

Francesca Torzo



Casa Due, Sorano, Tuscany/Toscane, 2007-2010, 2018



Georg-Kolbe-Museum, Berlin/ Berlijn, 2017



Casa Due, Sorano, Tuscany/Toscane, 2007-2010, 2008



Georg-Kolbe-Museum, Berlin/Berlijn, 2017

Aan: Francesca Torzo
Salita superiore San Rocchino 47-3
Genova
Italië

Van: Tom Avermaete en Christoph Grafe
OASE Tijdschrift voor architectuur

Beste Francesca,

Wij proberen in onze gesprekken verschillende opvattingen over de mogelijke hedendaagse betekenis van moderniteit te begrijpen en deze te bespreken met architecten in wier werk deze kwestie resoneert. Wij herkennen in uw project Casa Due in het Toscaanse dorp Sorano zo'n afwijkende opvatting over moderniteit. Daarbij zijn wij vooral geïnteresseerd in de rol die de eigenschappen van bestaande materialen en lokaal vakmanschap in dit ontwerp spelen. Sorano ligt op een tufstenen heuvel die in gebruik is als steengroeve voor de winning van de bouwstenen waarmee het dichte weefsel van huizen, grotten, wijnhuizen en passages van het dorp kon worden gebouwd.

Casa Due verhoudt zich op een dubbelzinnige manier tot het materiaalgebruik en de vakkundigheid die in het dorp te vinden zijn: het uiterlijk van het huis verraadt een poging om aan te sluiten bij de verfijnde en door de eeuwen heen veredelde techniek van droog gestapelde natuursteen, zoals te zien bij historische muren, terwijl de constructie gebaseerd is op een experimentele, eveneens droge, stapeling van modulaire elementen. De kamers zijn opgetrokken uit zelfdragende, trapeziumvormige, droog gestapelde blokken van lokale tufsteen die zijn samengevoegd tot dubbelwandige muren, voorzien van regelmatige en verspringende voegen. De constructie is in alle hoeken door een stelsel van staal en kabels gestabiliseerd, om de steenmassa samen te drukken.

Wij zien in uw werk en in de representatie ervan niet alleen een grote grafische eenvoud, maar ook een sterke suggestie van de aanwezige materialen. Materiaal is nooit alleen maar materiaal, maar altijd ook vorm, silhouet en reliëf. De context lijkt tijdloos, net als de ingrepen. En toch lijkt er sprake te zijn van een zoektocht naar een taal, die is geïnspireerd op de Italiaanse naoorlogse moderne architectuur van de late jaren 1950 en vroege jaren 1960: de nevenschikking van premoderne ruimten en ruimtelijke beelden enerzijds en delicate, elegante interventies anderzijds; de nadruk op contouren, de belangstelling voor verhoudingen en vormen: dit alles doet ons een beetje denken aan de verbouwingen en gebouwen van Franca Helg (en Albin, of was het andersom?) of de minder bekende architectuur uit het *miracolo economico* in Ligurië en andere, Noord-Italiaanse regio's. Dit impliceert overigens geen architectuurhistorische classificatie. Er zijn geen directe citaten, alleen herinneringen aan een architectuur die kan worden geassocieerd met een periode van sociale modernisering en een sfeer van optimisme.

Misschien geeft dat lokaal geïnspireerde vakmanschap het gevoel, dat er ook een subtiel spel van verwijzingen aan de gang is. Of vertegenwoordigt het celebreren van een bepaalde houding ten opzichte van vorm en materiaal misschien een scherper cultureel statement ten opzichte van de hedendaagse Italiaanse en Europese architectuur?

Met vriendelijke groet uit Antwerpen en Amsterdam,
Tom en Christoph



Cangrande II della Scala, Castelvecchio, Verona, 2020



Viterbo, 2004

Beste Christoph en Tom,

Vanaf het moment dat ik jullie brief voor het eerst las, voelde ik de drang om Casa Due vanuit een nieuw perspectief te bekijken. Dit riep onmiddellijk een aantal vragen en gedachten bij me op. Ik stelde mezelf de vraag, wat moderniteit is en of we kunnen spreken van *moderniteiten*, zoals jullie in de samenvatting lieten doorschemeren. Volgens de gangbare opvatting verwijst 'moderniteit' naar een 'tegenwoordige tijd' die vaak is verwickeld in een dialectiek met (of zelfs de antithese is van) een 'verleden tijd', en dat het verleden en het heden in de loop van tijdperken en eeuwen beurtelings prijzenswaardig werden geacht.

We zien ze voor ons: Bernard de Chartres en zijn leerling John of Salisbury die, tegen de achtergrond van de modderige en drukke steegjes van Chartres, in de serene galerijen van het middeleeuwse schoolgebouw met elkaar in gesprek zijn over Plato's *Timeo* of Vergilius' *Aeneas* en de Ouden prijzen in een tijd van bloeiende studies in de filosofie en theologie aan universiteiten, waar het enthousiasme voor wetenschappelijke kennis waarschijnlijk werd gevoed door de verspreiding van Griekse en Arabische teksten, door decennia van technische uitvindingen of scheikundige onderzoeken bij de samenstelling van kleuren, en via de zeer actieve bouwplaatsen in heel Europa. Evengoed kunnen we het *enfant sauvage* van de Verlichting, Voltaire, voor ons zien, die zes eeuwen later satirische toetsen aanslaat in het gedicht 'Le mondain' (De wereldling, 1736) – 'Regrettera qui veut le hon vieux temps, Et l'age d'or, et le regne d'Astree, Et les beaux jours de Saturne et de Rhee' (Zij die betreuren dat die goede oude tijd, de Gouden Eeuw, Astrea's heerschappij en de hoogtijdagen van Saturnus en Rhee voorbij zijn) – terwijl hij juist het gevoel heeft dat zijn profane tijd, zijn ijzertijd, precies bij zijn gewoonten past.

Ligt de diepere betekenis van 'moderniteit' in de verwerping van een autoriteit die een culturele overeenkomst uitdrukt en voorstelt – en die niet langer als feitelijk of geldig wordt erkend? Of zijn het soms de tegenstrijdige acties – die bedoeld zijn om ketenen af te werpen en die steeds nodig zijn bij elke sociale en culturele overeenkomst – die transformatie en dus het leven onmogelijk maken?

Is moderniteit oprecht of arrogant? Of allebei?

In de eerste zinnen van het voorwoord van *Herfsttij der middeleeuwen* uit 1919 geeft Johan Huizinga uitdrukking aan onze (die van de mensheid) voortdurende zoektocht naar sporen van het nieuwe in het verleden. Hij introduceert het idee dat de middeleeuwse beschaving bijna te zien is als een prelude op de Renaissance, hoewel hij slechts enkele regels later opmerkt dat het verleden en de toekomst zich zowel in menselijke gebeurtenissen (of anders in de geschiedenis) als in de natuur eenvoudigweg op dezelfde tijd en op dezelfde locatie voordoen. In dit transformatieproces doven oude beschavingsvormen uit, terwijl 'op denzelfden bodem (...) het nieuwe voedsel vindt om op te bloeien'.¹

Huizinga was wars van iedere definitie van historische categorisering. Hij was een vriendelijke ziel die de mens als *homo ludens* zag: als een wezen met een geweten dat groeit door het oproepen en herbeleven van dromen en passies uit het verleden en dat juist door

To: Francesca Torzo
Salita superiore San Rocchino 47-3
Genoa
Italy

From: Tom Avermaete and Christoph Grafe
OASE Journal for Architecture

Dear Francesca

In our conversations, we try to understand different attitudes to what modernity may mean today and discuss them with architects whose work resonates with these questions. We think that such a different attitude to modernity can be discovered in your project for the Casa Due in the Tuscan village of Sorano. We're particularly interested in the role that the existing materiality and the presence of craftsmanship plays in your design. Sorano is situated on a tuff hill that functions as a quarry for the extraction of building blocks that allowed for the construction of the dense fabric of houses, caves, wineries and galleries of the village.

The Casa Due holds a Janus-faced attitude to the presence of materiality and craftsmanship in the village: its expression implies an attempt to relate to the refined and noble cut stone masonry of the historical walls, while its construction is based on an experimental dry-stone assemblage of modular elements. The rooms are composed of self-supporting trapezoidal dry building blocks of local tuff, that are combined in a double-faced composition with aligned and staggered joints. This construction is stabilized by minutia metal and cables, in every corner, to compress the mass of stone.

In your work and its representation we observe a great graphic simplicity, and also the evocation of material. Never just as material in itself, but always as form, silhouette and relief. The context appears to be timeless, and so are the interventions. And yet the search for a language would seem to be inspired by the Italian post-war modernism of the late 1950s and early 1960s. The juxtaposition of pre-modern spaces and spatial images on the one hand, and interventions with a delicate elegance on the other; the emphasis on contours; an interest in proportions and forms. All this reminds us a little of the reconstructions and buildings of Franca Helg (and Albini, or was it the other way round?), and other, less well-known architectures of the *miracolo economico*, in Liguria and other regions in Northern Italy. This, by the way, does not imply any architecture-historical classification. There are no direct quotations, just reminiscences of an architecture that can be associated with a period of social modernisation and an atmosphere of optimism.

Perhaps it's the craftsmanship that produces this feeling that there is also a subtle play with references. But perhaps the celebration of a particular attitude towards form and material is also a more acute cultural statement, vis-à-vis Italian and European architecture of our time?

Very best wishes from Antwerp and Amsterdam,
Tom and Christoph

1

Johan Huizinga, *Verzamelde werken: Deel 3: Cultuurgeschiedenis* (Haarlem: H.D. Tjeenk Willink, 1949), 3. *Herfsttij der Middeleeuwen*, (oorspronkelijke uitgave

Groningen: Noordhof, 1919), hier geciteerd uit: *Verzamelde werken: Deel 3, Cultuurgeschiedenis* (Haarlem: H.D. Tjeenk Willink, 1949), 3

het dromen van de dromen van anderen de hulpmiddelen vindt om zijn of haar wereld op te bouwen.²

Ik vind deze lezing van menselijke verschijnselen, natuurverschijnselen en culturen als doorlopende en trage processen waarvan de levensduur die van het individu overtreffen, troostrijk – in al haar raadselachtige, tegenstrijdige dynamiek en inspirerende vitale kracht.

Ik vraag me af of we over moderniteit, of over *moderniteiten*, kunnen spreken zonder het over traditie te hebben. Zijn moderniteit en traditie wellicht de twee zijden van één medaille, twee houdingen van een levende cultuur, die elk niet zouden bestaan zonder de ander?

Traditie wordt gewoonlijk met het verleden geassocieerd en heeft veel lotgevallen doorstaan: de ene keer opgevoerd als beschermer, dan weer gebruikt of bestreden als een autoritair concept dat individuen van hun groei en vrijheid berooft. Als wij echter door Huizinga's bril naar de continuïteit van de menselijke werkelijkheid kijken, waar geen echte breuken of kloven bestaan, maar waar einde en begin naast elkaar staan en zelfs revoluties niet meer zijn dan de openbaarmaking van processen die zich in de loop van de tijd langzaam hebben ontwikkeld, dan kunnen wij traditie opvatten als het collectieve bewustzijn van deze continuïteit tussen verleden en heden, als een soort gemeenschappelijke erkenning van de duurzaamheid van culturele waarden – ook al veranderen samenlevingen en culturele afspraken voortdurend van vorm. Vanuit dit perspectief gezien behoort de traditie tot de tegenwoordige tijd, net als de moderniteit.

Geïnspireerd door jullie vragen heb ik het in juli/augustus 1955 verschenen nummer 206 van *Casabella Continuità* opgezocht en besteld. Het redactioneel van Ernesto Nathan Rogers, getiteld 'Traditie in de Italiaanse architectuur', vormt de opmaat tot de publicatie van een openbaar debat in meerdere afleveringen over het thema 'traditie in de architectuur', dat plaatsvond bij Movimento per gli studi di architettura (Msa) in Milaan³ – met bijdragen van bekende figuren als Franco Albini, Marco Zanuso, Giancarlo De Carlo en Gillo Dorfles. Het slotartikel is 'The Concept of Space in Prehistoric Art' van Sigfried Giedion, die zoekt naar aanwijzingen van de continuïteit van de menselijke geest door het bestuderen van tuinen en tafels in Egyptische schilderijen en reliëfs, een dansende naakte godin in de grot van Pech-Merle en een paar slapende buffels in hoog-kleireliëf in die van Tuc d'Audoubert.

Deze combinatie van stemmen, verrassend in al haar onbevangenheid en duidelijkheid, verradt een zeker ongemak ten opzichte van de strengheid van de Moderne Beweging, en in het verlengde daarvan een behoefte aan legitimatie van een nieuwe relatie met de figuratieve expressie van gebouwen, die verband houdt met mythe en taal.

Taal introduceert de – figuratieve en ornamentale – variabele die communicatie en het delen van inzichten mogelijk maakt in een gemeenschappelijk logisch systeem. De mythe speelt de rol van droombeeld: de aanwezigheid en bestendigheid van beelden die in bepaalde perioden door verschillende mensen en op verschillende plaatsen als 'echt' worden beleefd.

Hoe is het mogelijk dat wij ons kunnen inleven in de rust van twee slapende buffels die 4000 jaar geleden werden afgebeeld? Hoe kan het dat wij moeten lachen bij het lezen van een subtiele woordspeling als 'mender of bad soles' in de opening van Shakespeare's 400 jaar

2

Johan Huizinga, *Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1938).

3

Msa, *Movimento per gli studi di architettura*, in 1945 door Franco Albini in Milaan opgezet architectonisch-cultureel instituut, opgeheven in 1961.

Dear Christoph and Tom,

After reading your letter, I was drawn to revisit the project for Casa Due from a new perspective, which immediately brought about questions and thoughts, branching out from one another. I asked myself what modernity is, and if we may speak of modernities, as you were hinting in the synopsis notes. It's a common understanding that modernity refers to a 'present time' frequently in dialectic – or even contraposition – with a 'past time', and that the attitude of praising either the past or the present has alternated in the course of centuries and époques.

We can imagine Bernard de Chartres and his student John of Salisbury, in a scene from the muddy and bustling alleys of Chartres, within the quiet porticos of the Mediaeval School, in dialogue about Plato's *Timeo* or Virgilio's *Aeneid*, commending the Antiques precisely in times of flourishing philosophical and theological studies in the universities where an enthusiasm for scientific knowledge was probably nourished by the diffusion of Greek and Arabic texts, decades of technical inventions, of chemical explorations in the production of colours and fervent building sites all over Europe. Six centuries later, we might imagine Voltaire, the Enlightenment's *enfant sauvage*, playing satirical notes in the poem 'Le mondain' ('The Worldling' or 'The Man of the World', 1736) – 'Regrettera qui veut le hon vieux temps, Et l'age d'or, et le regne d'Astree, Et les beaux jours de Saturne et de Rhee' (Others may with regret complain, That 'tis not fair Astrea's reign, That the famed golden age is o'er, That Saturn, Rhea rule no more) – while he feels his profane time, his iron age, is just right for his customs.

Is modernity the spirit of denunciation of an authority, that expresses and depicts a cultural agreement that is no longer recognised as actual, or valid, and the contradictory actions that follow to break the constraints, demanded in various measures for any kind of social and cultural agreement – that prevent transformation and therefore life?

Is modernity candid or arrogant? Or is it both?

In the very first words of his preface to *The Autumn of the Middle Ages* of 1919, Dutch historian Johan Huizinga expresses our (mankind's) constant search for the origins of the new in the past, introducing how mediaeval civilisation was almost a prelude to that of the Renaissance, though observing just a few lines after the fact that in human events (or else in history) as well as in nature, the past and the future simply occur in the same time and place. In this process of transformation, old forms of civilisation are extinguished where new ones find 'vital lymph to develop'.¹

Huizinga, resistant to any definition of historical compartments, was a kind spirit who named man *homo ludens*, a being whose conscience grows by evoking and reliving dreams and passions that are past, and that precisely in the dreaming the dreams of others finds the sources to build his or her world.²

This reading of human phenomena, natural phenomena and culture as a continuous and slow process, far longer than the life span of an individual, puzzling in its contradictory dynamics and inspiring in its vital force, comforts me.

1

Johan Huizinga, *The Autumn of the Middle Ages* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), first published in Dutch in 1919.

2

Johan Huizinga, *Homo ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (New York: Angelico Press, 2016), first published in Dutch in 1938.

geleden geschreven *Julius Caesar*? Hoe valt te verklaren dat we 'de vindingrijke man' Odysseus, door Homerus in regelmatige hexameters bezongen, eerst in 800 v. Chr ontmoeten en hem vervolgens ruim 2.000 jaar later opnieuw ontmoeten, bezongen in een ander ritme en op een andere toon, in Dante's verbonden triolen, en toch het gevoel hebben een oude bekende tegen te komen?

Traditie impliceert volgens de dichter Thomas Stearns Eliot in zijn essay 'Tradition and the Individual Talent' (1919) 'a sense of the timeless and a sense of the temporal together' (een besef van het tijdeloze zowel als het tijdelijke tegelijkertijd).⁴

De menselijke werkelijkheid is specifiek doordat culturele en politieke overeenkomsten, net als techniek en de beschikbaarheid van middelen en materialen, specifiek zijn voor een bepaalde historische periode en daardoor niet kunnen worden gereproduceerd. Toch kunnen we gesproken woorden, gebouwen, muziek en dans herkennen en er betekenis in vinden, ook al zijn het allemaal dingen die ontstaan zijn in een omgeving, die totaal anders was dan de onze en die allemaal uniek zijn.

'But the difference between the present and the past is that the conscious present is an awaresees of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show', (Maar het verschil tussen het heden en het verleden is dat het bewuste heden een erkenning van het verleden inhoudt op een manier en tot op een hoogte als het verleden zichzelf niet kan erkennen), aldus Eliot in zijn reflectie op de poëzie in 'Tradition and the Individual Talent'.⁵

Waarom blijft de betekenis van sommige werken bewaard en die van andere niet? Albini en Zanuso wijzen op de noodzaak van technische en culturele rijpheid in het vakgebied en van empathie met zowel de tegenwoordige werkelijkheid als met culturen uit het verleden, waarbij zij de figuur van de architect als een pragmatische humanist afschilderen.

In jullie brief verwijzen jullie naar 'een sfeer van optimisme' die in deze periode in Italië heerste; ik zou die zelfs willen omschrijven als 'een sfeer van opgewektheid'. De Italianen, die zwaar getroffen waren door de tragedies van de Tweede Wereldoorlog, gingen op zoek naar een zekere zachtheid of tolerantie. Terugziend op hun antropische landschappen zochten ze naar een identiteit, door de confrontatie met de tegenwoordige werkelijkheid aan te gaan. Of zoals Albini het zei: 'door de constanten te perfectioneren en de mogelijkheden van de variabelen grondig te onderzoeken'.⁶

De variabelen van de tegenwoordige tijd zijn een combinatie van 'een manier van leven, produceren, bestaan', aldus Albini. De constanten zijn de vaste elementen waar gewoonten, ethiek en cultuur van alle tijden zijn geïntegreerd en waar zij maatschappelijke transformaties overleven.

Het vakantiehuis in Sorano was vroeger een nederig onderkomen voor kippen en konijnen: een nonchalant groepje kleine hokken, gelegen op een tufstenen heuvel, uitkijkend over de twee diepe valleien van de rivier de Lente en geheel omgeven door een landschap met kastanjes, wilde pruimenbomen en olijfbomen. De heuvel waarop de middeleeuwse nederzetting is ontstaan is, zoals jullie al schreven, tegelijkertijd de steengroeve waar de tufsteenblokken voor de gebouwen werden gedol-

4

T.S. Eliot, 'Thomas Stearns Tradition and the Individual Talent', in: *Selected Essays 1917-1932* (New York: Harcourt, Brace & Co, 1932), 4. Het essay verscheen oorspronkelijk in 1919 onder redactie van Eliot in de laatste twee nummers van het Londense literatuurtijdschrift *The Egoist*, naast een feuilletonversie van James Joyce's *Ulysses*. Zie ook: OASE

8/9 (1985) met de vertaling van 'Tradition and the Individual Talent' door Karin Teunissen.

5

Ibid., 6.

6

Interview met Franca Helg over La Rinascente in Rome, 1982.

I ask myself if it is possible to speak of modernity, or modernities, without speaking of tradition. Aren't modernity and tradition the two sides of one coin, two attitudes of a living culture that would not exist without the other?

Tradition is commonly associated with the past and has lived alternate fortunes, sometimes invoked as a safekeeper, others used or fought as an authoritarian construct, withholding individuals from growth and freedom. Nonetheless, seeing through Huizinga's eyes the continuity of human facts, where there are no real ruptures nor gaps but rather the coexistence of endings and beginnings and where even revolutions are just the revelation of processes that have developed slowly over time, we may recognise tradition as the collective awareness of this continuity between past and present, a sort of common recognition of permanencies in cultural values, albeit that societies and cultural agreements are in constant transformation. In this perspective tradition belongs to the present, as does modernity.

Inspired by your questions I searched for and then ordered *Casabella Continuità* 206, published in July-August 1955. The editorial by Ernesto Nathan Rogers, entitled 'Tradition in Italian Architecture', precludes the publication of the acts of a public debate on the theme of tradition in architecture that took place in Milan at, Movimento per gli studi di architettura (Msa)³ – with contributions by well-known figures such as Franco Albini, Marco Zanuso, Giancarlo De Carlo and Gillo Dorfles. The closing article is 'The Concept of Space in Prehistoric Art' by Sigfried Giedion, who searches for clues of the continuity of human spirit, observing gardens and tables in Egyptian paintings and reliefs, a dancing nude Goddess in the caves of Pech-Merle, a couple of sleeping buffaloes in high clay relief in those of Tuc d'Audoubert.

This combination of voices is surprising in its candour and clarity and, in revealing a discomfort towards the strictness of Modern Movement construct, expresses the need of legitimation of a reconnection to a figurative expression of buildings that relates to myth and language.

Language introduces the variable in a common logical system, even figurative and ornamental, to communicate and share an understanding of things. Myth plays the role of fabulation, the presence and permanence of images lived 'as real', through lengths of time, varieties of people and places.

How can we empathise with the sleepy quietness of two buffaloes portrayed four thousand years ago? How can we laugh reading the subtle word pun of Shakespeare's 'mender of bad soles' as the opening of *Julius Caesar*, written 400 years ago? How can we meet Ulysses, 'the multifaceted man' sung in regular hexameters by Homer, eight centuries before Christ, and then meet him again almost 2,000 years later, sung with another rhythm and another sound, in Dante's chained triplets, and feel as though we're re-encountering a friend?

Tradition, according to poet Thomas Stearns Eliot in his essay 'Tradition and the Individual Talent' (1919), implies 'a sense of the timeless and a sense of the temporal together'.⁴

Human facts are specific, since cultural and political agreements, as well as the technique and availability of means and materi-

3

Msa, *Movimento per gli studi di architettura*, architecture-cultural institution founded by Franco Albini in Milan in 1945, ended in 1961.

4

T.S. Eliot, 'Thomas Stearns Tradition and the Individual Talent', in: *Selected Essays 1917-1932* (New York: Harcourt, Brace & Co, 1932), 4. The essay was originally published in 1919, in the last two regular issues of the London literary journal *The Egoist*, which Eliot edited, along with a serialisation of James Joyce's *Ulysses*.

ven. Het resultaat is een dorp met aaneengesloten huizen en palazzi, het ene boven het andere, omhoog gegroeid, én een dorp van grotten, kelders en trappen, meanderend oprijzend uit de steen. Vanuit de verte tekent het silhouet van het dorp de tufstenen heuvel na, zodat menselijke artefacten en de topografie als één figuur boven de schaduwen van struiken en bossen lijken te zweven, terwijl de bochten, steilten en afdalingen in het labyrintische dorp uit toeval en toevalligheden lijken voort te komen. Alle gebouwen zijn echter het resultaat van een nauwkeurige en slimme topografische beheersing: bij het uithakken van de tufsteen is goed geluisterd naar de klank van de beitelslagen, zodat kon worden onderscheiden waar de steen waarschijnlijk te broos was om verder te hakken. De muren bestaan uit met dunne lagen kalk bedekte vierkante blokken – kalk en mortel waren tot in de vorige eeuw kostbaarder dan tufsteen – zodat huizen uit verschillende perioden samenvloeien tot één amalgaam. Ik wilde dat het nieuwe huis daarvan deel zou gaan uitmaken.

Het perceel was heel klein en lag in zijn lengterichting tegen de historische muren van het dorp aan: een kleine, imposante belvedere met uitzicht op de wildernis. We hebben de omtrek van de funderingsplaat uitgezet tot op de grens van de historische muren, zodat we over zoveel mogelijk centimeters zouden beschikken; de nieuwe kamers zijn als een enfilade ontworpen zodat de gevelbreedte in evenwicht zou zijn met bestaande gevels en het nieuwe gebouw zou versmelten met het weefsel van het historische artefact. De constructie is niet historiserend, zoals jullie opmerkten, maar wel traditioneel.

Ik had het nabijgelegen Viterbo bezocht. Daar zijn de historische muren opgetrokken uit vierkante tufsteenblokken met regelmatig voegwerk; dit was mogelijk doordat de natuurstenen elementen lang waren en op enige meters diepte stevig verankerd waren in een amorfe kern van breuksteen. Het smalle perceel in Sorano vroeg om relatief dunne muren en daarom moesten we een experiment met droog stapelen ontwikkelen, dat ons in staat zou stellen om een maximaal woonoppervlak te realiseren via het imposante stapelen met natuursteen dat in overeenstemming was met het karakter van het dorp.

De vorm van het gekozen tufsteenblok is bepalend voor het gewicht en de handelingen van het bouwen: op het gemak waarmee het blok ter hand kan worden genomen en geplaatst. Zijn afmetingen bemiddelen tussen de gemiddelde maat van het steenblok en de buitenmuren, en tussen het huis en het dorp. Deze dubbelzinnigheid is eenvoudigweg het gevolg van de keuze voor een eerbetoon aan de historische muren van Viterbo, in de context van het minuscule perceel, en van de bereidheid om rekening te houden met een bredere culturele context, ver weg van het idee van een cameo of een citaat. Het is een respectvolle keuze.

Ik ben gesteld op eerlijke, intelligente constructies, die vaak niet vanzelfsprekend zijn. Behoefteloosheid aan aandacht (en de zowel onvermijdelijke als paradoxale impliciete behoefte aan consensus van sommige iconische gebouwen) gaat gepaard met een soort didactische vereenvoudiging die het gemak en de rijkdom van de ervaring, en dus de cultuur, vernauwt. In dit opzicht zijn vakmanschap en industrie niet meer dan twee manieren om iets te maken; het is mijn ervaring dat ze tegenwoordig vaak op de een of andere wijze worden gecombineerd.

Lokaal is er tegenwoordig nauwelijks nog tufsteen in tinten van zacht bruinroen te vinden, zoals die van het historische dorp, aangezien de oude aders zijn uitgeput en de nieuwe okerkleurige poedertinten hebben. De blokken voor Casa Due zijn gewonnen in Riano, bijna op de grens tussen Toscane en Lazio, en vervolgens in de buurt van Verona via de techniek van waterstraal-snijden verzaagd. De

als, are specific to a historical period and therefore cannot be reproduced. And yet we may recognise and find meaning in words spoken, buildings, music and dances, all things that were born in a setting completely different from ours, and each unique.

'But the difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show,' as Thomas Stearns Eliot observed reflecting on poetry in 'Tradition and the Individual Talent'.⁵

Why do the meanings of some works survive and others not? Albin and Zanuso address the need of a technical and cultural maturity in the profession and of an empathy with both present reality and past cultures, suggesting the figure of the architect as a pragmatic humanist.

In your letter you relate an atmosphere of optimism to this period in Italy and I would even extend it to an atmosphere of cheerfulness. Severely wounded by the tragedies of the Second World War, these citizens sought a certain softness, or tolerance, and looking back to their anthropic landscapes they searched for their identity by confronting the present reality, or in Albin's words, 'by perfecting the constants and by thoroughly investigating the possibilities of the variables'.⁶

The variables of a present time are a combination of 'a way of living, producing, existing', according to Albin. The constants are the permanencies where customs, ethics and culture of all time are integrated and survive society's transformations.

The holiday house in Sorano previously was a humble shelter for chickens and rabbits: a casual group of small rooms perched on the tuff hill and overlooking the two deep valleys departing from the River Lente, all surrounded by a landscape of chestnuts, wild plums and olive trees. As you wrote, the hill on which the mediaeval settlement was formed was itself the quarry that provided the tuff blocks with which to build. The result is one village of squared houses and palaces next to each other, one above the other, grown in the air, and one village of caves, cellars and stairs, grown meandering in the stone. From a distance the silhouette of the village redraws the tuff hill, so that human artefacts and the topography look like one figure floating over the shades of bushes and woods, while inside the urban maze, turns, climbs, descents seem to arise from chance and accidentalities. On the contrary, all building actions are the result of a precise and wise economy of the topography: the tuff was carved following the sounds of the stone, listening to the hits of the chisel, and therefore discerning where the stone may have been too fragile to proceed further. The walls have been built in squared blocks with thin layers of lime, because until the last century lime and mortar were more precious than tuff, and so houses from different époques blend into one amalgam. I wanted the new house to be part of that.

The plot was very small, stretching in length against the historical walls of the village, a tiny noble belvedere overlooking the wilderness. We traced the perimeter of the slab to the very limit of the historical walls, to gain all possible centimetres, and drew the new rooms in an enfilade so that the breadth of the façades would be balanced with the breadth of the existing others, blending the new building with the grain of the historical artefact. The construction

metalen hoekkolommen en details, en het stalen cassetteplafond werden vervaardigd in de buurt van de Venetiaanse lagune; de raamkozijnen en deuren in de buitenwijken van Padua; het houten meubilair en de houten dakpanelen in een dorp in de buurt van Bolzano. Alle onderdelen werden vervolgens naar Sorano gebracht, waar een kleine ploeg van twee, soms drie bouwvakkers de onderdelen in elkaar zette – met uitzondering van het cassetteplafond, waarvoor de tussenkomst van een ploeg metaalbewerkers vereist was.

Als ik het bouwproces analyseer, zou ik zeggen dat de meeste gebouwonderdelen weliswaar afkomstig zijn uit de industrie, maar dat de ontwerpen van die onderdelen veel te danken hebben gehad aan het traditionele vakmanschap, vanuit het oogpunt van een intelligent gebruik van materialen en compositie – in de zin van rijkdom van expressie, zelfs wanneer de taal sober is.

Moeten we echt geloven dat vormen, figuren en materialen van zichzelf betekenis dragen? Of is het misschien eerder zo dat ze samenhangen met een besef van historische betekenis en met de complexiteit van de menselijke cultuur, en dat hun relevantie voortkomt uit de onderlinge relaties daarbinnen? En is niet juist de emancipatie van het idee dat talen, vormen en figuren vooropgezet zijn, een voorwaarde voor het behoren tot een cultuur van de verleden tijd en voor het weer- spiegelen van de tegenwoordige tijd?

Met vriendelijke groet,
Francesca Torzo

Beste Francesca,

Je slotvraag is net zo veelomvattend, inspirerend en, in de best mogelijke zin van het woord, verontrustend als je hele brief. De vraag naar de moderniteit, haar betekenis en effecten roept namelijk ook een tegenvraag op: zijn er, in iedere verandering, niet altijd ook krachten aan het werk die bij wijze van spreken onderaards hun wortels hebben in verschillende donkere dan wel gouden eeuwen? Adorno en Horkheimer hebben er in *Dialektik der Aufklärung* op gewezen dat mythen en ideeën, die zijn blijven hangen in de machts- en denkstructuren van de twintigste eeuw, hun invloed blijven uitoefenen. Maar dit geldt ook voor andere oorsprongsverhalen en overlevingsstrategieën die bewaard zijn gebleven in de dagelijkse omstandigheden. Pasolini beschreef ze als 'ongeararticuleerd verzet tegen nivellering en rationalisatie'. Wanneer je Huizinga's 'continuïteit van de menselijke artefacten' erbij haalt, lijken de twee voorbeelden niet veel van elkaar te verschillen, ook al verschillen beide auteurs voor het overige als dag en nacht. Moeten we ons werkelijk bevrijden van het idee van een vooropgezette taal, terwijl alle taal in alle gevallen het voortbestaan van bestaande verhalen en uitdrukkingen inhoudt?

Je hebt het ook over eerlijkheid. Over die term valt bijzonder veel te zeggen. Voor de moderne avant-garde – zowel voor Marinetti als Hannes Meyer – bracht 'eerlijkheid' de dwingende verplichting van 'oplossingen' (nog zo'n 'modern' woord en nog misleidend ook: sinds wanneer heeft architectuur ooit iets 'opgelost?'), die de uniciteit van de nieuwe tijd veronderstelden, met zich mee. Het tegenovergestelde van een dergelijke opvatting van eerlijkheid is noodzakelijkerwijs oneerlijkheid of valsheid en 'verraad' aan de vereisten van het nieuwe. Maar misschien heb je iets heel anders in gedachten, iets veel openers? De dialoog met wat al bestaat, de zichtbare dingen en de onzichtbare veronderstellingen? Een zoektocht naar een eenvoudige economie van middelen? Maar hoe kan architectuur, hoe kan een archi-

is not historicist, as you observed, albeit that it does belong to tradition.

I had visited Viterbo, nearby. There, the historical walls are textured with squared tuff blocks, laid in aligned joints, and this was possible as the stone-cut elements are long and solidly anchored in the amorphous core of the sack masonry some metres deep. The narrowness of the plot demanded relatively thin walls, therefore we had to develop an experimental dry-stone construction that could optimise the maximal surface for living with a noble stone-cut masonry in continuity with the character of the village.

The form of the tuff block gauges weights and building gestures: for the ease of the hands in lifting and laying. Its dimensions are median of the stone block in relation to the façades, of the house in relation to the village. The Janus-faced attitude is simply the consequence of the choice of a homage to Viterbo's historical walls in the setting of a miniscule plot, willing to give consideration to a broader cultural context, far away from the idea of a cameo or a quote. It is a choice of respect.

I like honest constructions, intelligent ones, that often are non-self-evident. The demand of attention and (both inevitably and paradoxically, the implicit demand of consensus of some manifesto buildings) go with a sort of didactic simplification that narrows the ease and richness of experience, and therefore culture. In this regard, a craftsmanship or industry are merely two ways of producing and, in my experience, in the present time they are often combined in various degrees.

In the region, you can hardly find tuff in shades of soft brown green nowadays, like those of the historical village, since the old veins are exhausted and the new ones are in ochre powder shades. The blocks for Casa Due were extracted in Riano, almost at the border between Tuscany and Lazio, and then they were cut by waterjet nearby Verona. The metal corner columns, the metallic minutia and the steel lacunar ceiling were produced near the Venice lagoon, the window frames and doors on the outskirts of Padova, the wooden furniture and the wooden roof panels in a village near Bolzano. All of the elements were then shipped to Sorano, where a small team of two, sometimes three, workers installed the components, with exception of the lacunar ceiling that required the intervention of a metal carpentry team.

Analysing the process of production, I would say that industry was the main source for the building site, but that the design of the components owe a lot to the tradition of craftsmanship, from the point of view of intelligent use of materials and composition – in the sense of richness of expression, even when the language is sober.

Can we really believe that forms, figures and materials have a meaning on their own? Or are they perhaps more accordant to an awareness of a historical sense and to the complexity of human culture? Do their meanings emerge from their interrelations? And isn't precisely the emancipation from the idea of preconceiving a language or a form or a figure the condition for belonging to a culture of a time past and for reflecting on a time present?

Yours faithfully,
Francesca Torzo

Dear Francesca,

Your concluding question is as comprehensive, inspiring and, in the best sense, disturbing as your whole letter. The question of moderni-

tect een dialoog aangaan met deze feiten – die te maken hebben met bouwen, maar ook met leven in wat gebouwd wordt?

Met hartelijke groet, ditmaal uit Zürich en Wuppertal,
Tom en Christoph

Beste Christoph en Tom,

Het is waar dat ik me in de reflecties die ik met jullie deelde, verre houd van (of zelfs verzet tegen) het soort moralistisch positivismisme, waarin de menselijke werkelijkheid in tegenstellingen als *eerlijk-oneerlijk, goed-slecht, waar-onwaar* wordt gevangen. Mijn houding is er eerder een van culturele empathie en pragmatisme.

Is antiek groen marmer meer 'steen' dan groen gemarmerd *stucco antico*? Zijn de zuilen van de Neue Nationalgalerie en het Altes Museum in Berlijn niet één zuil, één cultuur die is verwoord in talen, vormen en bouwtechnieken die een eeuw en nog wat lustra uit elkaar liggen?

Ik ben gefascineerd door zulke afstandsdialogen, die je aantreft in de specificiteit van de relaties tussen de delen – ook al kunnen gebouwen, net zoals alle menselijke feiten, het één zeggen tegen de ene persoon en iets anders tegen de andere. Ik wend mij tot de werkelijkheid en dit betekent dat ik opensta voor de ontdekking van essentiële, bewaard gebleven relaties uit het verleden en dat ik die opnieuw formuleer met tegenwoordige middelen.

Zou Eliot's notie van een 'conscious present' (een bewust heden) als een voortdurende handeling van het bewustzijn – niet een gegeven, maar een geleefd bewustzijn – een nieuwe, zinvolle relatie met de werkelijkheid kunnen doen herleven?

Met hartelijke groeten uit Genua,
Francesca

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

ty, its meaning and its effect, in fact, also provokes the counter-question: Are there not always in everything that changes also forces at work that have their roots almost subterraneously in various dark and golden ages? In *Dialektik der Aufklärung*, Adorno and Horkheimer pointed to the effect of myths and ideas that persist in the structures of power and thought of the twentieth century. But so are other narratives about origins and survival strategies that have been preserved in everyday strategies. Pasolini unearthed these and described them as an unarticulated resistance to levelling and rationalisation. When you quote Huizinga's 'continuity of human artefacts', this would seem not entirely dissimilar, even if both authors may otherwise be worlds apart. Do we then really need to emancipate ourselves from the idea of a preconceived language, when all language will always involve the persistence of pre-existing narratives and expressions?

You also talk about honesty. We could probably have a long conversation about this term. For the modern avant-garde – for Marinetti as well as Hannes Meyer – honesty implied the compelling imperative for 'solutions' (another 'modern' word and a misleading one at that: since when has architecture ever 'solved' anything?) that presuppose the uniqueness of a new age. The opposite of such a concept of honesty must necessarily be dishonesty or falsity, and a 'betrayal' of the necessities of the new. But perhaps you have in mind something quite different, much more open? The dialogue with that which already exists, with the visible things and the invisible assumptions? A search for a simple economy of means? But how can architecture, how can an architect initiate a dialogue with these realities – which have to do with building, as well as with living in what is being built?

Yours sincerely, now from Zurich and Wuppertal,
Tom and Christoph

Dear Christoph and Tom,

It's true that the reflections I shared with you are far distant from, if not opposite, a moralistic positivism – which would interpret human facts under the lenses of twin binomials as *honest-dishonest, right-wrong, true-false* – and that I am closer to an attitude of cultural empathy and pragmatism.

Is antique green marble more 'a stone' than an antique green marmorino? Aren't the Neue Nationalgalerie and Altes Museum columns in Berlin 'one' column, one culture phrased in languages, forms and building techniques a century and some lustrums apart?

I am fascinated by these distant dialogues that seem to find substance in the specificity of relations among parts – even if buildings, as all human facts, can say something to a person, and something else to another person. I turn to reality, and this means for me an openness towards discovering the essential relations that have survived and rephrasing them with present means.

Might Eliot's notion of a 'conscious present' as an ongoing act of consciousness – not a given, but a lived consciousness – revive a new, meaningful relationship with reality?

Yours fondly, from Genoa,
Francesca