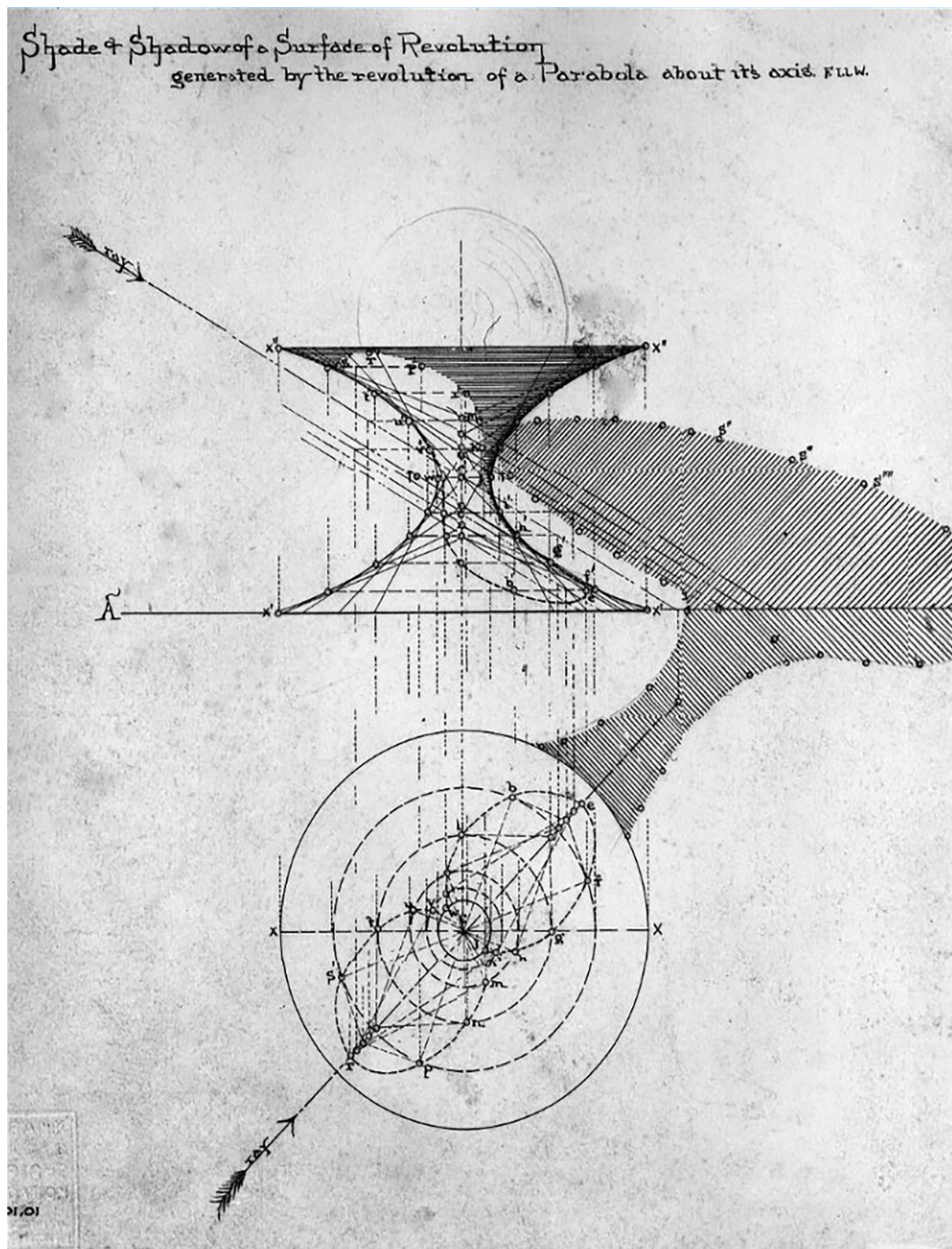
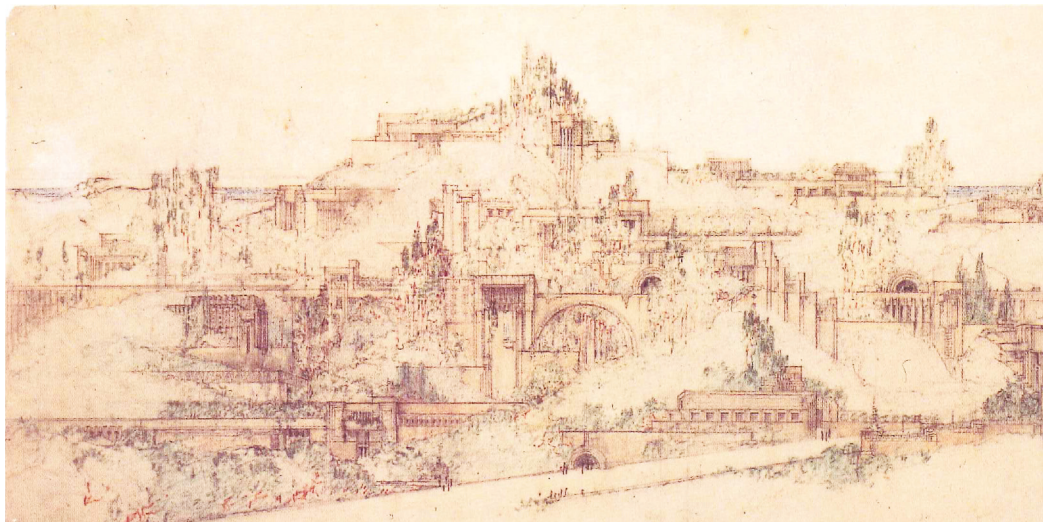


Fig. 4. Frank Lloyd Wright, *Ombra propria e portata di una superficie di rivoluzione generata dalla rivoluzione di una parabola attorno al suo asse*, 1885. New York, Avery Library.

zione di una parabola attorno al suo asse. Si tratta di un interessante esercizio di geometria pura, eseguito correttamente con l'ausilio di sfere tangenti (fig. 4) [Monteleone 2013, pp. 73-84]. Gli studi accademici, quindi, hanno ampliato e rafforzato le conoscenze teorico-geometriche già acquisite quando Wright era ragazzino, facendo pratica al tavolo del *Kindergarten* [Rubin 2002, p.27]. Per chiarire la strategia di rappresentazione di Wright osserviamo più da vicino un disegno realizzato per il *Doheny Ranch Development* a Los Angeles (fig. 5). Contrariamente a quanto sostengono gli studiosi, questo disegno non è una prospettiva, almeno non nel senso della tradizione occidentale [De Long 1996, p. 17]. Solo pochi edifici nell'angolo inferiore destro seguono le regole della prospettiva lineare, mentre gli altri edifici, strade e paesaggio sono raffigurati come semplici prospetti. Il senso di profondità è espresso dalla diversa scala

Fig. 5. Frank Lloyd Wright,
prospettiva del *Doheny
Ranch Development*, 1923.
New York, Avery Library.



di rappresentazione, poiché i prospetti diventano sempre più piccoli a mano a mano che si allontanano dal punto di vista dell'osservatore. Questo salto di scala nelle architetture, mascherato dalla natura, rimanda al fascino grafico irradiato dalle stampe giapponesi. Per il *Doheny Ranch Development* Wright eseguì prospettive classiche degli edifici e, anche in questi casi, i suoi disegni sono un misto delle due opposte tradizioni. La prospettiva lineare del suo disegno intitolato *House A* si basa sulla pianta deformata posta sotto, seguendo il processo prospettico descritto nel libro didattico di Albert E. Church, utilizzato per il corso biennale di geometria descrittiva presso l'Università di Madison (figg. 6, 7) [Monteleone 2013, p. 108].

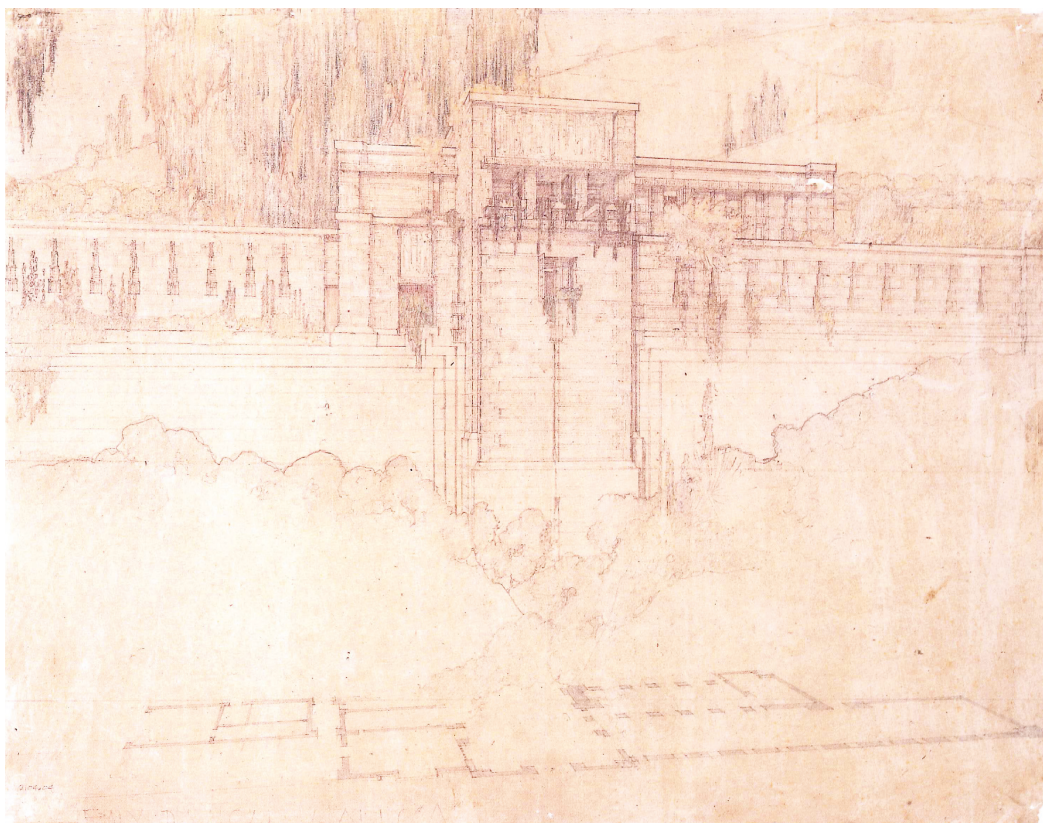


Fig. 6. Frank Lloyd Wright,
prospettiva di *House A*,
1923. New York, Avery
Library.

che si possa distinguere dal contesto ambientale oltre che dalle masse imponenti dell'architettura. Analizzando le due immagini, *House A* e *Doheny Ranch Development*, è chiara la strategia utilizzata da Wright per comporre i suoi disegni.

L'architettura segue le regole della tradizione occidentale, ovvero viene rappresentata ricorrendo a proiezioni ortogonali o alla prospettiva. Mentre la composizione generale dell'immagine, che nega i limiti del foglio, pone piani a diverse profondità e coinvolge attivamente l'osservatore, è affidata alla natura secondo la consuetudine dell'arte orientale. I disegni per

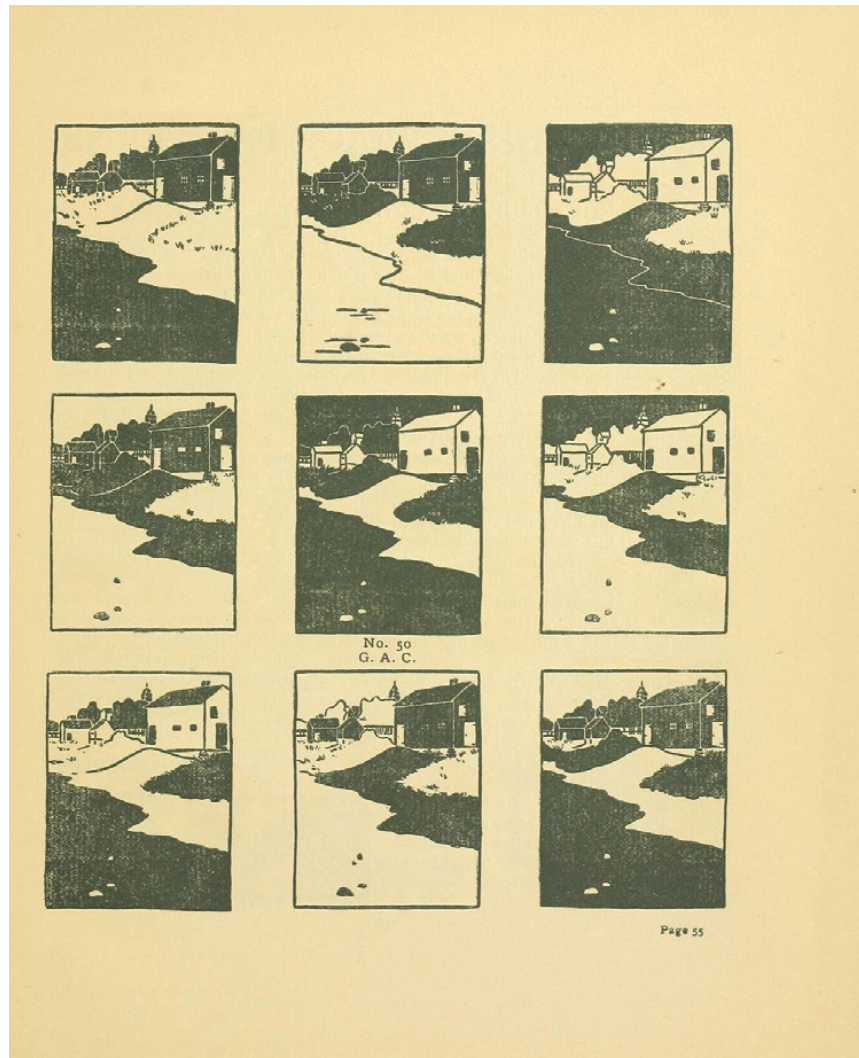


Fig. 8. Arthur Wesley Dow, esempi di *notan*: Dow 1899, p. 13.

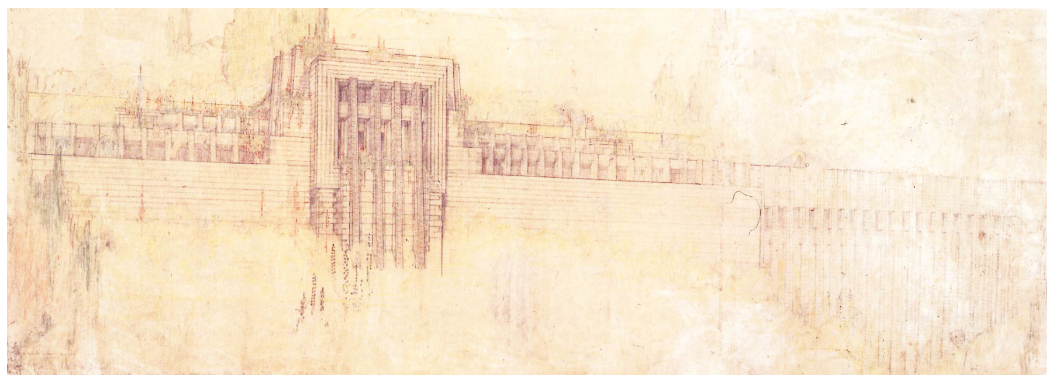


Fig. 9. Frank Lloyd Wright, prospettiva di *House B*, 1923. New York, Avery Library.

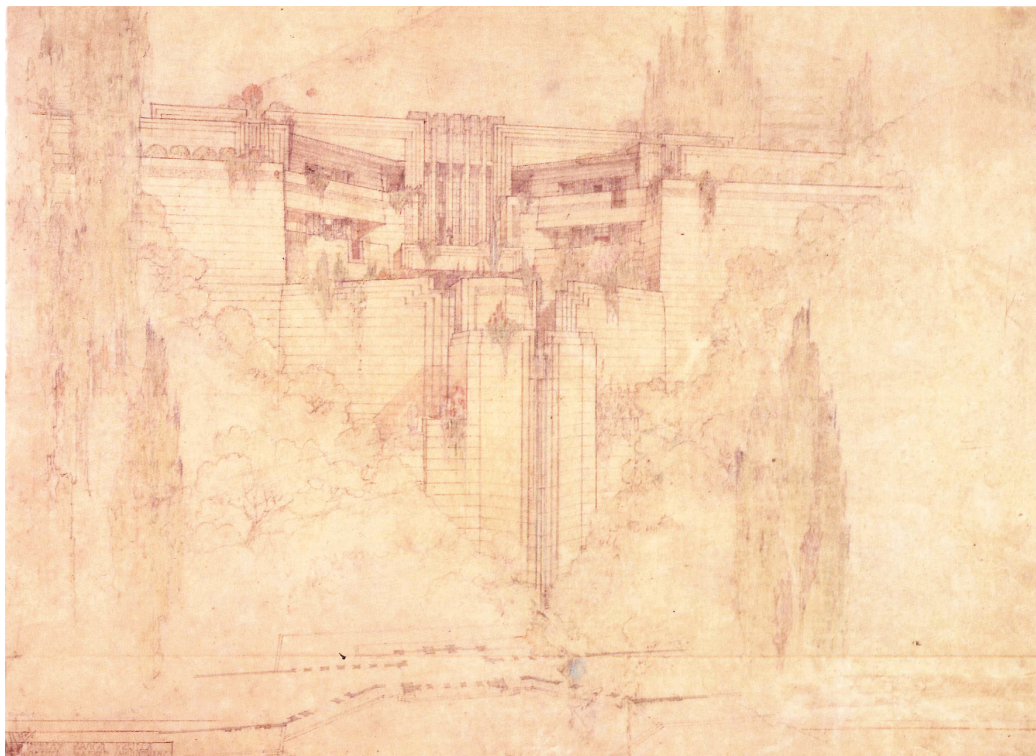


Fig. 10. Frank Lloyd Wright, prospettiva di House C, 1923. New York, Avery Library.

il *Doheny Ranch Development* non sono solo un classico esempio di come Wright fonda la rappresentazione occidentale a quella orientale; esprimono anche il suo desiderio di evidenziare tutte le caratteristiche della cultura americana. Oltre agli aspetti naturalistici e architettonici, questi disegni valorizzano strade e ponti, infrastrutture essenziali per un territorio vasto come quello degli Stati Uniti. Poiché la prima automobile, la *Ford Model T*, è stata inventata a Detroit nel 1908, non sorprende che questi disegni, realizzati nel 1923, valorizzino le strade di collegamento [De Long 1996, pp. 16-29]. Inoltre, il fatto che Wright abbia progettato altre 2 tipologie di case da distribuire sulla collina (*House B* e *House C*) del *ranch* è un chiaro segno di come l'architettura possa diventare simbolo della democrazia americana adattandosi alle diverse esigenze e tasche dei possibili acquirenti (figg. 9, 10).

Conclusioni

I disegni di Wright costituiscono un'area di ricerca distinta, perché complementari ai progetti. Ampliando l'ambito dello spettro tipico degli studi di architettura, questo saggio si concentra sulle caratteristiche comuni al *corpus* grafico di Wright per discutere del pensiero e della cultura della nuova America alla fine del XIX secolo, cercando di costruire un quadro generale che spieghi come Wright sia giunto a concepire disegni che riprendono concetti culturali chiave nella ridefinizione della democrazia. Concentrarsi solo sul debito contratto da Wright nei confronti delle stampe giapponesi non rende giustizia alla portata della sua riconfigurazione della rappresentazione dell'architettura, che infatti risente anche dell'influenza esercitata dalla geometria descrittiva insieme ad altre discipline studiate negli anni di formazione. Il *Kindergarten* e gli scritti di Ruskin impressero in Wright le basi del disegno [Rubin 2002, p. 50]. L'idealismo tedesco e il trascendentalismo americano resero il maestro consapevole del suo genio e lo guidarono verso una rivalutazione della natura e della democrazia come caratteristiche distintive degli Stati Uniti [Brunetti 1980, p. 28]. Infine, la geometria descrittiva e le stampe giapponesi fornirono a Wright gli strumenti e i metodi per comporre immagini inedite ed eloquenti nella definizione di una nazione nascente.

Riferimenti bibliografici

- Bergdoll, B., Grey, J. (2017). *Frank Lloyd Wright: Unpacking the Archive*. New York: MoMA.
- Brooks, A.H. (1966). *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth Drawings*. The Art Bulletin, vol. 48, n. 2, pp. 193-202.
- Brooks Pfeiffer, B. (2011). *Frank Lloyd Wright: Designs: Sketches, Plans, and Drawings*. New York: Rizzoli.
- Brunetti, F. (1980). *Le matrici di un'architettura organica. Frank Lloyd Wright*. Firenze: Alinea.
- Byrne, B. (1963). On Frank Lloyd Wright and His Atelier. In *Journal of Architectural Education*, vol. 18, n. 1, pp. 3-6.
- Charembhak, W. (1984). *Chicago School Architects and Their Critics*. Los Angeles: University of California Press.
- Church, A.E. (1864). *Plates to descriptive geometry. Shades, shadows and linear perspective*. New York: A. S. Barnes & co.
- Dal Co, F. (2008). Frank Lloyd Wright e il paese dei "maghi tranquilli". Una interpretazione. In F.L. Wright. *Le stampe giapponesi. Una interpretazione*, pp. 71-113. Milano: Electa.
- De Long, D.G. (a cura di). (1996). *Frank Lloyd Wright. Designs for an American Landscape 1922-1932*. Washington DC: Harry N. Abrams.
- De Rosa, A. (1998). *L'infinito svelato allo sguardo. Forme della rappresentazione estremo orientale*. Milano: CittàStudi.
- Dow, A.W. (1899). *Composition. A Series of Exercises Selected from a New System of Art Education*. Boston: J.M. Bowles.
- Fenollosa, E.F. (1893). *East and West*. Boston e New York: Crowell and Co.
- Gretchen, M. (2007). *The Frontier Roots of American Realism*. New York: Peter Lang.
- McCarter, R. (2005). *On and By Frank Lloyd Wright. A Primer of Architectural Principles*. New York: Phaidon.
- Meech, J. (2001). *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan. The Architect's Other Passion*. Washington DC: Harry N. Abrams.
- Monteleone, C. (2013). *Frank Lloyd Wright. Geometria e astrazione nel Guggenheim Museum*. Roma: Aracne.
- Myron, S., Parsons, T.H. (1969). *Transcendentalism and Its Legacy*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Nute, K. (1993). *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. Londra e New York: Routledge.
- Riley, T., Reed, P. (2007). *Frank Lloyd Wright 1867-1959*. Milano: Electa.
- Rubin, J.S. (2002). *Intimate Triangle. Architecture of Crystals, Frank Lloyd Wright, and the Froebel Kindergarten*. Alabama: Polycrystal Book Service.
- Spector, N. (Ed.). (2019). *The Guggenheim and the Making of Modern Museum*. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Stipe, M. (2008). Frank Lloyd Wright e il Giappone. In F.L. Wright. *Le stampe giapponesi. Una interpretazione*, pp. 49-67. Milano: Electa.
- Wright, F.L. (1953). *The Future of Architecture*. New York: Horizon Press.

Autore

Cosimo Monteleone, Università degli Studi di Padova, cosimo.monteleone@unipd.it

Per citare questo capitolo: Cosimo Monteleone (2025). Frank Lloyd Wright e l'eloquenza del disegno d'architettura. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 1631-1650. DOI: 10.3280/oa-1430-c839.

Frank Lloyd Wright and the Eloquence of Architectural Drawing

Cosimo Monteleone

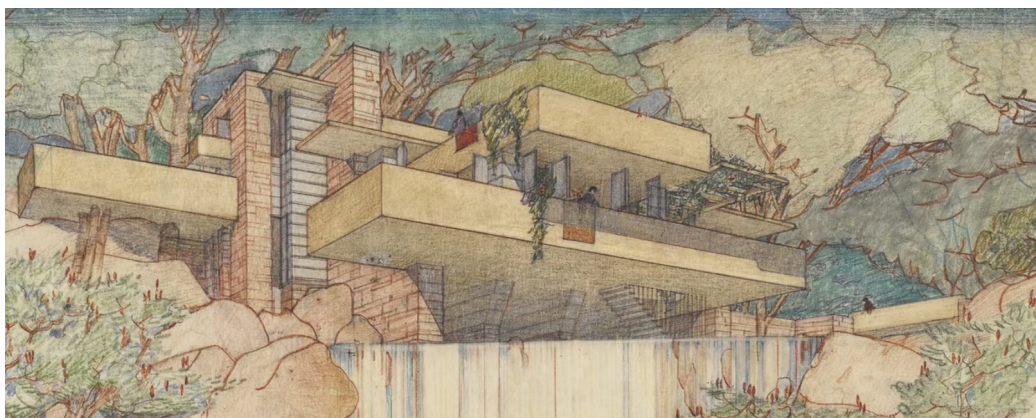
Abstract

In the years since his death Frank Lloyd Wright has been carefully studied by critics. His work thus rose to international prominence as a paragon of cutting-edge architecture, becoming a symbol of an entire nation, the United States which, between the end of the 19th century and the beginning of the 20th centuries, was looking for a new identity, independent from European culture. This research aims to demonstrate that Wright tried to establish a new graphic style, an eloquent way of representing architecture that can be considered as an exclusive expression of American culture.

My analysis focuses on Wright's architectural drawings, a specific production that has been almost neglected by scholars but that is complementary to his better-known designs. From a historical overview it emerges that Wright came into closer contact with many of the influences that would impact his approach to representation: German idealism, American transcendentalism, Japanese art, and the Chicago School. In particular this essay goes deeper in the link between Wright's architectural drawings and his training in descriptive geometry, a two years course he attended while he was studying civil engineering at the University of Madison (Wisconsin).

Parole chiave

Frank Lloyd Wright, descriptive geometry, drawing, perspective, Japanese prints.



Frank Lloyd Wright,
perspective of *Fallingwater*,
1934. New York, Avery
Library.

"A free America, democratic in the sense that our forefathers intended it to be, means just this: individual freedom for all, rich or poor; or else this system of government we call 'democracy' is only an expedient to enslave man to the machine and make him like it".

Frank Lloyd Wright 1953, p. 174

Introduction

In 2010 I spent a long time in the USA visiting Wright's architecture in many cities and collecting material to study. I spent most of my time in New York examining the Guggenheim Museum archives as at that time my research was focused on this building, but I also moved for a whole month to *Taliesin West* to study the original drawings of the master; then conserved at the Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale (Arizona), and now at the Avery Library in New York [Bergdoll, Grey 2017]. When I was in *Taliesin*, I had the pleasure of meeting and talking every day about my research with Bruce Brook Pfeiffer, director of the foundation and Wright's pupil, one of the greatest experts of the Wright's life and works. During that month at *Taliesin*, which I spent consulting the original drawings, it emerged that Wright's *corpus* of architectural drawings remained stylistically consistent over the course of 70 years, even if it was performed by several different hands, those of his apprentices [Byrne 1963]. Although the draftsmen were many (fig. 1), it is hardly necessary to seek the advice of an expert to recognize one of Wright's drawings among the drawings of other architects. This credit is not only attributable to his characteristic way of designing but it can also be connected to what has been recognized as Wright's typical graphic 'style' [Brooks Pfeiffer 2011, p. 13]. Indeed, Bruce Brooks Pfeiffer related with authority that Wright used to set a drawing, letting the apprentices do a fair draft copy to which he added at the end a final personal touch [Spector 2019, p. 125]. So, since the drawings were made by different hands over 70 years, the unitary aspect of Wright's graphic *corpus* is an extraordinary feature, and certainly not accidental. If the architect personally ensured that the renderings of his projects had key features in common, I argue that this steady attention was a sign of a specific communicative commitment that aimed to convey the image of a new, democratic, and modern America.

American pride

Wright's graphic style come roughly from the mixture of two different traditions of architectural representation: Eastern and Western. If some aspects of the former have already been investigated by scholars [Nute 1993], the latter has almost been neglected, as has been their relation. A correct analysis of Wright's architectural drawings should consider the influence of both cultures. A deliberate decision of merging two opposing traditions appears particularly interesting especially if we consider this choice in the light of the historical context. Democracy, inclusion, freedom and modernity are concepts rooted in American



Fig. 1. Frank Lloyd Wright with his apprentices in *Taliesin* (Wisconsin), 1937. Chicago, Chicago History Museum.

culture that flourished just as Frank Lloyd Wright began his career. Indeed, between the late 19th and early 20th centuries, every key feature of American culture was promoted and disseminated by literature, art, philosophy, and politics. Any artistic expression of the country, including architecture, attempted to portray the mutated ideals of the American environment focused on the contrast between big cities and nature [Myron, Parsons 1969]. This was the aim of the American Realism, which through art showed a new way of interpreting the life on the other side of the ocean, establishing a very deep change of culture that was certainly a pluralistic one, but proud of typical American features (fig. 2) [Gretchen 2007]. In this context the city exemplified the new realities. It is not therefore surprising that Chicago experimented a revolutionary exploration of modern architecture by a circle of architects known as the Chicago School. They conceived the skyscraper as an agent of total transformation, an organism that nurtured American pride and at the same time spurred the modernization of life via new configurations [Charernbhak 1984].

Following the same ideals throughout the decades of the twentieth century, Frank Lloyd Wright reconceived almost every facet of the American home in an effort to construct modern residential environments that would both foster the conventional rituals of domestic life as well as new habits and conveniences. One of his first steps was to promote his designs using drawings, as in the case of the *Ladies' Home Journal* and *Wasmuth Portfolio* [Brooks 1966]. In these cases, drawings were not just an advertising medium, the knowledge of geometry made Wright able to experiment with every aspect of architecture and design looking for new compositional combinations [McCarter 2005].

A new way of representing architecture

Wright was aware and proud of having revolutionized the way of designing architecture and, of course, he had achieved this starting from his knowledge and experience [Riley, Reed 2007, p. 27]. In the same way, he conceived drawings that tried to synthesize and surpass



Fig. 2. George Bellows.
New York 1911.
Washington DC, National
Gallery of Art.

established traditions of architectural representation. The master looked above all to descriptive geometry and Japanese prints which provided tools and methods for composing new original images. To this end he combined the rules of the Western representation of architecture (plan, elevation and perspective) with the use of natural elements which instead characterize the representation of the space in the Eastern tradition.

The idea of blending these two cultures together to create a new and better one was not new in the United States. Around 1870 some American academics went to Japan to spread Western culture in the new government schools. Among them was Ernest Fenollosa, who taught at the Tokyo Imperial University and, after returning to the United States, from 1890 onward, promoted the universal aesthetic ideals exemplified by Far Eastern pictorial art. Fenollosa had a conciliatory position between the opposing cultures [Fenollosa 1893], in fact he promoted a conscious mix of Western and Eastern ideals as a means of increasing the level of human civilization. According to Fenollosa, only in the USA could Western and Eastern cultures merge and improve thanks to an exchange of values. Wright was acquainted with Fenollosa's writings and probably met him personally during his apprenticeship in the Chicago studio of the architect Silsbee, who was cousin of the famous orientalist [Nute 1993, p. 22]. Indeed, Wright's renderings admirably mix the most common methods of representation of these two opposite cultures: his architectural drawings were realized in accordance with the geometric rules of linear perspective of the Western tradition but at the same time his drawings are enriched by trees and foliage to create an internal frame in the manner of Japanese prints (fig. 3).

Many scholars have wondered how deeply Wright's design was inspired by Japanese architecture, whose influence had been noticed in 1900, when Robert Spencer Jr., one of Wright's colleagues from the Chicago years, raised the question, writing about this connection in *Architectural Review* [Spencer 1900, p. 69]. On the contrary, only a few scholars [Nute 1993; Meech 2001; Dal Co 2008; Stipe 2008] have extended their studies comparing Wright's architectural drawings to Japanese prints. But, given Wright's complex and heterogeneous background, it would be interesting to analyze his graphic *corpus*, evaluating how Wright used to compose his renderings by mixing together opposite traditions of representation. Wright was very familiar with descriptive geometry, as shown by a drawing he made during his university years, shows. Entitled *Shade and Shadows of a Surface of Revolution Generated by the Revolution of a Parabola about its Axis*. It is an interesting exercise of pure geometry successfully executed with the help of tangent spheres (fig. 4) [Monteleone 2013, pp. 73-84]. So, the academic studies expanded and strengthened the theoretical-geometric knowledge

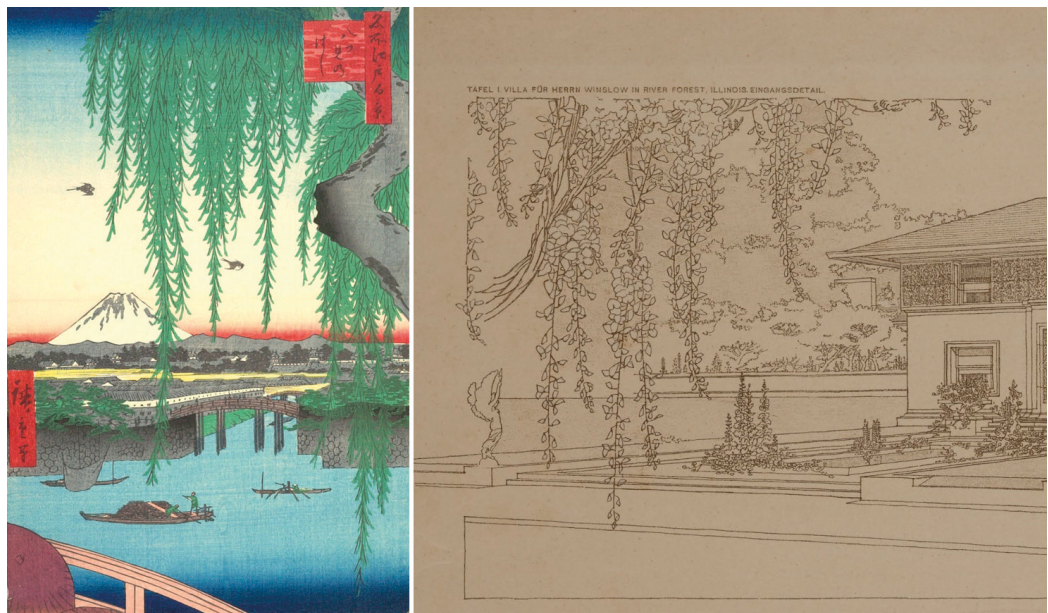


Fig. 3. Left: Huta-gawa Hiroshige, *Yatsumi no hashi*, 1856, Boston, Harvard Art Museums; right: Frank Lloyd Wright, detail of the perspective of *Winslow House*, 1910, Berlin, Denver Art Museum

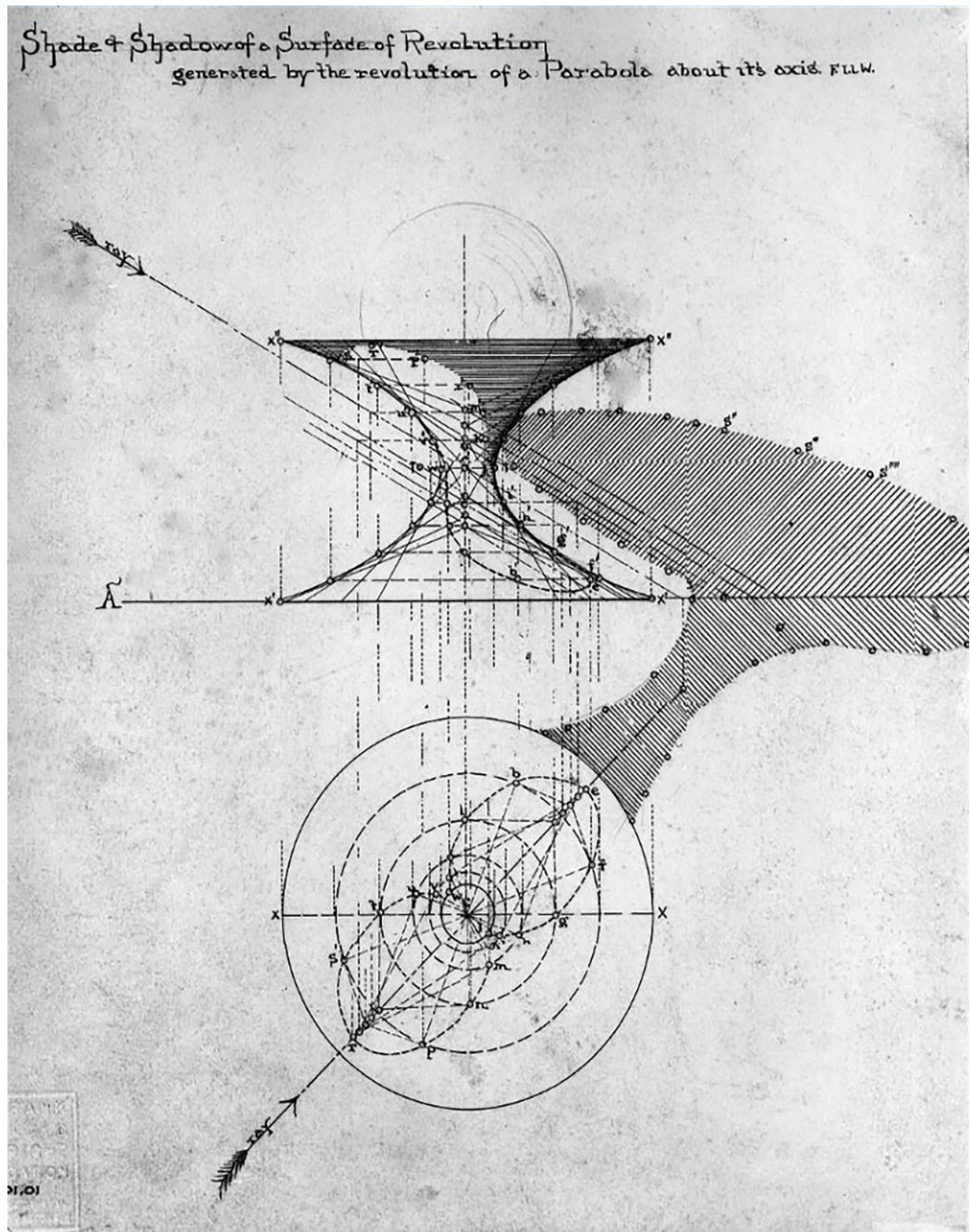
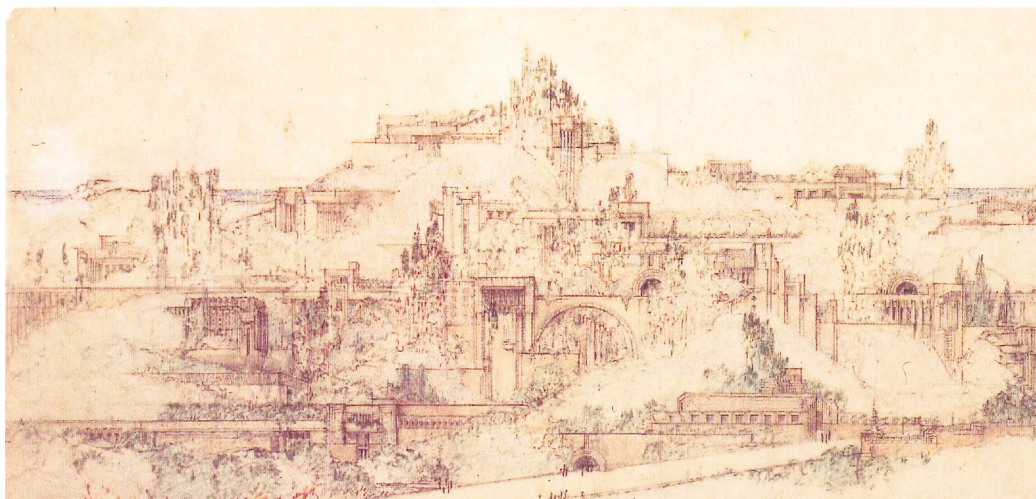


Fig. 4. Frank Lloyd Wright, *Shade and Shadows of a Surface of Revolution Generated by the Revolution of a Parabola about its Axis*, 1885. New York, Avery Library.

already acquired when Wright was a boy by practicing at the *Kindergarten* table [Rubin 2002, p.27]. To clarify Wright's strategy of representation let's take a closer look at a drawing realized for the *Doheny Ranch Development* in Los Angeles (fig. 5). Contrary to scholars' claims this drawing is not a perspective, at least not in the sense of Western tradition [De Long 1996, p. 17]. Only a few buildings on the lower right corner follow the rules of linear perspective, while the other buildings, roads and landscape are depicted as simple elevations. The sense of depth is expressed only by the different scale of representation, since elevations become increasingly smaller as they move away from the ideal standpoint of the observer. This shift in scale of architecture, hidden by nature, refers to the graphic charm radiated by the Japanese prints. For the *Doheny Ranch Development* Wright also produced classical perspectives but even in these cases his drawings are a mixture of two opposite

Fig. 5. Frank Lloyd Wright, perspective of *Doheny Ranch Development*, 1923. New York, Avery Library.



traditions. The linear perspective of his design is based on the deformed plan placed below, following the perspectival process described in the teaching book, he used when he was attending a two-year course of descriptive geometry at the University of Madison (figs. 6, 7) [Monteleone 2013, p. 108].

This drawing *House A* is not only affected by Western perspective, since it can also be reinterpreted in the light of Eastern representation. As happens in the Japanese prints, in which the artists draw trees and leaves to create an internal frame to deny the physical limit of an image, so Wright, sketching Californian nature, used a similar device to negate the boundaries of the sheet, deceiving the observer who perceives the image of architecture as if he

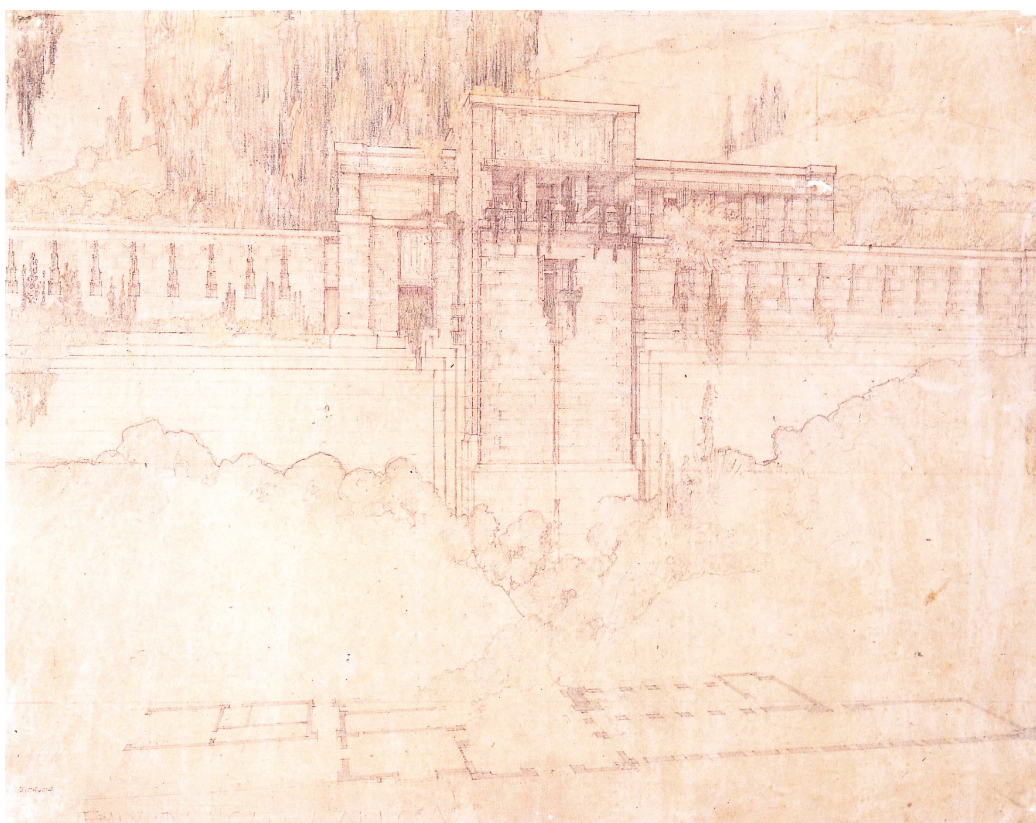


Fig. 6. Frank Lloyd Wright, perspective of *House A*, 1923. New York, Avery Library.

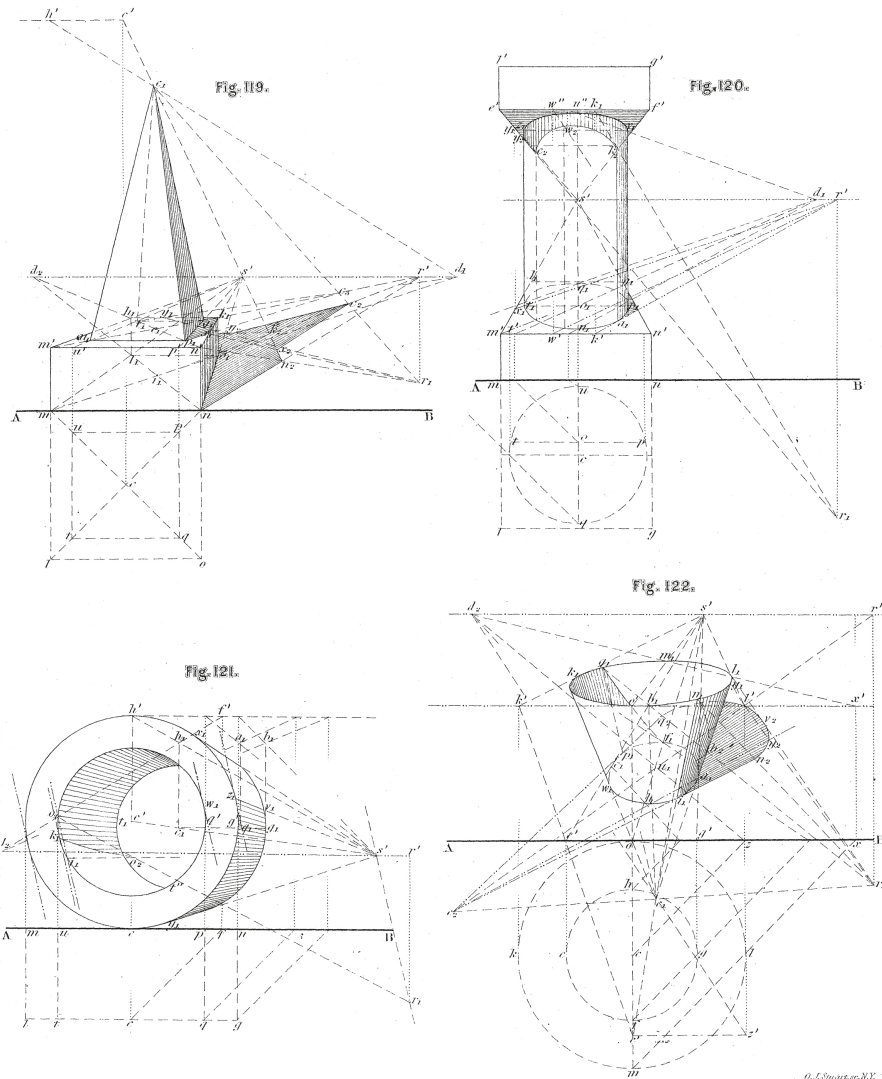


Fig. 7. Albert Ensign Church, perspective with the projection of the plan: Church 1864, p. 55.

were immersed in the virtual space of the drawing. Organizing the final image Wright used another expedient typical of Japanese prints, i.e. the omission of any environmental reference on the lower side of the sheet. In this case Wright just outlined the profile of trees with the result of apparently making the space flow below the observer; reinforcing his feeling of being in front of a real scene.

Wright also loved the way Japanese artists depicted the apparent spatial depths, using different scales in representing the objects [De Rosa 1998, p. 46]. In *House A* render it is possible to identify multiple layers at different scales: the empty area in front of the observer; a first layer of nature in the foreground, the architecture, finally the surrounding trees and rocks that accentuate the depth of the scene. The first layer of nature has also a debt to a Japanese technique of representation: the *notan*. It is a graphic expedient for light and dark tones [Dow 1899, p. 13]. *Notan* can be considered as the Japanese substitute for the Western theory of shade and shadow (fig. 8). In this rendering the outline of trees is lightly darkened, so that they can be distinguished from the environmental context as well as from the imposing masses of architecture. Analyzing the two images, *House A* and *Doheny Ranch Development*, it is clear what strategy Wright used to compose his drawings. Architecture follows the rules of Western tradition, that is depicted using orthogonal projections or per-

spective. While the general composition of the image, which denies the limits of the sheet, places planes at different depths and actively involves the observer, is entrusted to nature according to Eastern art custom.

The drawings for the *Doheny Ranch Development* are not only a classic example of how Wright blended Western and Eastern representation; they also express his desire to highlight all the features of the American culture.

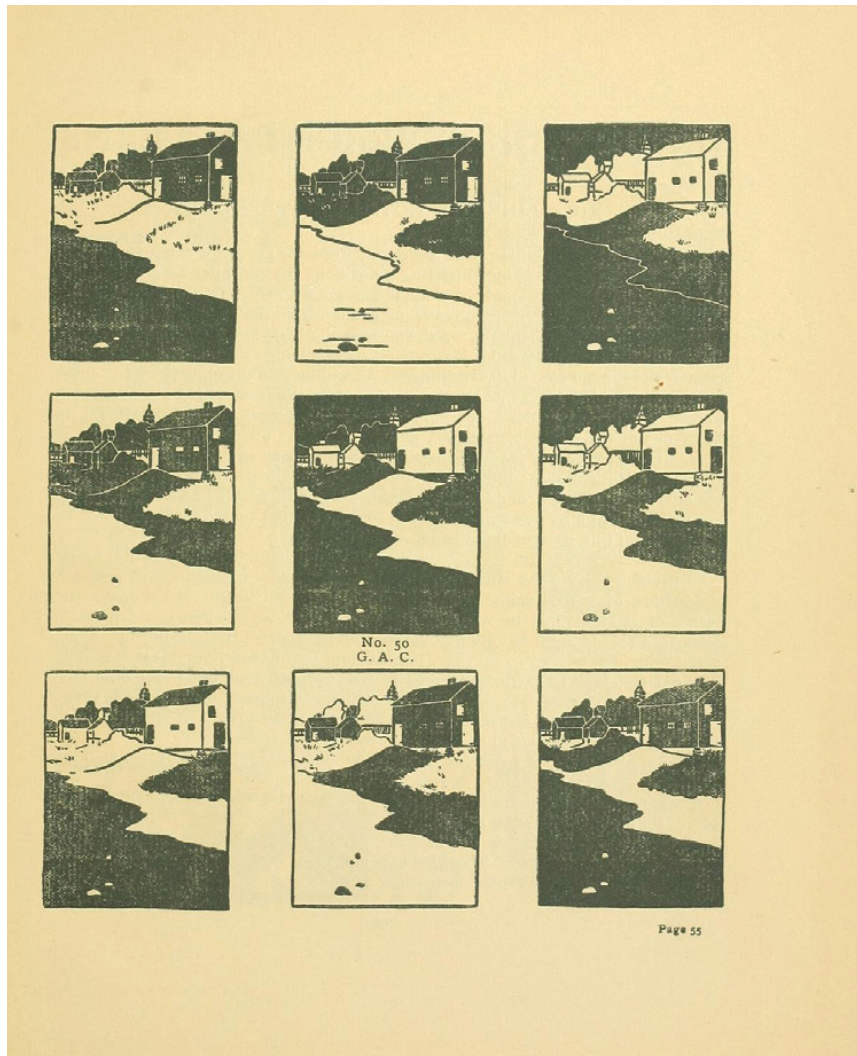


Fig. 8. Arthur Wesley Dow, examples of *notan*: Dow 1899, p. 13.

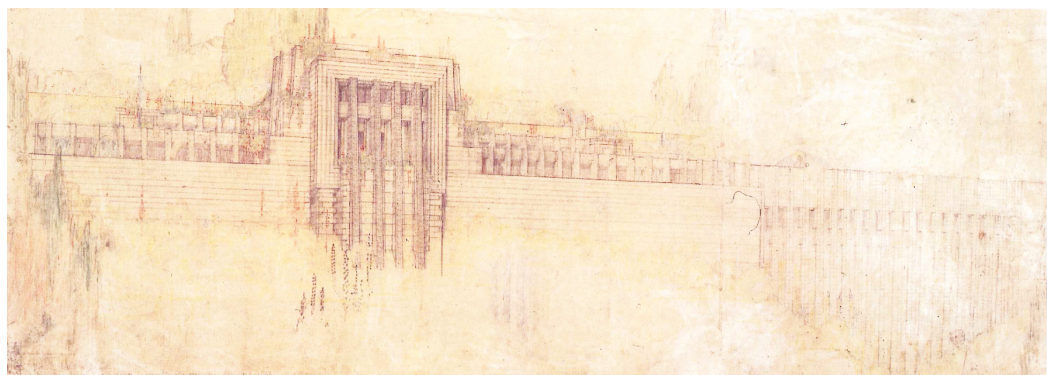
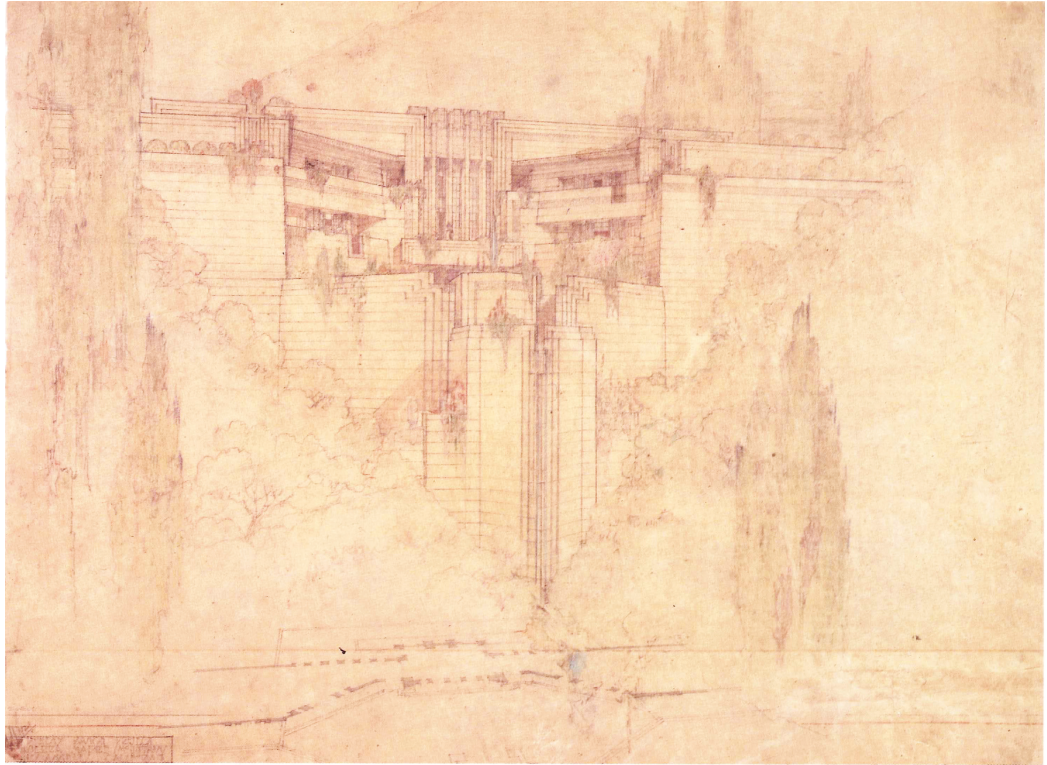


Fig. 9. Frank Lloyd Wright, perspective of House B, 1923. New York, Avery Library.

Fig. 10. Frank Lloyd Wright, perspective of House C 1923. New York, Avery Library.



In addition to the naturalistic and architectural aspects, these drawings enhance roads and bridges, essential infrastructures for a large territory such as the United States. Because the first car, *Ford Model T*, has been invented in 1908, it is not astonishing that these drawings, realized in 1923, are focusing on the connecting roads [De Long 1996, pp. 16-29]. Furthermore, the fact that Wright designed other 2 types of houses (*House B* and *House C*) to be scattered on the hill of the ranch is a clear sign of how architecture can become a symbol of American democracy by adapting to the different needs and pockets of possible buyers (figs. 9, 10).

Conclusion

Wright's drawings constitute a distinct area of research, because they are complementary to his design. Broadening the spectrum of architectural studies, this essay focuses on the common characteristics of Wright's graphic corpus to discuss the thought and culture of the new America at the end of the 19th century, trying to build a general framework that explains how Wright has come to conceive drawings that take up key cultural concepts in the redefinition of democracy.

Focusing only on the debt contracted by Wright towards Japanese prints does not do justice to the extent of his reconfiguration of the representation of architecture, which in fact is also influenced by descriptive geometry together with other disciplines studied in his formative years. The *Kindergarten* and the writings of Ruskin imprinted the basics of drawing on Wright [Rubin 2002, p. 50].

German idealism and American transcendentalism made the master aware of his genius and guided him towards a reevaluation of nature and democracy as distinctive characteristics of the United States [Brunetti 1980, p. 28]. Finally, descriptive geometry and Japanese prints provided Wright with the tools and methods to compose novel and eloquent images in the definition of a nascent nation.

Reference List

- Bergdoll, B., Grey, J. (2017). *Frank Lloyd Wright: Unpacking the Archive*. New York: MoMA.
- Brooks, A.H. (1966). *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth Drawings*. The Art Bulletin, vol. 48, n. 2, pp. 193-202.
- Brooks Pfeiffer, B. (2011). *Frank Lloyd Wright: Designs: Sketches, Plans, and Drawings*. New York: Rizzoli.
- Brunetti, F. (1980). *Le matrici di un'architettura organica. Frank Lloyd Wright*. Firenze: Alinea.
- Byrne, B. (1963). On Frank Lloyd Wright and His Atelier. In *Journal of Architectural Education*, vol. 18, n. 1, pp. 3-6.
- Charembhak, W. (1984). *Chicago School Architects and Their Critics*. Los Angeles: University of California Press.
- Church, A.E. (1864). *Plates to descriptive geometry. Shades, shadows and linear perspective*. New York: A. S. Barnes & co.
- Dal Co, F. (2008). Frank Lloyd Wright e il paese dei "maghi tranquilli". Una interpretazione. In F.L. Wright. *Le stampe giapponesi. Una interpretazione*, pp. 71-113. Milano: Electa.
- De Long, D.G. (a cura di). (1996). *Frank Lloyd Wright. Designs for an American Landscape 1922-1932*. Washington DC: Harry N. Abrams.
- De Rosa, A. (1998). *L'infinito svelato allo sguardo. Forme della rappresentazione estremo orientale*. Milano: CittàStudi.
- Dow, A.W. (1899). *Composition. A Series of Exercises Selected from a New System of Art Education*. Boston: J.M. Bowles.
- Fenollosa, E.F. (1893). *East and West*. Boston e New York: Crowell and Co.
- Gretchen, M. (2007). *The Frontier Roots of American Realism*. New York: Peter Lang.
- McCarter, R. (2005). *On and By Frank Lloyd Wright. A Primer of Architectural Principles*. New York: Phaidon.
- Meech, J. (2001). *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan. The Architect's Other Passion*. Washington DC: Harry N. Abrams.
- Monteleone, C. (2013). *Frank Lloyd Wright. Geometria e astrazione nel Guggenheim Museum*. Roma: Aracne.
- Myron, S., Parsons, T.H. (1969). *Transcendentalism and Its Legacy*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Nute, K. (1993). *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. Londra e New York: Routledge.
- Riley, T., Reed, P. (2007). *Frank Lloyd Wright 1867-1959*. Milano: Electa.
- Rubin, J.S. (2002). *Intimate Triangle. Architecture of Crystals, Frank Lloyd Wright, and the Froebel Kindergarten*. Alabama: Polycrystal Book Service.
- Spector, N. (Ed.). (2019). *The Guggenheim and the Making of Modern Museum*. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Stipe, M. (2008). Frank Lloyd Wright e il Giappone. In F.L. Wright. *Le stampe giapponesi. Una interpretazione*, pp. 49-67. Milano: Electa.
- Wright, F.L. (1953). *The Future of Architecture*. New York: Horizon Press.

Author

Cosimo Monteleone, University of Padua, cosimo.monteleone@unipd.it

To cite this chapter: Cosimo Monteleone (2025). Frank Lloyd Wright and the Eloquence of Architectural Drawing. In L. Carlevaris et al. (Eds.). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 1631-1650. DOI: 10.3280/oa-1430-c839.