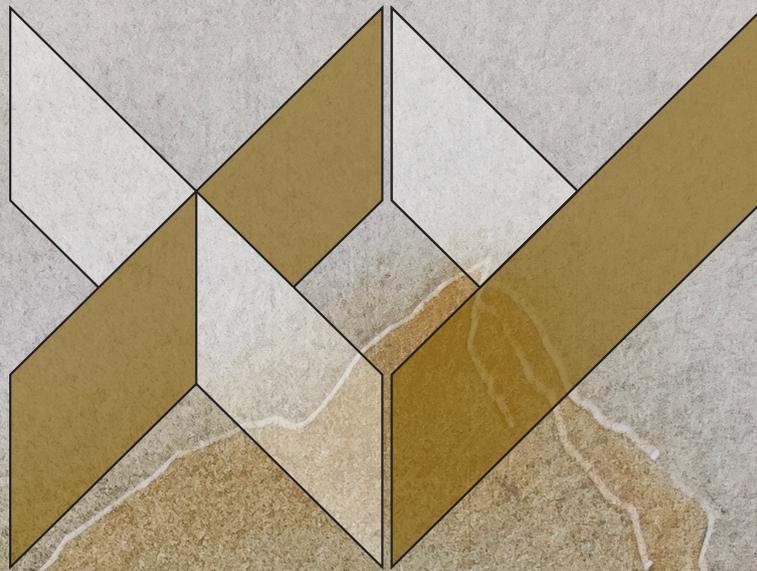




UNIVERSITÀ  
DI TRENTO



[www.xydigitale.it](http://www.xydigitale.it)

Year IX, January - December 2024  
Anno IX, Gennaio - Dicembre 2024

*Critical review of studies  
on the representation  
of architecture  
and use of the image  
in science and art*

*Rassegna critica di studi  
sulla rappresentazione  
dell'architettura  
e sull'uso dell'immagine  
nella scienza e nell'arte*

15

**MOUNTAINS.  
PAST, PRESENT,  
FUTURE IMAGES**

**MONTAGNE.  
IMMAGINI PASSATE,  
PRESENTI, FUTURE**

**Editor-in-Chief / Direttore Scientifico**

Roberto de Rubertis

**Managing Director / Direttore Responsabile**

Giovanna A. Massari

**Scientific Committee / Comitato Scientifico**

Lucio Altarelli, Paolo Belardi, Alessandra Cirafici, Gianni Contessi, Antonella Di Luggo,  
Edoardo Dotto, Michele Emmer, Francesca Fatta, Fabrizio Gay, Paolo Giandebiaggi,  
Francesco Maggio, Carlos Montes Serrano, Philippe Nys, Ruggero Pierantoni,  
Franco Purini, Fabio Quici, Livio Sacchi, Rossella Salerno,  
José Antonio Franco Taboada, Marco Tubino, Ornella Zerlenga

**Managing Editors / Capo Redattori**

Elena Casartelli, Fabio Luce, Cristina Pellegatta, Cristiana Volpi

**Editorial Board / Comitato di Redazione**

Margherita Parrilli, Roberta Vitale

**Advisor for English Language / Consulente per la lingua inglese**

Roberta Vitale

**Scientific reviewers of the submitted papers / Revisori scientifici dei testi ricevuti**

Piero Albisinni, Giuseppe Amoruso, Laura Baratin, Paolo Belardi, Fabio Bianconi,  
Massimiliano Ciammaichella, Alessandra Cirafici, Luigi Cocchiarella, Marco Fasolo, Luca Gibello,  
Francesco Maggio, Leonardo Paris, Giulia Pellegri, Andrea Rolando, Livio Sacchi, Cristiana Volpi

**Editorial Office / Redazione**

Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica  
via Mesiano, 77 - 38123 Trento  
tel. +39 0461 282669  
[www.dicam.unitn.it](http://www.dicam.unitn.it)

## Index / Indice

**Cover.** Maria Piera Branca, *Dreamers Will Walk There*, drawing on paper, 21x21 cm, 2022.

© Maria Piera Branca.

*The work is part of a collection of drawings representing imagined and dreamed places. A mountain is a place of the soul; silence and shapes accompany the journey, carrying with it the fear of every beginning represented by the shapes in the foreground. The suspended beauty of the morning and the amazement at the pale horizons soften the fear of going.*

**In copertina.** Maria Piera Branca, *Vi cammineranno i sognatori*, disegno su carta, 21x21 cm, 2022.

© Maria Piera Branca.

*Il lavoro fa parte di una raccolta di disegni che rappresentano luoghi immaginati e sognati. La montagna è un luogo dell'anima, il silenzio e le forme accompagnano il cammino che porta con sé il timore di ogni inizio, rappresentato dalle forme in primo piano. La bellezza sospesa del mattino e lo stupore per i pallidi confini attenuano il timore dell'andare.*

*XY: rassegna critica di studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza e nell'arte = Critical review of studies on the representation of architecture and use of the image in science and art – A. 9, n. 15 (gen.-dic. 2024) = Y. 9, no. 15 (Jan.-Dec. 2024)*

*Trento: Università degli Studi di Trento; 2016 - . - v. : ill.; 30 cm. – Annuale*

ISSN (online): 2499-8346

ISBN (online): 978-88-5541-108-0

DOI: <http://dx.doi.org/10.15168/xy.v9i15>

Università degli Studi di Trento  
via Calepina, 14 - 38122 Trento  
tel. +39 0461 283016 - 281722  
[casaeditrice@unitn.it](mailto:casaeditrice@unitn.it)



Except where otherwise noted, contents on this journal are licensed with a Creative Commons Attribution – Non Commercial – Share Alike 4.0 International License

Eccetto ove diversamente specificato, i contenuti della rivista sono rilasciati con Licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale

- |     |   |  |
|-----|---|--|
| 4   | <i>Giovanna A. Massari</i>  | Editorial. Elevated Sites<br>Editoriale. Luoghi in quota   |
| 8   | <i>Simone Bori</i>  | Representing by Outlines. The Mountain, Described through its Contour<br>Rappresentare per profili. La montagna descritta attraverso il suo contorno   |
| 22  | <i>Michela Rossi<br/>Sara Conte</i>   | Stories by Drawing. Dino Buzzati's Mountains<br>Racconti di-segni. Le montagne di Dino Buzzati   |
| 40  | <i>Cesare Battelli<br/>Ornella Zerlenga</i>                                   | The Utopia of the Sacred Mountain. Imaginific Scenarios<br>L'utopia della montagna sacra. Scenari immaginifici   |
| 60  | <i>Roberta Agnifili</i>   | Visible Traces, Invisible Traces. The Texture of the Mountain as Infrastructure<br>Tracce visibili, tracce invisibili. La trama della montagna come infrastruttura   |
| 74  | <i>Francesca Sisci</i>  | The Italian Mountain Villages in Wisconsin. <i>Hillbrows and Hilltowns</i><br>by Robert Venturi<br>I borghi montani italiani del Wisconsin. <i>Hillbrows and Hilltowns</i> di<br>Robert Venturi  |
| 90  | <i>Sara Favargiotti<br/>Adriano Dessì<br/>Marco Ferrari<br/>Roberto Sanna</i> | Cyborg Mountains. Post-war and Post-mining Metamorphoses in the<br>Border Places between Trentino-Alto Adige and Sardinia<br>Montagne Cyborg. Metamorfosi post-belliche e post-minerarie nei luoghi<br>di confine tra Trentino-Alto Adige e Sardegna |
| 106 | <i>Elisa Bernard<br/>Massimiliano Condotta<br/>Elisa Zatta</i>                | Interpreting the Alpine Region over Time through the High-altitude<br>Network of Outposts<br>Interpretare il territorio alpino nel tempo attraverso la rete dei presidi<br>d'alta quota  |
| 120 | <i>Silvia Metzeltin<br/>Giovanna Duri</i>                                     | Gino Buscaini, Mountains in His Hands<br>Gino Buscaini, montagne tra le mani   |
| 126 | <i>XY 15 2024</i>   | The Competition for the Cover Image<br>Il concorso per l'immagine di copertina   |

# Italian Mountain Villages of Wisconsin. *Hillbrows and Hilltowns* by Robert Venturi

Francesca Sisci



# Villaggi montani italiani del Wisconsin. *Hillbrows and Hilltowns* di Robert Venturi

Francesca Sisci

*Hillbrows and Hilltowns* (Venturi, unpublished manuscript 225.XI.108, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania) is the title of the text in which Robert Venturi gathers his most profound and spontaneous reflections on the relationship between architecture and landscape, specifically focusing on how small rural villages dot the mountainous landscape of the central Italian Apennines. Written in 1955, and since then unpublished, the short essay is presented for the first time with the dual aim of bringing attention both to the theoretical roots of Venturi's thought and to the necessary practices for re-imagining the Italian mountain landscape in contemporary society. The ambitious essay by the Italian-American architect originates from numerous experiences, from his first trip to Italy in 1948, to his years as a fellow at the American Academy in Rome between 1954 and 1956. Venturi's desire to explore the most remote Italian rural villages is intertwined with a dual identity significance; on one hand, he visits the small town of Atessa (Abruzzo) to explore his father Roberto's birthplace, while on the other, the harmonious visions offered by these hilltop architectures captivate him to the point of prompting a deep introspective analysis on the identity of American architecture. In the text *Hillbrows and Hilltowns*, Venturi attempts to answer the challenging question: what is authentic? Which architecture is genuinely part of and an expression of a culture, and how can it survive over time without breaking the reciprocal bond between Nature and Architecture? Venturi supports his argument with the works of Frank Lloyd Wright at Taliesin, drawing a fascinating analogy between an entire Italian medieval village and a newly constructed home in the American landscape, where Alberti's words seem to resonate: "the city is like a large house, and the house in turn a small city" (Alberti [1450], 1966).

Keywords: Frank Lloyd Wright, mountain villages, Robert Venturi.

## 1. Organic Space and Perception: from Discovery to Theory<sup>1</sup>

The essay *Hillbrows and Hilltowns*, written by Robert Venturi in 1955 and rejected by the magazine "Architectural Review", is presented here for the first time and commented along with its accompanying images. Indeed, studying the text can simultaneously provide both an original interpretation of the Italian mountain landscape from the perspective of an American intellectual and shed light on the origins of Venturi's theoretical thought. His first trip to Europe took place in 1948, when Italy, still reeling from the Second World War, was a poor, rural nation with an economic recovery tied to the implementation of the Marshall Plan (1948). Yet, within this historical context marked by fragile identity, widespread poverty, and the construction of new geopolitical balances, Venturi encountered what would most profoundly influence his career as an architect: organic space. The visions of Italian villages and cities, where within a few meters historical and temporal

layers collapse into a single, dense and porous image, are a revelation for Venturi. The reasons for this fascination cannot ignore the fact that what Venturi experiences during his travels is not only an intellectual discovery but, above all, a sensual one. The organic development of the urban environment is for him a truly revelatory encounter, finally allowing him to concretely experience certain perceptual aspects on which he had long reflected during his university years<sup>2</sup>. The result is a theory that reverses the criterion for classifying architecture: it is no longer the architecture itself that is defined by its characteristics, but rather the mode of understanding – organic or non-organic – that designates its comprehension<sup>3</sup>.

## 2. Italy through the Eyes of an American

From 1954 to 1956, Venturi resided at the American Academy in Rome as a recipient of the Rome Prize, spending two years in the very place where he had his epiphany. This time, however, he decided to bring a 35mm camera with which he took numerous photos, cap-

1. All images accompanying the text are taken from Robert Venturi, 1955, unpublished manuscript 225.XI.108, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives University of Pennsylvania, printed in 1955 by Foto Brennero, Rome, piazza Esedra 61. The references to the images in Venturi's text are by the author.

2. Very significant is the note in which Venturi reflects on the concept of 'Organic Understanding' and 'Non-organic Understanding' through words and drawings, as presented in Sessa 2020: 85.

3. This concept will be extended and fully addressed in the chapter titled Ambiguity in VENTURI 1966.

1. Tutte le immagini a corredo del testo sono tratte da Robert Venturi, 1955, manoscritto inedito 225.XI.108, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives University of Pennsylvania, stampate nel 1955 presso Foto Brennero, Roma, piazza Esedra 61. I riferimenti alle immagini nel testo di Venturi sono dell'autrice.

2. Molto significativa è la nota in cui Venturi riflette sul concetto di "comprensione organica", e "comprensione non organica" tramite parole e disegni riportata in Sessa 2020: 85.

3. Concetto che verrà esteso ed affrontato compiutamente nel capitolo intitolato Ambiguity in VENTURI 1966.

*Hillbrows and Hilltowns* (Venturi 1955, manoscritto inedito 225.XI.108, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania) è il titolo del testo in cui Robert Venturi raccoglie le sue più profonde e spontanee riflessioni sul rapporto architettura-paesaggio, e nello specifico sul modo in cui piccoli borghi rurali punteggiano il paesaggio montano degli Appennini del Centro Italia. Scritto nel 1955, e da allora rimasto totalmente inedito, il breve saggio viene presentato per la prima volta con il duplice intento di portare l'attenzione tanto sulle radici teoriche del pensiero venturiano, quanto sulle necessarie pratiche di re-immaginazione del paesaggio montano italiano nella società contemporanea. L'ambizioso saggio dall'architetto italo-americano nasce dalle numerose esperienze collezionate a partire dal suo primo viaggio in Italia nel 1948, e proseguite negli anni di permanenza come *fellow* presso l'American Academy in Rome tra il 1954 e il 1956. La volontà di esplorare i più remoti borghi rurali italiani si intreccia in una duplice valenza identitaria per Venturi; infatti, se da un lato egli si reca nel piccolo paese di Atessa (Abruzzo) per esplorare il luogo natio di suo padre Roberto, dall'altro le armoniose visioni che queste architetture arroccate su cucuzzoli offrono di sé stesse lo suggestionano a tal punto da spingerlo ad una profonda analisi introspettiva circa l'identità dell'architettura americana. Nel testo *Hillbrows and Hilltowns* Venturi prova a rispondere alla difficile domanda: cosa è autentico? Quale architettura è autenticamente parte e espressione di una cultura, e in che modo questa può sopravvivere nel tempo senza interrompere il legame di reciprocità tra natura e architettura? Venturi porta a suo sostegno le opere realizzate da Frank Lloyd Wright a Taliesin, costruendo un'interessantissima analogia tra un intero borgo medievale italiano e un'abitazione di nuova costruzione nel paesaggio americano in cui sembrano riecheggiare le parole dell'Alberti: «la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città» (Alberti [1450], 1966).

Parole chiave: borghi montani, Frank Lloyd Wright, Robert Venturi.

## 1. Spazio organico e percezione: dalla scoperta alla teoria<sup>1</sup>

Il saggio *Hillbrows and Hilltowns*, scritto da Robert Venturi nel 1955 e rifiutato dalla rivista «Architectural Review», viene qui presentato e commentato per la prima volta insieme al suo corredo iconografico. Infatti, si ritiene che lo studio del testo può restituire al contempo sia una chiave di lettura originale del paesaggio montano italiano da parte di un intellettuale americano, sia aiutare a far luce circa le origini del pensiero teorico venturiano. Il suo primo viaggio in Europa lo compie nel 1948 quando l'Italia, reduce dal secondo conflitto mondiale, era una nazione povera, rurale e con una ripresa economica vincolata all'attuazione del Piano Marshall (1948). Eppure, in questo quadro storico fatto di fragilità identitaria, povertà diffusa e costruzione di nuovi equilibri geopolitici, Venturi incontra ciò che lo avrebbe più segnato nella sua carriera di architetto: lo spazio organico. Le visioni di borghi e città italiane in cui nel raggio di pochi metri la stratificazione storica e

temporale collassa in un'unica immagine densa e porosa, sono per Venturi una rivelazione. Le ragioni di questa fascinazione non possono prescindere dall'idea che ciò che Venturi compie durante i suoi viaggi è a tutti gli effetti una scoperta non solo intellettuale, ma soprattutto sensuale. L'organico svilupparsi dell'ambiente urbano è per lui un vero e proprio incontro rivelatore che lo porrà finalmente nella posizione di fare concreta esperienza di taluni aspetti percettivi su cui aveva a lungo riflettuto durante gli anni universitari<sup>2</sup>. Il risultato è una teoria che inverte il criterio di classificazione dell'architettura: non è più l'architettura stessa che si qualifica in base alle sue caratteristiche ma è la modalità di comprensione, organica o non organica, a cui si presta a designarla<sup>3</sup>.

## 2. L'Italia negli occhi di un americano

Dal 1954 al 1956 risiede presso l'American Academy in Rome come vincitore del *Rome Prize*, trascorrendo due anni lì dove aveva ricevuto la sua epifania. Questa volta però decide di portare con sé una macchina fotogra-

turing an intimate, reflective quality marked by a quiet yet constant and vital desire to immerse himself in his surroundings, to feel and internalise them as emotions rather than mere knowledge. The same approach can be seen in his choices during his travels through Italy's smallest provincial villages, which he visited partly for biographical reasons (his father, Roberto, was from Atessa) and partly due to his strong interest in the theme of 'Context'<sup>4</sup>. Thus, the villages shaped and perched on, and upon, the peaks of hills and mountains in the Italian hinterland appear as a perfect expression of a thoughtful relationship between landscape and architecture, where one enhances the other and vice versa.

Venturi explores numerous villages still intact and alive, far from the imminent danger of urban speculation, to the point that in the text *Hillbrows and Hilltowns* he writes: "The medieval hilltown of central Italy can represent a peak in Western art, comparable in its completeness and unity" (Venturi 1955).

His enthusiasm for what he has finally experienced and understood leads him to compare the spontaneity of the Italian hill and mountain villages with the works of Frank Lloyd Wright. To support his thesis, Venturi examines the projects completed after the long period of his stay in the countryside of Fiesole (1910-11), particularly Taliesin I & II and the Hollyhock House. In his analysis, what Venturi seeks to highlight is the design intention of 'the right form in context', and to do so, he constructs constant analogies between the landscapes and the subsequent arrangements of both the small Italian hill villages and Wright's village-house projects. Essentially, the lesson learned is that of a potential harmony between place and construction, which, according to him, Wright learns and applies in the creation of integrated garden and terrace spaces, in the ambiguity between interior and exterior spaces, in the arrangement of volumes according to the topographical features of the site. And as a form of completion it is important the richness these choices imply in the distant view of the settlement, which thus appears as a unified, compact fabric.

### 3. *Hillbrows and Hilltowns* by Robert Venturi<sup>5</sup>

<sup>5</sup>Frank Lloyd Wright's work, except in a broad sense, is not usually identified with any European architecture of the past; no one claims European influence on him<sup>6</sup>, as one does easily with his earlier, American, eclectic contemporaries or the later generation of modernists. Some, with more or less hesitation, have traced relationships with Japanese, Mayan, or even American Indian motifs in his work in a direct way with any part of Wright's to connect his work in a direct way with any part of a non-contemporary European tradition.

Certainly everything about so individual a genius militates against any academic game of influence hunting. His vast originality and many of his own frequent statements of method tend to disconnect him with any idea of tradition. His regionalism discourages association of him with Europe. Yet despite what he himself might say at times, Wright's work, because of its very genius, runs not outside the real currents of his time, and contains deep and direct roots in the architecture of the West.

By analysing the relation of building to site, and certain space characteristics of the Italian hilltown and of Taliesin, I shall suggest an analogy in their compositions from these standpoints, between Wright's frequent hillside architecture after 1911, especially in Taliesins I and II, and the hilltown. And I shall try to show that one sheds light on the other. Secondarily, but first in sequence here, I shall suggest a possible background and stimulation for such a direction in Wright's career at this time, his observations and experiences in Italy during his trip to Europe in 1910.

1910 marks the end of the so-called Prairie Years. The work of this period can be categorized like this because it forms, in retrospect, a homogeneous phase in Wright's career which contrasts strikingly with the varied developments which follow it. Important among the works of this changed, post-1910 phase are Taliesins I and II, 1911 and 1914, and some other large hillside houses including Hollyhock House, 1919, in Hollywood. Between the Prairie Years and this phase intervened Wright's trip to Europe, his first, from the spring of 1910 to the spring of 1911. After an

4. *Context in Architectural Composition* is the title of the thesis that earned Venturi his degree in architecture from Princeton University in 1950.

5. Original text (References and notes by Robert Venturi).

6. Donald Drew Egbert in his lecture on *Modern Architecture* at Princeton University and recently Vincent Scully in "Art News" have proposed that Wright in the 1930's was effected by the International Style, despite his violent rejection of this movement, and the obvious basis of much of the International Style on Wright's earlier work.

4. *Context in Architectural Composition* è il titolo della tesi con cui Venturi conseguì la sua laurea in architettura alla Princeton University nel 1950.

5. Villaggi sulle colline o delle colline. Traduzione a cura dell'autore (riferimenti e note di Robert Venturi).

6. Donald Drew Egbert, nella sua conferenza su *Modern Architecture* presso la Princeton University, e recentemente Vincent Scully in «Art News», hanno proposto che Wright, negli anni trenta, sia stato influenzato dallo Stile Internazionale, nonostante il suo deciso rifiuto di questo movimento e la palese influenza che gran parte dello Stile Internazionale esercitava sul lavoro precedente di Wright.

fica 35 mm con la quale realizza moltissime immagini in cui si scorge un aspetto intimo, riflessivo e improntato ad una silenziosa ma costante e vitale voglia di immergersi tra le cose per sentirle e incorporarle come emozioni e non solo come nozioni. Lo stesso accade nelle scelte compiute durante i viaggi italiani tra i più piccoli villaggi di provincia, da una parte approcciati per ragioni biografiche (suo padre Roberto era di Atessa), unite al suo forte interesse per il tema del "contesto"<sup>4</sup>. Così i borghi conformati e arroccati dalle, e sulle, cime di colline e montagne dell'entroterra italiano appaiono come una perfetta espressione di un ponderato rapporto tra paesaggio e architettura, in cui una cosa valorizza l'altra e viceversa.

Venturi esplora numerosi borghi ancora intatti e vivi, lontani dal pericolo a venire della speculazione edilizia, tanto che nel testo *Hillbrows and Hilltowns* scrive: «Il borgo arroccato medievale del centro Italia può rappresentare un apice dell'arte occidentale [...] per la sua completezza e unità» (Venturi 1955).

Il suo entusiasmo per quanto finalmente visto e capito lo portano ad accostare la spontaneità dei borghi collinari e montani italiani con le opere di Frank Lloyd Wright. A sostegno della sua tesi Venturi prende in esame i progetti realizzati dopo il lungo periodo di permanenza nelle campagne di Fiesole (1910-11), ed in particolare Taliesin I e II e Hollyhock House. Nella sua disamina ciò che Venturi cerca di mettere in luce è l'intenzione progettuale della "giusta forma nel contesto", e per farlo costruisce costanti analogie tra panorami e la conseguente disposizioni sul territorio sia dei piccoli borghi collinari italiani che dei progetti di abitazioni-villaggio di Wright. In sostanza la lezione imparata è quella di una possibilità di armonia tra luogo e costruzione, che, secondo lui, Wright apprende e applica nella realizzazione di spazi a giardino e terrazzo integrati, nell'ambiguità tra spazio interno ed esterno, nella disposizione dei volumi in funzione della conformazione topografica del luogo, e infine nella ricchezza che queste scelte implicano nella visione a distanza dell'insediamento che risulta così tutto in una trama compatta.

### 3. *Hillbrows and Hilltowns* di Robert Venturi<sup>5</sup>

Il lavoro di Frank Lloyd Wright, salvo in un senso generale, non è solitamente associato a nessuna architettura europea del passato; nessuno rivendica un'influenza europea su di lui<sup>6</sup>, come invece accade facilmente con i suoi contemporanei americani eclettici o con la generazione successiva di modernisti. Alcuni, con più o meno esitazione, hanno rintracciato connessioni con motivi giapponesi, maya o persino dei nativi americani nel suo lavoro, ma senza collegare in modo diretto alcuna parte dell'opera di Wright con una specifica tradizione europea non contemporanea.

Certo, tutto ciò che riguarda un genio così individuale si oppone a qualsiasi gioco accademico di ricerca delle influenze. La sua immensa originalità e molte delle sue frequenti dichiarazioni di metodo tendono a scollarlo da qualsiasi idea di tradizione. Il suo regionalismo scoraggia l'associazione con l'Europa. Tuttavia, nonostante ciò che egli stesso potrebbe affermare, il lavoro di Wright, proprio per il suo genio non si colloca al di fuori dei veri flussi del suo tempo, e contiene profonde e dirette radici nell'architettura occidentale.

Analizzando la relazione tra edificio e sito, e alcune caratteristiche spaziali della città collinare italiana e di Taliesin, suggerirò un'analogia tra la composizione dell'architettura di Wright frequentemente situata su collina dopo il 1911 (in particolare a Taliesin I e II) e la città collinare. Cercherò di dimostrare che una illumina l'altra. Un possibile contesto e stimolo per una tale direzione nella carriera di Wright in questo periodo possono essere le sue osservazioni ed esperienze fatte in Italia durante il suo viaggio in Europa nel 1910.

Il 1910 segna la conclusione del periodo noto come *Prairie Years*. Il lavoro di questo periodo può essere definito in tal modo poiché, a posteriori, rappresenta una fase omogenea nella carriera di Wright in netto contrasto con le evoluzioni che seguiranno. Tra le opere significative di questa fase post 1910 ci sono le case Taliesin I e II, del 1911 e del 1914, e altre grandi abitazioni su colline, tra cui la Hollyhock House del 1919 a Hollywood. Tra i *Prairie Years* e questa fase, vi fu il primo viaggio di Wright in Europa dalla primavera del 1910 alla primavera del

initial trip to Germany in connection with the appearance of two publications of his work, he went to Italy and remained mostly around Florence. We can induce some of his observation because he has recorded where he was, and we know something of his experience from what he was written in the Autobiography and elsewhere. In suggesting that Wright's work was effected by this trip, I shall not refer to any changes in the vocabulary of his form, nor imply any modification of his characteristic view of things, but a change of emphasis and significant intensification and maturing of what was already inherent in his work. This development perhaps was significant enough to cause the acknowledged architect of the prairie to exalt the hillside in his typical rural-suburban houses after 1911<sup>7</sup>, and to cause him to return home to his beloved Wisconsin in 1911 to build his own hilltown likened to hillbrow<sup>8</sup>.

What could be called Wright's official attitude towards tradition and towards Europe might belie such a thesis. Wright's philosophy has suspected reliance upon tradition: "The working of a principle is the only safe tradition" (Wright 1931). But a mellower Wright, no longer the revolutionary individualist combatting the eclectics, but the grand architect justifying his claims on the Grand Canal, has recently been quoted as saying: "I too, belong to tradition - back to the oldest American architecture, that of the Mayans, and to the Japanese and others. All of them brought into now" (Saarinen 1954).

And elsewhere: "True modern architecture, like Classical architecture has no age. It is a continuation of all the architecture that has gone before, not a break with it. A modernist does not destroy that culture that has been, nor sets up a road block for the future. He belongs to the past, to the present, and offers a prophesy to the future" (Wright 1954).

And so individual a genius, co-author of the message, to young architects, "The kingdom of architecture is within you" (Wright 1951), will not be subject to series of influence in the usual way. Wright's philosophy, however, in emphasizing responsiveness to specific environment, can acknowledge this in men's lives

as well as architecture, and his very nature as a sensitive human being lustily embracing life, exposes him to stimulation from the outside. In an analysis of the career of such a man, one must acknowledge experiences which directly effect his growth; if Wright is not susceptible to outside influences in the sense that influences modify, he is susceptible to stimulations which confirm his attitudes and incite his potentialities.

Much of what Wright, the bold dissenter, has been in revolt against from the beginning of the career can be identified with European influence on American education and architecture, the academic method in architectural education, and revivalist eclecticism and the International Style. His emphatic refusal of Dan Burnham's and Edward C. Waller's offers of a scholarship to the École des Beaux-Arts indicated his early rejection of the current French academicism, later manifested in his apprentice system at Taliesin. And this architect's first trip abroad, in 1905, was to Japan, not Europe. His lusty diatribes against the International Style are well known. His hatred of the Renaissance, "that setting sun all Europe mistook for dawn", confirmed on reading Hugo's *Notre-Dame* in his teen, is specifically mentioned in the Autobiography. His essay from *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, written in Florence in 1910, abounds in hissing derogations against the Italian Renaissance: "It was not a development; it was a disease [...] a soulless blight [...] a hideous perversity". These accusations, however, are accompanied by an appreciation of the Gothic tradition and its meaning today: "A revival of the Gothic spirit is needed in the art and architecture of modern life; an interpretation of the best traditions we have in the world, made with our own methods".

And Wright displays in this essay a sympathy for Italy: "Of joy of living there is greater proof in Italy than elsewhere. Buildings, pictures, and sculpture seem to be born, like flowers, by the roadside, to sing themselves into being. Approached in the spirit of their conception, they inspire us with the very music of life".

In the same essay written in Florence in 1910, Wright has some sympathetic and enthusias-

7. In Wright's few middle-western houses of this period, as in the Booth house and the Cutten project, as well as in Hollyhock House and the California block houses, the hill site, left in a semi-natural state, became characteristic.

8. In contrast to Henry Russell Hitchcock, for instance, in *In the Nature of Materials*: "Wright's brief trip to Japan in 1905 had not broken the homogeneity of the work of the decades before 1910; and if he was little or not at all influenced by travel in a country whose art had long been particularly sympathetic to him, it was not to be expected that even a longer stay in Europe, chiefly in Renaissance Florence, would effect him directly. Nor did it do so. The reasons for the change in phase are personal and interior rather than the result of contact with European architecture of the past" (HITCHCOCK 1942).

7. Nelle poche abitazioni del Midwest di Wright di questo periodo, come nella Booth House e nel progetto Cutten, così come nella Hollyhock House e nelle case a blocchi della California, il sito collinare, lasciato in uno stato semi-naturale, divenne caratteristico.

8. Al contrario di quanto sostenuto da Henry Russell Hitchcock, ad esempio in *In the Nature of Materials*, «il breve viaggio di Wright in Giappone nel 1905 non aveva compromesso l'omogeneità del lavoro dei decenni precedenti al 1910; e sebbene fosse stato poco o per nulla influenzato dal viaggio in un paese alla cui arte era da tempo interessato, non ci si aspettava che anche una permanenza più lunga in Europa, principalmente nella rinascimentale Firenze, lo influenzasse direttamente. E così non fu. Le ragioni del cambiamento di fase sono personali e interiori piuttosto che il risultato del contatto con l'architettura europea del passato» (HITCHCOCK 1942).

1911. Dopo un primo soggiorno in Germania per seguire la pubblicazione di due suoi lavori, si recò in Italia dove trascorse la maggior parte del tempo nei pressi di Firenze. Le sue osservazioni possono essere dedotte leggendo le sue annotazioni in cui ha registrato i luoghi visitati, nonché dalla lettura della sua *Autobiografia* in cui riporta le sue esperienze. Nel suggerire che il lavoro di Wright sia stato influenzato da questo viaggio non intendo fare riferimento a cambiamenti nel vocabolario formale della sua architettura, né implicare una modifica della sua peculiare visione, ma piuttosto riferirmi a un cambiamento di enfasi e a una significativa intensificazione e maturazione di elementi già presenti nel suo lavoro. Questo sviluppo potrebbe essere stato sufficientemente rilevante da indurre l'architetto, riconosciuto per le sue opere in stile *Prairie*, a esaltare il tema della collina nelle sue abitazioni tipiche rurali e suburbane dopo il 1911<sup>7</sup>, e a spingerlo a ritornare nel suo amato Wisconsin nel 1911 per costruire un proprio villaggio collinare come se fosse la sommità della collina stessa<sup>8</sup>.

Quello che potrebbe essere definito l'atteggiamento ufficiale di Wright nei confronti della tradizione e dell'Europa potrebbe contraddire tale tesi. La filosofia di Wright mostra una presunta dipendenza dalla tradizione: «L'applicazione di un principio è l'unica tradizione sicura» (Wright 1931). Tuttavia un Wright più maturo, non più il rivoluzionario e individualista in contrasto verso ogni forma di eclettismo, ma il grande architetto che giustifica le sue rivendicazioni sul Canal Grande, è stato recentemente citato dicendo: «Anch'io appartengo alla tradizione, a quella dell'architettura americana più antica, quella dei Maya, e a quella giapponese e ad altre. Tutte queste tradizioni sono rilette nel presente» (Saarinen 1954). E altrove: «L'architettura moderna, come quella classica, non ha età. Essa è una continuazione di tutta l'architettura che l'ha preceduta, non una rottura con essa. Un modernista non distrugge la cultura passata, né pone un blocco al futuro. Egli appartiene al passato, al presente e offre una profezia per il futuro» (Wright 1954). Un tale genio, co-autore del messaggio ai giovani architetti «Il regno dell'architettura è dentro di voi» (Wright 1951), non sarà sog-

getto a una serie di influenze nel senso convenzionale. Tuttavia la filosofia di Wright, nel porre l'accento sulla capacità di adattarsi a un ambiente specifico, può riconoscere questo aspetto sia nella vita degli individui che nell'architettura stessa. La sua natura essendo quella di un essere umano sensibile e vivace lo espone inevitabilmente agli stimoli esterni. Nell'analisi della carriera di un uomo simile è necessario riconoscere le esperienze che hanno un impatto diretto sulla sua crescita. E dunque se non è possibile dire che Wright è influenzabile al punto di cambiare la sua direzione, si può dire invece che è sensibile agli stimoli che rafforzano le sue convinzioni e danno impulso alle sue potenzialità.

Gran parte di ciò contro cui Wright (il coraggioso dissidente) si è ribellato fin dall'inizio della sua carriera può essere identificato con l'influenza europea sull'educazione e l'architettura americana, il metodo accademico nell'insegnamento dell'architettura, l'eclettismo revivalista e lo Stile Internazionale. Il suo netto rifiuto delle offerte di Daniel Burnham e Edward C. Waller di una borsa di studio per l'École des Beaux-Arts indicava già il suo precoce rigetto dell'accademismo francese contemporaneo, poi concretizzatosi nel suo sistema di apprendistato a Taliesin. Inoltre, il primo viaggio di questo architetto all'estero, nel 1905, fu in Giappone non in Europa. Le sue appassionate diatribe contro lo Stile Internazionale sono ben note. Il suo disprezzo per il Rinascimento, «quel sole calante che tutta l'Europa scambiò per un'alba», confermato durante la lettura di *Notre-Dame* di Hugo nell'adolescenza, è esplicitamente menzionato nella sua *Autobiografia*. Il suo saggio in *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, scritto a Firenze nel 1910, è ricco di sprezzanti critiche al Rinascimento italiano: «Non fu uno sviluppo; fu una malattia [...] un'epidemia senz'anima [...] una perversione orrenda». Tuttavia, queste accuse sono accompagnate da un apprezzamento per la tradizione gotica e il suo significato oggi: «È necessario un risveglio dello spirito gotico nell'arte e nell'architettura della vita moderna; un'interpretazione delle migliori tradizioni che abbiamo al mondo, realizzata con i nostri metodi». E in questo saggio, Wright esprime una

tic, if general comments about rustic architecture in Italy and its relation to its landscape. “No really Italian building seems ill at ease in Italy. All are happily content with what colour and ornament they carry, as naturally as the rocks and trees and garden slopes which are one with them. Wherever the cypresses rise, like the touch of a magician’s wand, it resolves all into a composition harmonious and complete”.

This could mean, not unexpectedly, that this receptive American, familiar mostly with the negative and raw architectural landscape of the prairies, and the chaotic townscape of the 19<sup>th</sup> century midwestern city, was deeply impressed by the lyrical architectural landscape of Italy. Wright’s stay in the little villa near Fiesole described in the *Autobiography* marked his introduction to the constantly harmonious, spontaneous architectural landscape of the countryside and to the rich spatial configurations of towns not ‘blighted’ by the Renaissance. These could be considered a vivid expression within the Western tradition of organic harmony and growth, and could clarify and reinforce his enthusiasm, carried away by the identity between these landscapes and his beloved Wisconsin hills: “So ‘human’ is this countryside (Wisconsin’s) in scale and feeling. ‘Pastoral’ beauty, I believe, the poets call it. More like Tuscany, perhaps, than any other land” (Wright 1932).

Paul Manson demonstrated that Wright’s praises, when as explicit as those above, are expressed in general and poetic terms (Manson 1953). His enthusiasm for the ‘really Italian’, non-Renaissance architecture is kept on a non-practical basis as something abstractly beautiful like Beethoven’s sonatas, or the Japanese prints which have simply added to his enjoyment of life and nothing more. This characteristic device could indicate that Wright at least, would dismiss such an argument that these experiences and observations could have had an effect on his work. And indeed, these quotations from Wright’s own writings can be used only to reinforce what is already evident in his buildings. An argument such as this must stand on an analysis of his architecture, a comparison of the hilltown and Taliesin, and



Figure 1  
Giotto, *St Francis Giving his Mantle to a Poor Man*, 1296-1299, fresco, cm 230 x 270, Assisi, Basilica Superiore of Saint Francis, black and white photographic print.

Figure 2  
Benozzo Gozzoli, *Chapelle des Mages*, 1459-1460, cycle of affreschi, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, stampa fotografica b/n.

at the same time, a comparison of Taliesin and the work of the previous Prairie Years.

The medieval hilltown of central Italy can represent a peak in Western art (figs. 1, 2) comparable in its completeness and unity to the 13<sup>th</sup> century cathedral of the Île-de-France. Its characteristic of completeness and unity as a sociological unit as well can make it appealing and relevant to both designers and planners today. Its relation to its total landscape and its particular site, characteristics of the form and texture of its building, its kind of outdoor space, and its concept and expression of growth are visual characteristics of it which are relevant here. In speaking of the hilltown in relation to Taliesin and Wright’s other hillside architecture of this period, I shall refer to the hilltown or hamlet, or even the farm group rather than what might be called the hill-city like Orvieto or Perugia, although the principles pertaining to both size towns remain the same.

The nature of the hilltown is closely related to and influenced by the nature of its site; the specific hill determines in an important way its total configuration. The apparent irregularity, or non-grid-iron pattern of the streets results largely from the particular hill topography, as evidenced partly by almost any comparison with contemporary towns on the plains; the town on a mound-shaped hill like Nazzano has an essentially concentric street and building pattern, and the town on ridges, like Filac-

Figura 1  
Giotto, *Il dono del mantello*, 1296-1299, affresco, cm 230 x 270, Assisi, Basilica superiore di San Francesco, stampa fotografica in b/n.

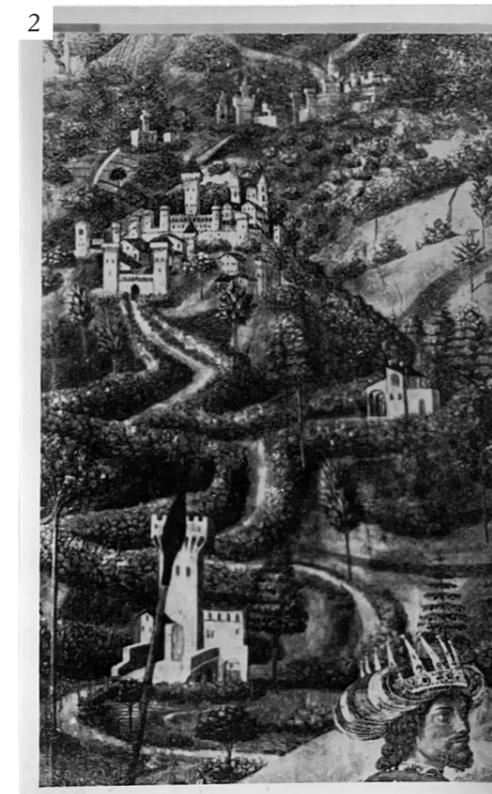
Figura 2  
Benozzo Gozzoli, *Cappella dei Magi*, 1459-1460, ciclo di affreschi, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, stampa fotografica b/n.

simpatia per l’Italia: «Della gioia di vivere c’è la prova più grande in Italia. Edifici, dipinti e sculture sembrano nascere, come fiori lungo la strada, per cantare la loro stessa esistenza. Se li si avvicina con lo spirito della loro concezione, ci ispirano con la vera musica della vita».

Nello stesso saggio scritto a Firenze nel 1910, Wright esprime alcuni commenti positivi ed entusiasti, anche se generici, sull’architettura vernacolare in Italia e il suo rapporto con il paesaggio.

«Nessun edificio italiano sembra fuori luogo in Italia. Tutti sembrano in sintonia con il colore e l’ornamento che portano, tanto naturalmente quanto le rocce, gli alberi e i pendii dei giardini che ne fanno parte. Ovunque si ergano i cipressi, come il tocco della bacchetta di un mago, tutto si risolve in una composizione armoniosa e completa».

Questo potrebbe indicare, com’era prevedibile, che questo americano ricettivo e principalmente abituato al paesaggio architettonico grezzo delle praterie e al caotico panorama urbano delle città del Midwest del XIX se-



colo, fu profondamente colpito dal paesaggio architettonico lirico dell’Italia. Il soggiorno di Wright nella piccola villa vicino a Fiesole, descritto nella sua *Autobiografia*, segnò il suo incontro con il paesaggio architettonico rurale costantemente armonioso e spontaneo, e con le ricche configurazioni spaziali di città non “compromesse” dal Rinascimento. Questi elementi potrebbero essere considerati una vivida espressione di armonia e crescita organica all’interno della tradizione occidentale, e potrebbero aver chiarito e rafforzato il suo entusiasmo per l’affinità tra questi paesaggi e le amate colline del Wisconsin.

«Così “umano” è questo paesaggio (del Wisconsin) per scala e sensazione. Bellezza “pastorale” credo la chiamino i poeti. Forse più simile alla Toscana che a qualsiasi altra terra» (Wright 1932).

Paul Manson ha dimostrato che gli elogi di Wright, quando espliciti come sopra, sono espressi in termini generali e poetici (Manson 1953). Il suo entusiasmo per l’architettura “veramente italiana”, non rinascimentale, è mantenuto su un piano non pratico, come qualcosa di astrattamente bello paragonabile alle sonate di Beethoven o alle stampe giapponesi che hanno semplicemente arricchito il suo piacere della vita e nulla più. Questo potrebbe indicare che lo stesso Wright avrebbe respinto l’idea che tali esperienze e osservazioni potessero avere un impatto sul suo lavoro. In effetti queste citazioni dagli scritti di Wright possono essere utilizzate solo per rafforzare ciò che è già evidente nei suoi edifici. Un argomento del genere deve fondarsi su un’analisi della sua architettura, su un confronto tra la città collinare e Taliesin, e allo stesso tempo su un confronto tra Taliesin e le opere del precedente periodo delle Praterie.

Il borgo medievale dell’Italia centrale può rappresentare un apice nell’arte occidentale (figg. 1, 2), comparabile nella sua completezza e unità alla cattedrale del XIII secolo dell’Île-de-France. La sua completezza e unitarietà, anche da un punto di vista sociologico, può renderlo attraente e rilevante per progettisti e pianificatori anche oggi. La sua relazione con il paesaggio e il sito specifico, le caratteristiche della forma e della *texture* degli edifici,

ciano, an elongated system, an early form of ribbon development.

The buildings as well as the pattern they make, are closely related to their particular topography. They seem to cling to the hill site because they rest against as well as on the ground. The relation of wall to the ground is direct; no base or other transition appears between building and ground to separate otherwise pure building form contrasting ground; buildings develop structurally and visually directly out of the ground.

The uneven terrain produces, therefore, a multiplicity of forms in the walls and roofs of the buildings. These hilltown buildings of local masonry and plaster establish relationships that are essentially geometric in nature. The variety and richness in the relationships of these wall and roof forms, simple in themselves, results in a rich texture when seen from a distance, an effect expressed in Paul Klee's *A Town on Two Hills*. This results also in an expression of the town in relation to its total natural setting, at once contrasting and analogous.

The hilltown's outdoor spaces are enclosed and intricate, and separate from the outside space which surrounds the town. The streets become organized, elongated and enclosed outdoor spaces formed by irregular blocks of buildings, rather than a preconceived route along which buildings sit. The centre of the town is always open, in the form of a piazza or two; the centre of the composition becomes not a building forms but enclosed outdoor space. The individual building forms become not independent, self-contained units sitting in and surrounded by outdoor space, but very subordinate parts of the whole which act directly to mould and enclose outdoor space. Within the town a richness develops in the relationship and contrasts in size and shape of these spaces moulded by their plain forms, and also the enclosing outside space. At Fiesole as it appears today, the town and villas and farm groups can be less concentratedly but equally richly integrated with the hill.

These multiple building forms, with their relation not as self-contained forms juxtaposed against each other, but as connected elements definitely forming a stronger whole, are in ac-

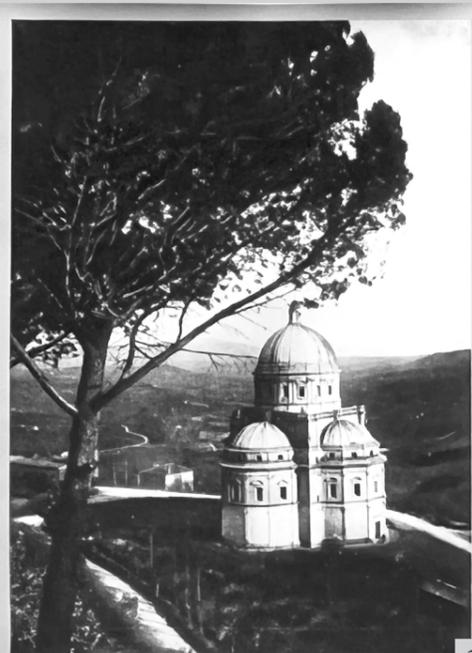


Figure 3  
Donato Bramante, Santa  
Maria della Consolazione,  
Todi, 1508-1606, black and  
white photographic print.

tually ever evolving and enlarging. The town's enlargement through growth, or expansion of parts rather than duplications of itself, is evident in its visual effect. The idea and recognition of time becomes inherent therefore in the appearance and expression of such an architectural complex.

The classic hilltowns of Todi and Caprarola particularly illustrate these ideas because of the association of Todi with San Gallo's church<sup>9</sup> of S. Maria della Consolazione, and Vignola's Villa Farnese at Caprarola which, by their contrast with their towns, emphasize the towns' own characteristics (fig. 3). The town complexes are closely related to the particular topography of their site. The forms within them are simply geometric, their pattern, because of their relationships, intricate, and, as a whole, analogous to their landscape. They are in relation to their hills, to use Frank Lloyd Wright's phrase, "of the hill, not on it". S. Maria and the Villa, intricate and rich in detail, but simple in total effect, and dominantly contrasting with their landscape are "on the hill, not of it". Todi and Caprarola, comparable as wholes to single large buildings, are complete as compositions, but ever growing or capable of development; S. Maria and the villa Farnese

9. By Bramante, incorrect attribution (editor's note).

Figura 3  
Donato Bramante, Santa  
Maria della Consolazione,  
Todi, 1508-1606, stampa  
fotografica b/n.

il tipo di spazio esterno e il concetto e l'espressione della crescita sono caratteristiche visive rilevanti in questo contesto. Nel confrontare il borgo collinare con Taliesin e l'altra architettura collinare di Wright di questo periodo, mi riferirò al borgo collinare o al villaggio, o persino al gruppo di fattorie, piuttosto che a quelle che potrebbero essere definite città collinari come Orvieto o Perugia, sebbene i principi applicabili a entrambe le dimensioni urbane rimangano gli stessi.

La natura del borgo collinare è strettamente legata e influenzata dalla natura del suo sito: la specifica collina determina in modo significativo la sua configurazione complessiva. L'apparente irregolarità, o il modello non a griglia delle strade, deriva in gran parte dalla particolare topografia collinare come può dimostrare un confronto con le città contemporanee situate in pianura. La città costruita su una collina a forma di tumulo, come Nazzano, presenta un modello stradale e edilizio essenzialmente concentrici, mentre la città situata su creste, come Filacciano, ha un sistema allungato, una forma primitiva di sviluppo a nastro.

Gli edifici, così come lo sviluppo urbano complessivo, sono strettamente legati alla conformazione topografica. Sembrano aggrapparsi al sito collinare perché poggiano sia sul terreno che contro di esso. La relazione tra le pareti e il terreno è diretta, non vi è alcuna base o altra transizione che separa l'edificio dal terreno, che sarebbe altrimenti pura forma architettonica. Gli edifici si sviluppano strutturalmente e visivamente direttamente dal suolo.

L'irregolarità del suolo produce quindi una molteplicità di forme differenti, sia per gli elevati che per i tetti. Tra di loro, questi edifici in muratura e intonaco, instaurano relazioni di tipo essenzialmente geometrico la cui varietà e ricchezza per tipologia, seppur semplice, restituisce una vibrante visione a distanza. Paul Klee lo rappresenta nel suo dipinto *A Town on Two Hills*. Questo contribuisce anche a esprimere il borgo in relazione al suo complesso naturale, risultando al contempo contrastante e analogo.

Gli spazi esterni del borgo collinare sono racchiusi e intricati, separati dallo spazio esterno che circonda la città. Le strade diventano spa-

zi esterni organizzati, allungati e delimitati da blocchi irregolari di edifici piuttosto che da un percorso predefinito lungo il quale si allineano gli edifici. Il centro della città è sempre aperto ed ha la forma di una o due piazze; il centro della composizione diventa non una forma edilizia ma uno spazio esterno racchiuso. Le singole forme degli edifici non sono unità indipendenti e autonome collocate e circondate dallo spazio esterno, ma parti subordinate dell'insieme che agiscono direttamente per modellare e delimitare lo spazio esterno. L'interno del borgo è quindi il risultato della ricchezza delle relazioni e dei contrasti fra differenti dimensioni e forme, nonché dello spazio esterno circostante. Per come oggi appare la città di Fiesole può essere ritenuta integrata alla morfologia della collina, nonostante la città stessa, le ville e le fattorie siano meno concentrate ma altrettanto armoniche.

Queste molteplici forme edilizie, anziché essere semplicemente giustapposte come forme autonome, sono elementi connessi che formano un insieme coeso e forte, in continua evoluzione. L'espansione della città avviene attraverso la crescita e l'ampliamento di parti, piuttosto che tramite semplici duplicazioni e questo è evidente nel suo effetto visivo. Di conseguenza l'idea e il riconoscimento del tempo diventano parte integrante dell'aspetto e dell'espressione di un tale complesso architettonico.

I classici borghi collinari di Todi e Caprarola esemplificano queste idee. Todi con la chiesa di Santa Maria della Consolazione di Sangallo<sup>9</sup> e Caprarola con la Villa Farnese di Vignola, per contrasto con i rispettivi borghi, evidenziano le caratteristiche uniche di questi ultimi (fig. 3). I complessi urbani sono strettamente legati alla topografia particolare del loro sito. Le forme al loro interno rispondono a semplici geometrie ma il loro sviluppo urbano, grazie alle loro relazioni, è complesso e, tutto insieme, analogo al paesaggio circostante. Sono in relazione con le loro colline, per usare una frase di Frank Lloyd Wright: «della collina, non su di essa». La chiesa di Santa Maria della Consolazione e Villa Farnese, intricate e ricche di dettagli benché semplici nel loro effetto complessivo, contrastano fortemente con il paesaggio risultando «su la collina, non

9. Del Bramante, attribuzione errata [N.d.T.].

are incapable of development within themselves. The stairs and ramps at Caprarola work mainly as subtle transition between these violently contrasting elements of town and villa. In analysing from these standpoints the original Taliesin, Taliesin I and II, there is some difficulty because of the reconstructions after the fires of 1914 and 1925, and the continual alternation and additions. But we can reconstruct the first form, and the first form as rebuilt and somewhat extended immediately after the 1914 fire from plans and photographs. Taliesin I and II are apparent in the Taliesin III of today. Its setting, as is well known, is southwestern Wisconsin, near the town of Spring Green, a neighbourhood beloved by Wright and rich in associations for him and his family (figs. 4, 5). It is a land of small but distinct and sudden hill risings from a rich, green plain. Characteristics of its relation to its immediate site and its total landscape, its program and spatial characteristics, and its expression of growth are relevant also for Taliesin. Taliesin's relation to its immediate site can be analysed partly by describing how it is not related to its hill. The hill is not leveled off to form a plateau and base to receive the building, nor is an architectural base included to support a pure building and earth, nor of course, is the building related to the uneven ground by means of columns or *pilotis*. The house, as Henry Russel Hitchcock has suggested (Hitchcock 1942), is extended and wrapped around its hill, and its forms develop directly and literally out of the earth and the particular slope of the hillside. Two opposing concepts of

the relation between architecture and hill site could be the Acropolis with its temples and, in a different way, by how Himalayan temples rest on their enormous masonry base. This building (Taliesin, editor's note) adapts itself immediately to the particular characteristic of the hill. As a result, the architecture does not dominate but it's camouflaged with its natural setting. In the *Autobiography* Wright describes his concept of Taliesin's relation to its hill as follows: "It was unthinkable, at least unbreakable, that any home should be on a hill or on anything. It should be of the hill. Hill and house should live together, each the happier for the other [...]" and I began to build it as the brow of a hill".

A quotation from *Autobiography* can also describe the relation of Taliesin to its total landscape as conceived by him: "I wished to be a part of my beloved southwestern Wisconsin too. I did not want to put my small part of it out of countenance. Architecture, after all, I have learned – or above all I should say, is no less a weaving and fabric than the trees are". The architecture forms a sympathetic element, related to all other elements in its Wisconsin setting. These buildings, which are influenced by their setting, at the same time influence by enhancing their landscape: "hill and home should live together, each the happier for the other".

As an architect Wright did something consciously, which in the past resulted spontaneously in rustic architecture. Through the design of one architectural element in the

Figure 4  
Hilly landscape of Spring Green, Wisconsin, black and white photographic print.

Figure 5  
Tuscan hilly landscape, Wisconsin, black and white photographic print.



4



5

Figura 4  
Paesaggio collinare di Spring Green, Wisconsin, stampa fotografica b/n.

Figura 5  
Paesaggio collinare toscano, Wisconsin, stampa fotografica b/n.

della collina». Todi e Caprarola, paragonabili nel loro insieme a singoli grandi edifici sono invece completi come composizioni e sempre potenzialmente capaci di sviluppo, al contrario la chiesa di Santa Maria della Consolazione e Villa Farnese non sono capaci di sviluppo autonomo. Le scale e le rampe a Caprarola funzionano principalmente come transizioni tra questi elementi di borgo e villa, violentemente contrastanti.

Analizzando da questi punti di vista la prima versione di Taliesin, Taliesin I e II, si incontrano alcune difficoltà a causa delle ricostruzioni dopo gli incendi del 1914 e del 1925 e delle continue modifiche e aggiunte. Tuttavia è possibile ricostruire la forma originale e quella ricostruita e leggermente ampliata subito dopo l'incendio del 1914 grazie alle piante e alle fotografie. Taliesin I e II sono riconoscibili nell'attuale Taliesin III. Questa, come è ben noto, si trova nel sud-ovest del Wisconsin vicino al paese di Spring Green una località molto amata da Wright e ricca di significati per lui e la sua famiglia (figg. 4, 5). Questo territorio è caratterizzato dalla presenza di molte piccole colline che si innalzano su di una ricca pianura verde. Le caratteristiche del suo rapporto con il sito e con il paesaggio complessivo, le sue caratteristiche programmatiche e spaziali e la sua espressione di crescita sono rilevanti anche per Taliesin.

La relazione tra Taliesin e il sito può essere analizzata in parte descrivendo come il suo insediamento non sia impostato in modo tradizionale rispetto alla collina. Quest'ultima non è stata livellata per creare un plateau a base dell'edificio, né è stata inclusa una base architettonica per sostenere un edificio puro e distaccato dal terreno, né, ovviamente, l'edificio è sorretto da colonne o *pilotis* per adattarsi al terreno irregolare. Come suggerito da Henry Russell Hitchcock (Hitchcock 1942), la casa si estende e si avvolge attorno alla collina e le sue forme si sviluppano direttamente e letteralmente dalla terra e dalla particolare inclinazione del pendio. Due concetti opposti del rapporto tra architettura e sito collinare potrebbero essere rappresentati dall'acropoli e dai suoi templi, e, in modo diverso, dal modo in cui i templi himalayani poggiano sulla loro

base. Questo edificio (Taliesin *N.d.T.*) si adatta esattamente alle caratteristiche specifiche della collina. Di conseguenza, l'architettura non domina ma si integra armoniosamente con l'ambiente naturale circostante. Nell'*Autobiografia*, Wright descrive il suo concetto di relazione tra Taliesin e la collina come segue: «Era impensabile, o almeno inammissibile, che una casa potesse trovarsi su quella collina tanto amata. Sapevo che nessuna casa dovrebbe essere su una collina o su qualcosa. Dovrebbe essere della collina. Collina e casa dovrebbero vivere insieme, entrambe più felici l'una grazie all'altra [...] e cominciai a costruirla come il ciglio di una collina».

Un'altra citazione dall'autobiografia può descrivere il rapporto tra Taliesin e il paesaggio circostante, così come concepito da Wright: «Volevo essere anch'io parte del mio amato sud-ovest del Wisconsin. Non volevo che la mia piccola parte di esso risultasse fuori luogo. L'architettura, dopotutto, ho imparato, o meglio, dovrei dire, è un intreccio e una trama non meno di quanto lo siano gli alberi».

L'architettura emerge come un elemento armonioso in relazione a tutti gli altri elementi del contesto del Wisconsin. Questi edifici, influenzati dal loro contesto, a loro volta lo influenzano migliorandone il paesaggio: «collina e casa dovrebbero vivere insieme, ciascuna più felice grazie all'altra».

Wright, in qualità di architetto, ha realizzato consapevolmente ciò che in passato avveniva spontaneamente nell'architettura rurale. Attraverso la progettazione di un singolo elemento architettonico inserito nel paesaggio, è riuscito a controllare con sensibilità l'intero contesto rurale, in modo non dissimile da quanto fatto da Le Nôtre, sebbene in maniera molto diversa e con un approccio meno economico nella pianura di Versailles.

Una caratteristica essenziale di Taliesin, e in certa misura anche della Hollyhock House (figg. 6, 7), in contrasto con le precedenti case di Wright, è la sua ampia dimensione e la complessità del suo programma, un tratto distintivo di Taliesin I e II così come dell'attuale Taliesin ampliato. Fu costruito come abitazione, fattoria, studio e, infine, scuola: «Sì,

landscape he controlled with sympathy his whole rural landscape, no less than did Le Nôtre in a very different and less economic way on the plain of Versailles.

An essential characteristic of Taliesin and to some degree Hollyhock House (figs. 6, 7), in contrast to Wright's previous house is its large size and the complexity of its program, a characteristic of Taliesins I and II as well as of the present extended Taliesin. It was built as a home, a farm, a studio, and eventually a school: "Yes, Taliesin should be a garden, and a farm behind, and a real workshop, and a good home [...] It was to be a complete living unit, genuine in point of comfort and beauty, from pig to proprietor. The place was to be self-sustaining if not self-sufficient" (Wright 1943).

The very complexity and completeness of this program, and the resultant variety of its spaces, contribute to its association with a town containing yards, piazza, and terraced gardens. In a still more complex program, in Doheny Ranch project of 1921, the parallel between Wright's hill and the hill of Fiesole is marked (figs. 8, 9). Another characteristic related to this extensiveness of program and size, is the kind of outdoor space at Taliesin. Out of its complex program emerge walled gardens, terrace, and a variety of enclosed outdoor or semi-enclosed spaces (figs. 10-12). Even the largest of the Prairie Houses, usually cross-shaped in plan and concept, and rich

and intricate in form and the relationship of form to outdoor space, produce no enclosed outdoor spaces; the centre of gravity of the Taliesin complex (and Hollyhock House and others of this period) falls in outdoor space. The architectural forms not only envelop interior space in their peculiar rich way developed in the Prairie Houses, they enclose outdoor space<sup>10</sup>. This marks a departure not only from Wright's previous houses, but from American rural architectural tradition. The typical farm complex of the Midwest and elsewhere consist of independent, isolated, block units; the house, the barn, the sheds, the silo, and the other outbuildings. And the outside spaces developed by the relationships of these forms are not enclosed. An extravagant analogy but valid in this limited application, to the traditional farm group of Wright's Midwest, would be the space relationship of the self-contained temples at Paestum as they appear today: the connecting, enclosing, and adapting elements of Wright's Taliesin would follow in masked contrast the medieval tradition of the hilltown. Although in Wright's houses prior to 1910, the gardens and planting, where site permits, form an integral part of the whole design, at Taliesin the walls and gardens become more related to their site, less subordinated to the building. The parallel with the terraces and walled gardens and farms of the Tuscan hillside is here marked. Of his gardens, Wright writes in the *Autobiography*: "Finally it was

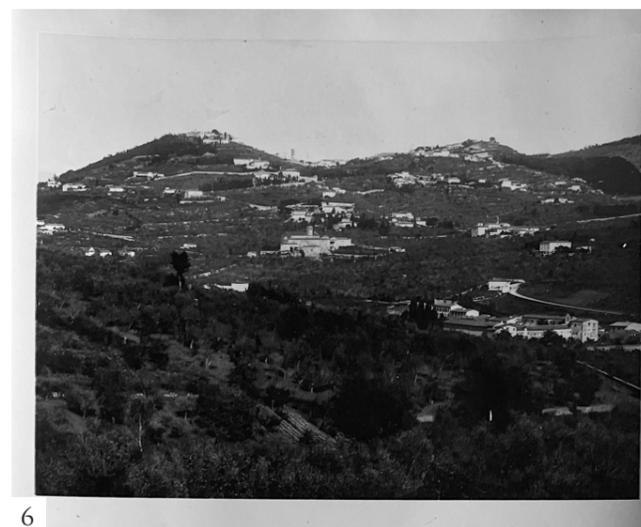
10. As Henry Russel Hitchcock has pointed out in *In the Nature of Materials*, the L-shaped house, as in the Allen house, was an innovation, and became characteristic after 1910.

Figure 6  
Group of houses in Tuscany, Italy, black and white photographic print.

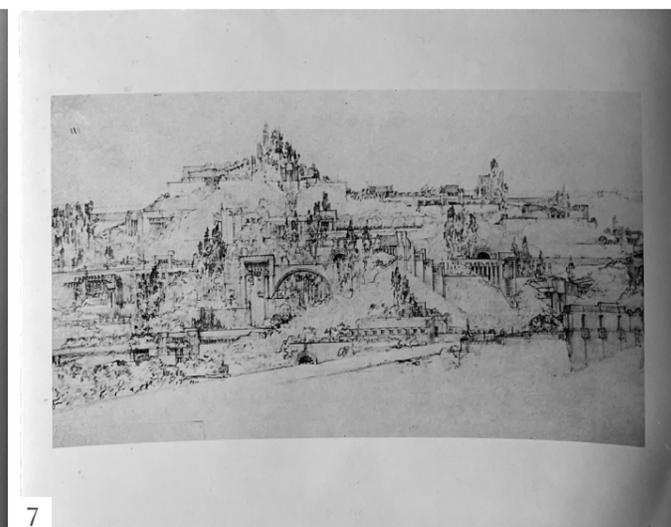
Figure 7  
Frank Lloyd Wright, Hollyhock House, 1917, Los Angeles, California, view, black and white photographic print.

Figure 8  
View of Fiesole, Italy, black and white photographic print.

Figure 9  
Frank Lloyd Wright, project board for Doheny Ranch, 1924, Beverly Hills, California, black and white photographic print.



6



7

Figura 6  
Gruppo di abitazioni in Toscana, Italia, stampa fotografica b/n.

Figura 7  
Frank Lloyd Wright, Hollyhock House, 1917, Los Angeles, California, veduta, stampa fotografica b/n.

Figura 8  
Veduta di Fiesole, Italia, stampa fotografica b/n.

Figura 9  
Frank Lloyd Wright, tavola di progetto del Doheny Ranch, 1924, Beverly Hills, California, stampa fotografica b/n.

10. Come ha sottolineato Henry Russel Hitchcock in *In the Nature of Materials*, la casa a forma di L, come nel caso della Allen House, rappresentava un'innovazione e divenne caratteristica dopo il 1910.

Taliesin doveva essere un giardino, con una fattoria sul retro, un vero laboratorio e una buona casa [...] Doveva essere un'unità abitativa completa, autentica in termini di comfort e bellezza, dal maiale al proprietario. Il luogo doveva essere autosufficiente, se non del tutto indipendente» (Wright 1943).

La stessa complessità e completezza di questo programma, e la conseguente varietà degli spazi, contribuiscono alla sua associazione con un borgo che contiene cortili, piazze e giardini terrazzati. In un programma ancora più complesso, come nel progetto del Doheny Ranch del 1921, il parallelo tra la collina di Wright e quella di Fiesole è evidente (figg. 8, 9). Un'altra caratteristica legata all'ampiezza del programma e delle dimensioni è la natura dello spazio esterno a Taliesin. Dal complesso programma emergono giardini cintati, terrazze e una varietà di spazi esterni chiusi o semi-chiusi (figg. 10-12). Anche le più grandi case della prateria, generalmente a forma di croce nella pianta e nel concetto, e ricche di intricati rapporti tra forma e spazio esterno, non producono spazi esterni chiusi. Il fulcro del complesso di Taliesin (così come della Hollyhock House e di altri progetti di questo periodo) si trova nello spazio esterno. Le forme architettoniche non solo avvolgono lo spazio interno nel loro particolare e ricco modo tipico delle case della prateria, ma racchiudono anche lo spazio esterno<sup>10</sup>. Questo rappresenta

un allontanamento non solo rispetto alle case precedenti di Wright, ma anche dalla tradizione architettonica rurale americana. Il complesso agricolo tipico del *Midwest* e di altre regioni è composto da unità isolate e indipendenti: la casa, il fienile, i capannoni, il silo ecc. Gli spazi esterni che si sviluppano tra queste forme non sono chiusi. Un'analogia forse eccessiva ma valida in questo contesto limitato, rispetto al tradizionale complesso agricolo del *Midwest* di Wright, potrebbe essere quella del rapporto spaziale dei templi autonomi di Paestum, come appaiono oggi. Gli elementi di connessione, chiusura e adattamento del Taliesin di Wright seguirebbero, in netto ma velato contrasto, la tradizione medievale dei borghi collinari.

Sebbene nelle case di Wright precedenti al 1910 i giardini e le piantagioni, dove il sito lo permetteva, formassero una parte integrante del progetto complessivo, a Taliesin i muri e i giardini diventano più connessi al loro contesto, meno subordinati all'edificio stesso. Il parallelismo con le terrazze, i giardini recintati e le fattorie delle colline toscane è qui evidente. A proposito dei suoi giardini, Wright scrive nell'*Autobiografia*: «Infine, non era così facile distinguere il punto in cui i pavimenti e i muri si interrompevano e il terreno iniziava, soprattutto sulla cima della collina, che diventava un giardino dalle pareti basse sopra le corti circostanti, raggiunto da gradini tra i pendii».

not so easy to tell where pavements and walls left off and the ground began, especially on the hill crown, which became a low-walled garden above the surrounding courts, reached by steps in the slopes”.

The roofs are an important feature of Taliesin. But the roofs do not form the simple cross shape of the Prairie House. As Henry Russell Hitchcock has indicated, their forms are intricate and free. Where the projecting eaves of the roofs of the Prairie House reinforced the horizontality of the flat site, the slope of the roofs reflect the varying natural slope of the hilly landscape. Indeed the roof complex, as in the hilltown, seems like a part of the landscape abstracted to sloping plains.

Even in Taliesin I there exists what I have called an expression of growth. Wright's former houses, even his larger and more complex ones like the McCormick house project of 1908, were more self-contained, more a series of closely and formally related pavilions than the loose forms of Taliesin; in concept and appearance they were conceived at one stroke. The looser form of Taliesin, in continuous development over time, borders on the idea of romantic picturesque, and results possibly in an application, in the case of Taliesin I in 1911 at least, of gradual development of the building in time. This can reinforce its identity with this type of town.



10



11



12

Figure 10  
Farm in Fiesole, Italy, black and white photographic print.

Figure 11  
Frank Lloyd Wright, Taliesin Court #1, Spring Green, Wisconsin, 1925, black and white photographic print.

Figure 12  
Frank Lloyd Wright, Taliesin Court #2, Spring Green, Wisconsin, 1925, black and white photographic print.

Figura 10  
Fattoria di Fiesole, Italia, stampa fotografica b/n.

Figura 11  
Frank Lloyd Wright, Taliesin Court #1, Spring Green, Wisconsin, 1925, stampa fotografica b/n.

Figura 12  
Frank Lloyd Wright, Taliesin Court #2, Spring Green, Wisconsin, 1925, stampa fotografica b/n.

I tetti sono una caratteristica fondamentale di Taliesin. Tuttavia, i tetti non presentano la semplice forma a croce delle case della prateria. Come ha indicato Henry Russell Hitchcock, le loro forme sono intricate e libere. Mentre i cornicioni sporgenti dei tetti delle case della prateria rinforzavano l'orizzontalità del sito pianeggiante, qui la pendenza dei tetti riflette la variazione naturale della pendenza del paesaggio collinare. Infatti come nel borgo collinare, sembrano integrarsi con il paesaggio, astraendosi in piani inclinati.

Anche nel Taliesin I si manifesta quello che ho definito un'espressione di crescita. Le case

precedenti di Wright, anche quelle più grandi e complesse come il progetto della casa McCormick del 1908, erano più autosufficienti, costituendo una serie di padiglioni strettamente e formalmente correlati, piuttosto che le forme più libere di Taliesin; nella loro concezione e apparizione erano pensate come un'unica realizzazione. La forma più fluida di Taliesin, in continua evoluzione nel tempo, sfiora l'idea di una romanticizzazione pittoresca, e risulta forse in un'applicazione, almeno nel caso di Taliesin I del 1911, di uno sviluppo graduale dell'edificio nel tempo. Questo può rafforzare la sua identità con questo tipo di borgo.

#### References / Bibliografia

- ALBERTI L.B. ([1450] 1966), *De re aedificatoria*, trad. it. a cura di Giovanni Orlandi, Milano, Il Polifilo.
- ARNHEIM R. (1969), *Visual Thinking*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- MANSON P. (1953), «Art Quarterly», vol. 16, 2, pp. 114-123.
- VON MOOS S. (2016), *Sharpening Perception*, in STIERLI M., BROWNLEE B., a cura di, *Complexity and Contradiction at Fifty. On Robert Venturi's "Gentle Manifesto"*, New York, MoMA.
- HITCHCOCK H.R. (1942), *In the Nature of Materials*, New York, Duell.
- SAARINEN A.B. (1954), *Taliesin Weekend*, «The New York Times», 8 agosto 1954.
- SCOTT G. (1980), *The Architecture of Humanism*, Bari, Edizioni Dedalo.
- STIERLI M. (2007), *In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, «AA Files», 56, pp. 42-55.
- SESSA R. (2020), *Robert Venturi e l'Italia. Educazione, viaggi e primi progetti 1925-1966*, Macerata, Quodibet.
- VENTURI R. (1955), *Hillbrows and Hilltowns*, manoscritto inedito 225.XI.108, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, UPenn.
- VENTURI R. (1996), *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, MoMA.
- WÖLFFLIN H. (2010), *La psicologia dell'architettura*, Milano, et.al. Edizioni.
- WRIGHT F.L. (1931), *The Princeton Lectures*, Princeton University Press.
- WRIGHT F.L. (1932), «Wisconsin Magazine», 1932.
- WRIGHT F.L. (1943), *An Autobiography*, New York, Duell.
- WRIGHT F.L. (1951), *Lecture*, Detroit, Wayne University School of Engineering.
- WRIGHT F.L. (1954), *A New Debate in Old Venice*, «The New York Time Magazine», 21 marzo 1954.