

ARCHITETTURA

Un incontro polifonico con Carlo Ginzburg

E STORIA

Venezia, 5 maggio 2023 | May 5th 2023

ARCHITECTURE

A polyphonic encounter with Carlo Ginzburg

AND HISTORY

A cura di Gundula Rakowitz

I
-
U
-
A
-
V

BEMBO OFFICINA EDITORIALE

Il volume raccoglie gli interventi al Convegno internazionale “Architettura e Storia”, tenutosi il 5 maggio 2023 con la presenza di Carlo Ginzburg presso l’Università Iuav di Venezia, all’interno delle attività della Scuola di Dottorato Iuav. Gli interventi che si sono succeduti hanno assunto una configurazione dinamica in un dialogo a più voci sul tema del rapporto tra progetto di architettura e progetto di storia nel pensiero di Carlo Ginzburg, tema sottratto all’evidenza ingannevole di una relazione in equilibrio tra le discipline. Tornare a questo ineludibile e aporetico confronto significa ripensare lo statuto dell’architettura e della storia. Le voci che qui parlano, pur nella loro eterogeneità, sono accomunate da questa idea di ricerca.

This volume collects the speeches at the international conference “Architecture and History”, held on 5th May 2023 with the presence of Carlo Ginzburg at Iuav University of Venice, as part of the activities of the Iuav Doctoral School. The successive interventions took on a dynamic configuration in a multi-voice dialogue on the theme of the relationship between the project of architecture and the project of history in the thought of Carlo Ginzburg, a theme far away from the deceptive evidence of a balanced relationship between disciplines. Returning to this inescapable and aporetic confrontation means rethinking the status of architecture and history. The voices that speak here, despite their heterogeneity, are united by this idea of research.

Gundula Rakowitz, architetta, PhD, professoressa associata in composizione architettonica e urbana presso l’Università Iuav di Venezia, membro del Consiglio della Scuola di dottorato Iuav. Tra le pubblicazioni: Gianugo Polesello. *Dai Quaderni* (2015); *Tradizione Traduzione Tradimento* in J. B. Fischer von Erlach (2016); *Architetture per metropoli* (con Lanini 2020); *Mise-en-abîme. Sistema Wunderkammer* (2020); *Costellazione Venetiae* (con Mosetti 2023).

Gundula Rakowitz, architect, PhD, associate professor in architectural and urban composition at Iuav University of Venice, member of the Iuav School of Doctoral Studies. Among her publications: Gianugo Polesello. *Dai Quaderni* (2015); *Tradizione Traduzione Tradimento* in J. B. Fischer von Erlach (2016); *Architectures for Metropolis* (with Lanini 2020); *Mise-en-abîme. Sistema Wunderkammer* (2020); *Costellazione Venetiae* (with Mosetti 2023).

ISBN 9788831241748





Danilo De Marco, *Portrait di Carlo Ginzburg. Camminando preguntar.*

© Danilo De Marco

Bembo Officina Editoriale

Comitato di direzione

Maria Chiara Tosi (Presidente)
Pippo Ciorra; Raffaella Fagnoni; Fulvio Lenzo;
Anna Marson; Luca Monica; Fabio Peron;
Salvatore Russo; Angela Vettese

Direttore editoriale | Managing editor

Raimonda Riccini

Coordinamento redazionale | Editorial coordination

Rosa Chiesa
Maddalena Dalla Mura

Redazione | Editorial board

Matteo Basso; Marco Capponi; Andrea Iorio;
Olimpia Mazzarella; Michela Pace; Claudia
Pirina; Francesco Zucconi

Segreteria di redazione e revisione editoriale |

Editorial Office

Stefania D'Eri
Anna Ghilardini

Art direction

Luciano Perondi

Progetto grafico | Editorial design

Emilio Patuzzo; Federico Santarini; Vittoria
Viale

Web design

Giovanni Borga

Automazione processi di impaginazione |

Layout automation

Roberto Arista; Giampiero Dalai; Federico
Santarini

Coordinamento IT | IT Coordination

Simone Spagnol

Collana | Series

Principia

2024, Venezia

ISBN: 9788831241748

DOI: 10.25432/9788831241748

Volume a cura di | Edited by

Gundula Rakowitz

Con interventi di | With contributions by

Carlo Ginzburg
Benno Albrecht
Lucio Biasiori
Guglielmo Bottin
Giancarlo Carnevale
Giulia Conti
Armando Dal Fabbro
Francesco Maranelli
Alessandro Virgilio Mosetti
Gundula Rakowitz
Yehuda Safran
Daniel Sherer
Maria Chiara Tosi
Andrea Valvason

Illustrazioni di | Illustrations by

Giulia Conti
Alessandro Virgilio Mosetti
(Copyright AVMGC)

Traduzione a cura di | Translations edited by

Lorenzo Merlo

Tutti i saggi sono pubblicati con la licenza
Attribuzione – Non commerciale – Condividi
allo stesso modo 4.0 Internazionale (CC BY-SA
4.0). Le figure a supporto dei saggi presenti in
questo libro rispondono alla pratica del fair use
(copyright act 17 USC 107 e art 70 della legge
n. 633/1941) essendo finalizzate al commento
storico critico e all'insegnamento.

All the essays are released with license
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International (CC BY-NC-SA 4.0). The figures
supporting the essays in this book respond to
the practice of fair use (copyright act 17 USC
107 e art 70 of law n. 633/1941) being aimed at
critical historical commentary and teaching.

I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

ARCHITETTURA

Un incontro polifonico con Carlo Ginzburg

E STORIA

Venezia, 5 maggio 2023 | May 5th 2023

ARCHITECTURE

A polyphonic encounter with Carlo Ginzburg

AND HISTORY

A cura di Gundula Rakowitz

I
- -
U
- -
A
- -
V

BEMBO OFFICINA EDITORIALE



SOMMARIO | CONTENTS

- 10 Presentazione | Presentation
Benno Albrecht
- 16 *Come se, ipotesi, inciampi. Riflessioni sul fare ricerca nella Scuola di dottorato dell'Università Iuav di Venezia* | *As if, hypothesis, stumbling blocks. Reflections on doing research in the School of Doctoral Studies of Università Iuav di Venezia*
Maria Chiara Tosi
- 32 In dialogo con Carlo Ginzburg
| In dialogue with Carlo Ginzburg
Gundula Rakowitz
- 50 Incontri paralleli. Dialoghi con Carlo Ginzburg
| Parallel encounters. Dialogues with Carlo Ginzburg
partecipano | participate: *Benno Albrecht, Gundula Rakowitz, Yehuda Safran, Daniel Sherer, Lucio Biasiori, Armando Dal Fabbro, Andrea Valvason, Francesco Maranelli, Giancarlo Carnevale, Guglielmo Bottin*
- 168 Architettura e storia: *mise-en-page* di un progetto
| Architecture and history: *mise-en-page* of a project
Giulia Conti, Alessandro Virgilio Mosetti
- 188 Regesto immagini | Index of images
- 190 Bibliografia | Bibliography
- 195 Indice dei nomi | Index of names

PRESENTAZIONE

BENNO ALBRECHT

PRESENTATION

BENNO ALBRECHT

Il lavoro ed il pensiero di Carlo Ginzburg rappresentano ed hanno rappresentato stimoli intellettuali penetranti per lo Iuav.

Manfredo Tafuri esortava gli studenti, per comprendere il metodo storico veneziano, a guardare e studiare al lavoro microstorico e indiziario di Carlo Ginzburg. Studiavamo in quel periodo l'America anti urbana, gli *agrarians* e leggevamo James Harvey Robinson, che introdusse il concetto di *Nuova Storia*, quella storia che “include ogni traccia

Carlo Ginzburg's work and thought represent and have represented penetrating intellectual stimuli for Iuav.

Manfredo Tafuri urged students, in order to understand the Venetian historical method, to look at and study the micro-historical and circumstantial work of Carlo Ginzburg. We were studying at that time anti-urban America, the agrarians, and reading James Harvey Robinson, who introduced the concept of *New History*, that history which “includes every trace and vestige of everything man has done or thought since he appeared on earth” ①. At the same time,

e vestigio di ogni cosa che l'uomo ha fatto o pensato da quando è comparso sulla terra" ①. Allo stesso tempo eravamo ammirati dalla rivoluzione storiografica, della *Scuola delle Annales*.

È facile capire quanto peso hanno avuto gli studi di Carlo Ginzburg allo Iuav. Il numero della *Rassegna* di Gregotti, e di Vragnaz, su *Microstorie di architettura* è del 1985 ●.

È anche facile comprendere il fascino interscalare degli apporti microstorici, che permettevano facili sillogismi tra architettura e ricerca storica. Mi ha fatto piacere constatare che vale anche il contrario, che anche Ginzburg si appoggia alla vulgata architettonica: “Less is more’, il meno è più. Il celebre motto di Mies van der Rohe si applica bene all’esperimento presentato qui (e a qualunque esperimento). Circoscrivendo l’ambito dell’analisi, e riflettendo sui suoi risultati, cerchiamo di capire di più. Questo duplice moto cognitivo, paragonabile al restringersi e dilatarsi di un

we admired the historiographical revolution, of the *Annales School*.

It is easy to understand how much influence Carlo Ginzburg’s studies at Iuav had. The number of Gregotti’s and Vragnaz’s *Rassegna* on microhistories of architecture dates back to 1985 ●. It is also easy to understand the interscalar fascination of microhistorical contributions, which allowed easy syllogisms between architecture and historical research. I was pleased to note that the opposite is also true, that Ginzburg also leans towards the architectural vulgate: “‘Less is more’. Mies van der Rohe’s famous motto applies well to the experiment presented here (and to any experiment). Let us try to understand more by circumscribing the scope of the analysis, and reflecting on its results. This dual cognitive motion, comparable to the narrowing and widening of a photographic lens, has been evoked to define microhistory ●”. Today, the principle of self-similarity

obiettivo fotografico, è stato evocato per definire la *micro-storia* ●”. Oggi il principio di autosomiglianza è la bussola su cui basiamo tutti gli studi di progettualità proattiva e post sostenibile, che forse si fondano su quegli studi passati e sugli insegnamenti di Domenico Scandella, detto Menocchio, mugnaio friulano ④.

Il volume *ARCHITETTURA E STORIA. UN INCONTRO POLIFONICO CON CARLO GINZBURG* curato da Gundula Rakowitz, vuole essere testimonianza del ritorno e del nuovo apporto che Carlo Ginzburg può dare all’Università Iuav di Venezia.

is the compass on which we base all studies of proactive and post-sustainable planning, which are perhaps based on those past studies and the teachings of Domenico Scandella, known as Menocchio, a miller from Friuli ④.

The volume *ARCHITECTURE AND HISTORY. A POLYPHONIC ENCOUNTER WITH CARLO GINZBURG* edited by Gundula Rakowitz, is intended to bear witness to the return and new contribution that Carlo Ginzburg can bring to the Iuav University of Venice.

NOTE A TERMINE

①: Robinson, 1912. Nuova ed. 1965, p. 1: “In its amplest meaning History includes every trace and vestige of everything that man has done or thought since first he appeared on the earth”. Vedi anche Burke, 1992, p. 6.

●: De Giorgi, 1985.

●: Ginzburg, 2021b, cap. 1, *La latitudine, gli schiavi, la Bibbia. Un esperimento di microstoria*, p. 7.

④: Ginzburg, 1976. Nuova ed. Adelphi, 2019.

ENDNOTES

①: Robinson, 1912. New ed. 1965, p. 1.

See also Burke, 1992, p. 6.

●: De Giorgi, 1985.

●: Ginzburg, 2021b, cap. 1, *La latitudine, gli schiavi, la Bibbia. Un esperimento di microstoria*, p. 7.

④: Ginzburg, 1976. New ed. Adelphi, 2019.

1 *COME SE, IPOTESI,
INCIAMPI. RIFLESSIONI
SUL FARE RICERCA
NELLA SCUOLA
DI DOTTORATO
DELL'UNIVERSITÀ IUAV DI
VENEZIA*

MARIA CHIARA TOSI

1 *AS IF, HYPOTHESIS,
STUMBLING BLOCKS.
REFLECTIONS ON DOING
RESEARCH IN THE
SCHOOL OF DOCTORAL
STUDIES OF UNIVERSITÀ
IUAV DI VENEZIA*

MARIA CHIARA TOSI

Come se, ipotesi, inciampi

Proverò a discutere queste tre espressioni emerse nel corso del seminario svolto con Carlo Ginzburg, poiché mi paiono svolgere un ruolo assai importante nelle ricerche dottorali che conduciamo all'Università Iuav. Prescindendo dal campo disciplinare entro cui tali ricerche vengono condotte.

1.1 COME SE

Carlo Ginzburg ci ricorda che il *come se* nella ricerca degli storici è una componente fondamentale per poter immaginare situazioni nel passato da verificare e testare con rigore e precisione attraverso gli strumenti e i materiali della ricerca, in particolare gli archivi.

As if, hypothesis, stumbling blocks

I will try to discuss these three expressions that emerged during the seminar held with Carlo Ginzburg, since they seem to me to play a very important role in the doctoral research we conduct at Iuav University. Regardless of the disciplinary field within which such research is conducted.

1.1 AS IF

Carlo Ginzburg reminds us that the *as if* in historians' research is a fundamental component of being able to imagine situations in the past to be verified and tested

Allo stesso modo *come se* è una formulazione che nei campi del progetto assume un significato particolare: progettare è pensare al futuro di un artefatto, di un ambiente, di uno spazio urbano o di un territorio immaginandone condizioni diverse, immaginandolo *come se*. *Come se* è quindi una categoria utilizzata per attivare il futuro, per produrre immagini capaci di dialogare con un tempo altro, diverso da quello presente. *Come se* richiede di definire attori, comportamenti, condizioni di contesto entro cui si possono svolgere azioni di cambiamento. *Come se* ci consente di proiettare in una diversa dimensione lo stato attuale verificando le conseguenze delle trasformazioni introdotte. Da tutto ciò risulta evidente come rivolgersi verso il passato, oppure verso il futuro richieda al ricercatore un notevole sforzo di immaginazione di condizioni diverse. Quindi la struttura discorsiva e argomentativa che utilizza il *come se* presuppone un'importante capacità di immaginazione da

with rigor and precision through the tools and materials of research, particularly archives.

Similarly, *as if* is a formulation that in the project fields takes on a special meaning: designing is thinking about the future of an artifact, an environment, an urban space or a territory by imagining different conditions, by imagining it *as if*. *As if* is thus a category used to activate the future, to produce images capable of dialoguing with a time other, different than the present. *As if* requires defining actors, behaviors, context conditions within which actions of change can take place. *As if* allows us to project the current state into a different dimension by verifying the consequences of the introduced transformations. From all this it is evident how turning to the past, or to the future requires the researcher to make a considerable effort to imagine different conditions. Thus, the discursive and argumentative structure using the *as if* presupposes a significant

parte del ricercatore, trasformando l'immaginazione in strumento di ricerca. Immaginare non equivale quindi a liberare la mente per compiere esercizi di fantasia, quanto piuttosto a pensare al futuro, oppure al passato, attraverso mosse e percorsi di ricerca, valutando i pro e i contro di ciascuno di essi, muovendo da una conoscenza parziale e imperfetta del presente e attivando il sapere e l'esperienza accumulata che dovrebbero aiutare a definire e delimitare campi di possibilità.

Come ci ricorda Hilary Putnam ①, l'immaginazione nel ragionamento pratico è stata sistematicamente ignorata o minimizzata dalla tradizione filosofica. Tuttavia, attraverso una metafora che riprende da Baker e Grice, Putnam prova a sostenere il contrario, mostrando la particolare efficacia dell'immaginazione: "A man is climbing a mountain. Halfway up he stops because he is unsure how to go on. He imagines himself continuing via one route. In his

imaginative capacity on the part of the researcher, transforming imagination into a research tool. Imagining is thus not equivalent to freeing the mind to engage in exercises of imagination, but rather to think about the future, or the past, through moves and paths of research, weighing the pros and cons of each, moving from a partial and imperfect knowledge of the present and activating the accumulated knowledge and experience that should help define and delimit fields of possibility.

As Hilary Putnam ① reminds us, imagination in practical reasoning has been systematically ignored or downplayed by the philosophical tradition. However, through a metaphor taken from Baker and Grice, Putnam tries to argue otherwise, showing the particular effectiveness of imagination: "A man is climbing a mountain. Halfway up he stops because he is unsure how to go on. He imagines himself continuing via one route. In his imagination, he

imagination, he proceeds on up to a certain point, and then he gets into a difficulty which he cannot, in his imagination, see how to get out of. He then imagines himself going up by a different route. This time he is able to imagine himself getting all the way to the top without difficulty. So he takes the second route. The point is that this may be a perfectly rational way to solve a practical problem, and yet this sort of reasoning need not at all be reducible to any kind of linear proposition-by-proposition reasoning. The mountain climber is, so to speak, functioning as an analogue computer rather than a digital computer when he solves his problem by ‘unreeling’ in his imagination, as vividly as possible, exactly ‘what would happen if[...]’ ●.

Bernardo Secchi aveva già ripreso la metafora descritta da Putnam, discutendo il ruolo dell’immaginazione nel progetto per la città ●, ricordandoci che nello sforzo di immaginazione intervengono le intuizioni del ricercatore,

proceeds on up to a certain point, and then he gets into a difficulty which he cannot, in his imagination, see how to get out of. He then imagines himself going up by a different route. This time he is able to imagine himself getting all the way to the top without difficulty. So he takes the second route. The point is that this may be a perfectly rational way to solve a practical problem, and yet this sort of reasoning need not at all be reducible to any kind of linear proposition-by-proposition reasoning. The mountain climber is, so to speak, functioning as an analogue computer rather than a digital computer when he solves his problem by ‘unreeling’ in his imagination, as vividly as possible, exactly ‘what would happen if[...]’ ●.

Bernardo Secchi had already taken up the metaphor described by Putnam, discussing the role of imagination in the project for the city ●, reminding us that in the effort of imagination the researcher’s intuitions intervene, to be

da selezionare sulla base della loro ragionevolezza, del loro carattere di asseribilità, utilizzabili per autorizzare inferenze piuttosto che per descrivere ④.

Immaginare mondi nel passato o nel futuro *come se* i soggetti, le condizioni e i contesti fossero altri, costituisce una delle traiettorie a cui spesso facciamo ricorso all'interno di ricerche che usano il progetto come strumento di indagine, come strumento per costruire problemi e posizionarsi criticamente rispetto ad essi.

Nel muoversi entro queste traiettorie di ricerca un'altra categoria assume un ruolo determinante: quella di ipotesi.

1·2 IPOTESI

Avanzare ipotesi è una attività che André Corboz ha definito coraggiosa ●. Nel testo *Tre apologhi sulla ricerca*, trascrizione di una lezione svolta proprio al dottorato veneziano,

selected on the basis of their reasonableness, their character of assertibility, which can be used to authorize inferences rather than to describe ④.

Imagining worlds in the past or future *as if* the subjects, conditions and contexts were other constitutes one of the trajectories we often resort to within research that uses the project as a tool of inquiry, as a means of constructing problems and positioning ourselves critically with respect to them.

In moving within these research trajectories another category takes on a crucial role: that of hypothesis.

1·2 HYPOTHESIS

Advancing hypothesis is an activity that André Corboz has called courageous ●. In the text *Tre apologhi sulla ricerca*, a transcript of a lecture given precisely at the Venetian

Corboz più volte chiama in causa l'effettivo ruolo della formulazione di ipotesi nella ricerca. Quando riflette sull'utilità di supporre o ipotizzare la soluzione di un problema, richiamando una barzelletta: "cosa fa uno studioso che deve aprire una scatola di conserve su un'isola deserta se non dispone di alcun arnese? Risposta: suppone di possedere un apriscatole". Questa osservazione lo porta a ritenere che se certi problemi *di ricerca* sembrano impossibili da risolvere, tuttavia, ad una più accurata analisi risultano mal posti, richiedendo di supporre e avanzare ipotesi e segnalando il ruolo attivo e irrinunciabile del ricercatore nel suo corpo a corpo con l'oggetto di ricerca. E questo è il suo primo apologo.

Il lavoro dell'ipotesi per Corboz "passo dopo passo nel labirinto, i dubbi, le deviazioni, i ritorni, i sotterfugi, i bivi, l'errore positivo, i vicoli ciechi che rendono il progredire tutt'altro che rettilineo, impongono un tracciato non

doctoral program, Corboz several times calls into question the actual role of hypothesis formulation in research. When he reflects on the usefulness of assuming or hypothesizing the solution to a problem, he recalls a joke: "what does a scholar who has to open a can of preserves on a desert island do if he does not have any tools? Answer: he supposes he possesses a can opener". This observation leads him to believe that if certain *research* problems seem impossible to solve, nevertheless, upon closer analysis they just turn out to be misplaced, requiring one to assume and advance hypothesis and pointing out the active and indispensable role of the researcher in his *vis-à-vis* with the object of research. And this is his first apologue.

The work of the hypothesis for Corboz "step by step in the labyrinth, the doubts, the detours, the comebacks, the subterfuges, the forks, the positive error, the dead ends that make progress anything but straight, impose

determinato e rendono il soggetto attivo” ●. È attraverso l’ipotesi che il ricercatore trasforma insiemi di materiali che giacciono dispersi, reciprocamente estranei, in elementi dotati di senso.

L’ipotesi svolge un ruolo da protagonista nella ricerca, nelle sue diverse fasi: all’inizio, quando si hanno solo dei sospetti e ponendo in relazione tracce disparate, qualche cosa di interessante si viene a definire. Nel mentre, quando ipotesi di lavoro e osservazione-descrizione entrano in uno scambio fitto di sorprese e di riformulazioni. Infine, quando l’ipotesi cambia natura, perde il suo carattere congetturale e diventa qualcosa di più, aiutandoci a costruire interpretazioni, talvolta solo deboli teorie. Discutendo di questi aspetti Karl Popper si è sforzato di portare la nostra attenzione sulla necessità di confutare e falsificare i risultati delle ricerche, ma ci ha anche portato a riflettere sulla necessità e l’utilità di testare la robustezza delle nostre ipotesi su

an undetermined path and make the subject active” ●. It is through hypothesis that the researcher transforms sets of materials that lie scattered, mutually unrelated, into elements endowed with meaning.

The hypothesis plays a leading role in research at its different stages: at the beginning, when we have only suspicions and by relating disparate traces, something interesting comes to be defined. In the meantime, when working hypothesis and observation-description enter into a dense exchange of surprises and reformulations. Finally, when the hypothesis changes in nature, it loses its conjectural character and becomes something more, helping us build interpretations, sometimes only weak theories. In discussing these issues Karl Popper endeavored to bring our attention to the need to refute and falsify research results, but he also led us to reflect on the need and usefulness of testing the robustness of our hypothesis on very special cases, “that is, cases

casi specialissimi, “casi cioè nei quali essa fornisce risultati differenti da quelli che ci saremmo aspettati” ●.

Circa il ruolo svolto dalle ipotesi e dall’immaginazione nell’aprire la ricerca anche ad altri *possibili* è la lezione che ci fornisce Albert Hirschman, richiamata più e più volte da Pier Luigi Crosta. “Sono sempre stato interessato all’ampliamento dell’area del possibile, di ciò che può accadere, piuttosto che alla previsione, sulla base di ragionamenti statistici, di ciò che è probabile si verifichi” ●. Commentando questo passaggio Crosta sottolinea come l’aspetto interessante nella e della ricerca non sia raggiungere obiettivi dati, ma vedere diversamente gli obiettivi, improvvisare, sperimentare. Ed è proprio l’immaginazione e la capacità di formulare ipotesi che ci permette di rimpiazzare un obiettivo con un altro, di dialogare con aporie e difficoltà, trasformando gli inciampi da elementi di disturbo a qualcosa ricca di significato e trattabile entro un diverso

in which it yields results different from those we would expect” ●.

About the role played by hypothesis and imagination in opening up research to other *possibilities* as well is the lesson Albert Hirschman provides, recalled again and again by Pier Luigi Crosta. “I have always been interested in the broadening of the area of the possible, of what can happen, rather than in the prediction, on the basis of statistical reasoning, of what is likely to occur” ●. Commenting on this passage Crosta emphasizes how the interesting aspect in and of research is not to achieve given goals, but to see goals differently, to improvise, to experiment. And it is precisely imagination and the ability to formulate hypothesis that allows us to replace one goal with another, to dialogue with aporias and difficulties, transforming stumbling blocks from disturbing elements to something rich in meaning and tractable within a different research path. And here I turn

percorso di ricerca. E qui passo all'ultima categoria di cui si è parlato con Ginzburg, quella di inciampi.

1.3 INCIAMPI

Infine, qualche riflessione sull'inciampo. Nel progredire della ricerca talvolta siamo costretti a fermarci, a deviare perché qualcosa di inatteso si frappone lungo il percorso che avevamo provato a delineare. Ci sembra allora di inciampare, di perdere l'equilibrio e il senso del percorso che stavamo conducendo. Tuttavia, "indagare e dubitare sono, fino a un certo punto, termini sinonimi. Noi indaghiamo quando dubitiamo; ed indaghiamo quando cerchiamo qualcosa che fornisca una risposta alla formulazione del nostro dubbio. Pertanto è peculiare della natura stessa della situazione indeterminata che suscita l'indagine di essere fonte di dubbio; o... di essere incerta, disordinata,

to the last category discussed with Ginzburg, that of stumbling blocks.

1.3 STUMBLING BLOCKS

Finally, some reflections on stumbling blocks. In the progress of research we are sometimes forced to stop, to deviate because something unexpected comes in the way of the path we had tried to outline. We then seem to stumble, to lose our balance and sense of the path we were taking. However, "investigate and doubt are, up to a point, synonymous terms. We investigate when we doubt; and we investigate when we look for something that will provide an answer to the formulation of our doubt. Therefore it is peculiar to the very nature of the indeterminate situation which arouses inquiry to be a source of doubt; or ... to be uncertain, disordered, disturbed" ●. Indeed, if the

disturbata” ●. Infatti, se il ricercatore pretende di avere sin dall’inizio una rappresentazione chiara di ciò che deve trovare e vuole attenersi rigorosamente alla sua idea, assai di frequente rischia di perdersi. Se i tre principi cingalesi di cui ci parla André Corboz nel terzo apologo sulla ricerca, che si mettono in viaggio a caccia della formula magica per uccidere i mostri marini fanno delle scoperte, ciò avviene non perché persistono ad ogni costo sulla propria strategia iniziale, ma perché si aprono a ciò che ostacola il loro progetto. *Serendipity*, cioè trovare qualcosa mentre se ne stava cercando un’altra è quanto avviene spesso lungo i percorsi di ricerca di dottorato, e ciò si verifica perché si inciampa inavvertitamente in qualcosa di inatteso, in qualche anomalia. “raggi x, penicillina, carta assorbente, tessuto di spugna e America sono stati scoperti o inventati per inavvertenza, errore di manipolazione o falsa rappresentazione” ⑩. Carlo Ginzburg ci invita ad insistere sulla ricchezza

researcher claims to have a clear representation of what he is to find from the outset and wants to stick strictly to his idea, he very frequently risks getting lost. If the three Sinhalese princes André Corboz tells us about in the third apologue on research, who set out on a journey to hunt for the magic formula to kill sea monsters make discoveries, this is not because they persist at all costs on their initial strategy, but because they open themselves up to what stands in the way of their project. *Serendipity*, that is, finding something while one was looking for another is what often happens along doctoral research paths, and this occurs because one inadvertently stumbles upon something unexpected, some anomaly. “X-rays, penicillin, blotting paper, sponge fabric and America have all been discovered or invented through inadvertence, mishandling or misrepresentation” ⑩.

delle anomalie, considerato un approccio più che mai opportuno, in un contesto come quello in cui ci muoviamo con le nostre ricerche, sempre più dominato dai big data¹¹. Poiché assai di frequente “la scoperta comincia con la presa di coscienza di un’anomalia” e “l’assimilazione di un nuovo genere di fatti richiede un adattamento, non semplicemente additivo”¹² non è inusuale che paradigmi o procedimenti che hanno dato prova di efficacia in alcuni contesti, in alcuni campi del sapere, vengano utilizzati, adattati altrove. Ciò mi porta ad affermare che spesso è proprio l’oggetto della ricerca, disordinato e carico di anomalie, a farci inciampare, costringendoci a superare i limiti disciplinari e a procedere per problemi e non per campi disciplinari delimitati in anticipo¹³.

A conclusione di queste brevi riflessioni, se, come ci ricorda Carlo Ginzburg citando Daniel Lowenthal, “il passato è un paese straniero”¹⁴ da cui derivano numerose

Carlo Ginzburg encourages us to insist on the wealth of anomalies, considered a more appropriate approach than ever in a context such as the one in which we move with our research, increasingly dominated by big data¹¹. Since quite frequently “discovery begins with the realization of an anomaly” and “the assimilation of a new kind of facts requires adaptation, not simply additive”¹² it is not unusual for paradigms or procedures that have proven effective in some contexts, in some fields of knowledge, to be used, adapted elsewhere. This leads me to assert that it is often the object of research, disordered and laden with anomalies, that causes us to stumble, forcing us to transcend disciplinary boundaries and to proceed by problems and not by disciplinary fields delimited in advance¹³.

In conclusion to these brief reflections, if, as Carlo Ginzburg reminds us by quoting Daniel Lowenthal, “the past is a foreign country”¹⁴ from which numerous

asimmetrie, nel linguaggio, nella cultura, ma anche altrove, allora ritengo sia possibile affermare che anche il futuro è un paese straniero, la cui decifrazione mette a dura prova le ricerche condotte nella Scuola di dottorato Iuav. Tuttavia, pur navigando in questo mare tempestoso e incrociando continuamente insidie e aporie, proviamo a metterci in salvo, anche attraverso l'organizzazione di seminari come quello discusso in questo volume.

asymmetries derive, in language, in culture, but also elsewhere, then I think that it is possible to say that the future is also a foreign country, the deciphering of which puts a strain on the research conducted in the Iuav Doctoral School. Nevertheless, while navigating in this stormy sea and continually crossing pitfalls and aporias, we try to make ourselves safe, including through the organization of seminars such as the one discussed in this volume.

NOTE A TERMINE

- ①: Putnam, 1976.
- : Putnam, 1976, p. 485.
- : Secchi, 1987.
- ④: Putnam, 1987.
- : Corboz, 1998.
- : Corboz, 1998, p. 162.
- : Popper, 1969, p. 34.
- : Hirschman, 1994, p. 61;
cit. in Crosta, Bianchetti, 2021, p. 10.

ENDNOTES

- ①: Putnam, 1976.
- : Putnam, 1976, p. 485.
- : Secchi, 1987.
- ④: Putnam, 1987.
- : Corboz, 1998.
- : Corboz, 1998, p. 162.
- : Popper, 1969, p. 34.
- : Hirschman, 1994, p. 61;
cited in Crosta, Bianchetti, 2021, p. 10.

- : Dewey, 1949, p. 136 (Original work published in 1938).
- ⑩: Corboz, 1998, p. 162.
- ⑪: Ginzburg, 2021a.
- ⑫: Kuhn, 1969, p. 76 (Original work published in 1962).
- ⑬: Corboz, 1998, p. 163.
- ⑭: Ginzburg, 2021, p. 79.

-
- : Dewey, 1938, p. 105 (It. ed. 1949).
 - ⑩: Corboz, 1998, p. 162.
 - ⑪: Ginzburg, 2021a.
 - ⑫: Kuhn, 1969, p. 76 (Original work published in 1962).
 - ⑬: Corboz, 1998, p. 163.
 - ⑭: Ginzburg, 2021, p. 79.

2 IN DIALOGO CON
CARLO GINZBURG

GUNDULA RAKOWITZ

2 IN DIALOGUE WITH
CARLO GINZBURG

GUNDULA RAKOWITZ

Sono raccolti in questo volume gli interventi all'incontro con Carlo Ginzburg dal titolo *Architettura e Storia*, tenutosi il 5 maggio 2023 presso l'Università Iuav di Venezia.

Gli interventi che si sono succeduti in questo evento hanno assunto non meccanicamente la dinamica della formulazione delle domande e risposte, del dialogo plurale, a più voci, sul tema del rapporto tra architettura e storia. Il tema ha

Collected in this volume are the speeches at the encounter with Carlo Ginzburg entitled *Architecture and History*, held on May 5, 2023 at Università Iuav di Venezia.

The speeches that took place at this event took on non-mechanically the dynamic of the formulation of questions and answers, of plural, multi-voice dialogue on the theme of the relationship between architecture and history. The

la forma della messa in questione e del superamento degli steccati disciplinari, delle compartimentazioni cristallizzate e dei linguaggi ossificati. La raccolta dei contributi al convegno internazionale mantiene ed esalta, come ricorda con forza Yehuda Safran, il carattere dialogico dell'evento nel suo farsi, lo riproduce nella sua vivezza per sottrarlo all'evidenza ingannevole di rapporto pacificato, in equilibrio, tra architettura e storiografia. Tornare a questo ineludibile rapporto significa mettere a tema e ripensare – sempre e di nuovo – lo statuto di entrambe, dell'architettura e della storia.

L'evento ha ruotato attorno alla ricerca storica pluriennale di Carlo Ginzburg, che nulla concede al metodo come insieme formale di criteri di ricerca ma sempre lo commisura al terreno materiale della storia come agire e come linguaggio. Come dimensione possibile e necessaria della responsabilità, del farsi carico, della consapevolezza?

theme has the form of questioning and overcoming disciplinary fences, crystallized compartmentalization and ossified languages. The collection of contributions to the international conference maintains and enhances, as Yehuda Safran emphatically reminds us, the dialogic character of the event in its making, reproduces it in its vividness to remove it from the deceptive evidence of a pacified, balanced relationship, between architecture and historiography. Returning to this unavoidable relationship means to focus on and rethink – again and again – the status of both, of architecture and of history.

The event revolved around Carlo Ginzburg's multi-year historical research, which concedes nothing to method as a formal set of research criteria but always commiserates it with the material ground of history as action and as language. As a possible and necessary dimension of responsibility, of taking charge, of awareness? As

Come progetto? È possibile individuare nella dimensione del progetto, nella quale è insito l'arrischio e la gettatezza (*Geworfenheit*), il tratto comune all'architettura e alla storia, in una sorta di kantiana "storia possibile"? Nell'*Introduzione* al suo libro *La sfera e il labirinto*, intitolata *Il "progetto" storico*, Manfredo Tafuri parla del progetto storico come progetto di "crisi delle tecniche date" ①. Anche l'architettura procede per crisi?

Sin dal suo primo intervento, Carlo Ginzburg mostra che l'analogia per così dire *sul piano materiale* tra progetto architettonico e progetto storiografico – i documenti per lo storico, le costruzioni (realizzate o non) per l'architetto – è feconda di divergenze, di tensioni concettuali e reali di cui le discipline devono farsi programmaticamente carico, formulando ipotesi di ricerca che vanno poi messe alla prova e eventualmente scartate. Solo esteriore è l'analogia tra l'esperimento *mentale* e l'esperimento delle scienze naturali, di

a project? Is it possible to identify in the dimension of the project, to which is inherent the risk and the thrownness (*Geworfenheit*), the common trait of architecture and history, in a kind of Kantian "possible history"? In the Introduction to his book *The Sphere and the Labyrinth*, entitled *The Historical "Project"*, Manfredo Tafuri speaks of the historical project as a project of "crisis of techniques already given" ①. Does architecture also proceed by crisis?

From his very first speech, Carlo Ginzburg shows that the analogy, so to speak, *on the material plane* between the architectural project and the historiographical project – the documents for the historian, the buildings (realized or not) for the architect – is fruitful of divergences, of conceptual and real tensions that the disciplines must programmatically take charge of, formulating research hypotheses that must then be tested and possibly discarded. The analogy between the *mental* experiment and the experiment of

maggior peso la loro divergenza: la via del progetto non è *retta* bensì procede a curve, a spirali, torna sul già detto e sul già fatto, è la curva della retta.

In questa prospettiva, la dimensione dialogica – con riferimento ai lavori di Michail Bachtin ● – appare meno scontata: non alla superficie ma nel *profondo* dei testi, che sono gli strumenti del lavoro storiografico, il *dialogico* permane celato o riappare *d'emblée*: in ogni caso non si dà mai un testo come sovrana *intentio auctoralis* o *mens auctoris*, come piena dominanza di un *proprio* testo bensì sempre in relazione *ad alium*, ad un impensato che è compito dell'architetto e dello storiografo far vedere, *sichtbar machen*. Anche il manufatto architettonico, come il testo dello storiografo, può essere inteso come un testo o una testura, una tessitura o un intreccio di materiali – anche eterogenei –, in definitiva come una composizione. Questa iniziale e provvisoria

the natural sciences is only exterior, of much greater weight is their divergence: the path of the project is not *straight* but proceeds in curves, in spirals, back on the already said and the already done, it is the curve of the straight line.

In this perspective, the dialogical dimension – with reference to the works of Michail Bachtin ● – appears less obvious: not at the surface but in the *depths* of texts, which are the tools of historiographical work, the *dialogical* lingers concealed or reappears *d'emblée*: in any case, a text is never given as sovereign *intentio auctoralis* or *mens auctoris*, as the full dominance of a *proper* text but always in relation *ad alium*, to an unthought of which it is the task of the architect and the historiographer to make visible, *sichtbar machen*. The architectural artifact, like the historiographer's text, can also be understood as a text or a texture, a weaving or interweaving of materials – even heterogeneous materials –, ultimately as a composition. This initial and provisional

ipotesi ha segnato in qualche modo una soglia della discussione ossia il rapporto tra il caso, l'eccezione, e le discipline.

Daniel Sherer indaga alcune implicazioni policentriche – ossia *libere* da ogni rapporto meccanico o univoco tra singolo manufatto e *contesto* storico – della ricezione della microstoria da parte di Manfredo Tafuri alla luce del nesso tra microstoria e storia policentrica. Al riguardo si nota che il concetto di policentrismo è significativo per la stessa progettazione architettonica e urbana, come ipotesi di nuove configurazioni in forma di *luoghi-spazio*.

Sulla scorta dello studio di Ginzburg su *Il formaggio e i vermi* ● nel quale il caso – i casi – insidiano ogni generalizzazione sociologica o storica, si prospetta, nell'asimmetria dialogica tra inquisitori e accusati, una fondamentale divergenza, che mai si irrigidisce in dualismo, di temporalità storiche che solo parzialmente possono essere intese come tensione tra durata e accelerazione. Se la prospettiva

hypothesis marked somewhat a threshold of the discussion namely the relationship between the case, the exception, and the disciplines.

Daniel Sherer investigates some polycentric implications – in other words, *free* from any mechanical or univocal relationship between single artifact and historical *context* – of Manfredo Tafuri's reception of microhistory in light of the nexus between microhistory and polycentric history. In this regard, it is noted that the concept of polycentrism is significant for architectural and urban design itself, as a hypothesis of new configurations in the form of *place-spaces*.

In the wake of Ginzburg's study of *The Cheese and the Worms* ● in which the case – the cases – undermine any sociological or historical generalization, a fundamental divergence, which never stiffens into dualism, of historical temporalities that can only partially be understood as a tension between duration and acceleration, is envisaged in

aperta da Sherer disloca il rapporto tra architettura e storia al rapporto tra storia e scienza medica lungo la filiera delle *spie* e delle *tracce* di Ginzburg, a sua volta Ginzburg ritorna sull'accezione aristotelica che trasferisce (in via di metafora) l'architettonica alla politica come arte di governo e direzione del lavoro manuale. Questo rinvio riformula la questione iniziale: è possibile una domanda che, muovendo da categorie proprie dell'osservatore (*etic*) si trasformi in categorie dell'attore/degli attori (*emic*)? Questa domanda è adeguata al problema specifico della pratica teorica dell'architettura?

Da parte sua, Lucio Biasiori amplia il quadro di riferimenti alla forma filmica delle narrazioni^④, rilevante per l'approccio alla microstoria, e più in generale ripropone l'osservazione di Ernst Gombrich che l'osservatore non può mai osservare sé stesso mentre è preso da un'illusione (il *duck-rabbit* di Ludwig Wittgenstein): la visione delle due figure non è simultanea ma successiva, avviene nel tempo.

the dialogical asymmetry between inquisitors and accused. If the perspective opened by Sherer displaces the relationship between architecture and history to the relationship between history and medical science along Ginzburg's chain of *clues* and *traces*, in turn Ginzburg returns to the Aristotelian understanding that transfers (metaphorically) the architectonic science to politics as the art of government and direction of manual work. This referral reformulates the initial issue: is it possible to pose a question that, moving from categories proper to the observer (*etic*) transforms into categories of the actor(s) (*emic*)? Is this question adequate to the specific problem of the theoretical practice of architecture?

For his part, Lucio Biasiori expands the framework of references to the filmic form of narratives^④, relevant to the approach to microhistory, and more generally re-proposes Ernst Gombrich's observation that the observer can

La sfida è provare una traducibilità (reciproca) delle categorie dicotomiche *etic* e *emic* e così riproporre la dimensione (civile, se non immediatamente politica) della responsabilità, della capacità di rispondere. Tuttavia a parere di Ginzburg il confronto possibile tra il livello *etic* e quello *emic* deve evitare il Cariddi del ventriloquismo ossia la proiezione delle categorie dell'osservatore in quelle dell'attore.

Armando dal Fabbro torna invece a un testo risalente di Ginzburg, *Indagini su Piero* ●, come grande narrazione iconologica che fa segno indirettamente alla specificità del lavoro architettonico che ha alla propria base l'osservazione storica. La cifra del lavoro di Ginzburg sta per Dal Fabbro nella distanza concettuale tra la Storia e le storie. Distanza apparente, tuttavia, poiché la narrazione indiziaria (lo studio del dettaglio) si fa carico, oltre la rappresentazione, di spiegare l'insieme mettendo a fuoco il rapporto tra prove e indizi, tra congetture e confutazioni (e anche auto-confutazioni,

never observe himself while caught in an illusion (Ludwig Wittgenstein's duck-rabbit): the vision of the two figures is not simultaneous but successive, it occurs over time. The challenge is to prove a (reciprocal) translatability of the dichotomous categories *etic* and *emic* and, thus re-propose the (civil, if not immediately political) dimension of responsibility, of the ability to respond. However, in Ginzburg's opinion, the possible comparison between the *etic* and *emic* levels must avoid the Charybdis of ventriloquism, that is, the projection of the categories of the observer into those of the actor.

Instead, Armando dal Fabbro returns to a dating text by Ginzburg, *The Enigma of Piero* ●, as a great iconological narrative that indirectly makes a sign to the specificity of architectural work that has historical observation as its basis. The cipher of Ginzburg's work lies for Dal Fabbro in the conceptual distance between History and histories.

come ricorda Ginzburg relativamente alla sua indagine sulla *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca). Qui, nella tensione della ricerca, è dato qualcosa di più di un'analogia tra il lavoro dello storico e il lavoro dell'architetto. Se da un dettaglio (un'idea) è possibile ricostruire l'impianto narrativo (anche di un'opera architettonica) nella stessa misura in cui è possibile invece decostruirlo, allora il processo narrativo si mostra non linearmente continuo. L'idea è, con Goethe, un "ospite straniero" (*ein fremder Gast*), si dà un rapporto tensivo tra codice iconologico e codice linguistico.

A partire dalla sua ricerca sull'opera di Giuseppe Samonà, Andrea Valvason ripropone il problema del rapporto tra progetto dell'architettura e storia dell'architettura all'incrocio tra iconismo e semiologia. Nella sua risposta, Ginzburg mostra la distanza tra la *storia sincronica* strutturalistica e la sua propria indagine morfologica, che è una prospettiva per sua natura acronica e atopica, necessaria al

Apparent distance, however, since the circumstantial narrative (the study of detail) takes on the task, beyond representation, of explaining the whole by focusing on the relationship between evidence and clues, between conjectures and refutations (and even self-refutations, as Ginzburg recalls in relation to his investigation of Piero della Francesca's *Flagellation of Christ*). Here, in the tension of research, something more than an analogy is given between the work of the historian and the work of the architect. If from a detail (an idea) it is possible to reconstruct the narrative framework (even of an architectural work) to the same extent that it is possible instead to deconstruct it, then the narrative process is shown to be nonlinearly continuous. The idea is, with Goethe, a "foreign guest" (*ein fremder Gast*), a tense relationship is given between iconological code and linguistic code.

compito impossibile della ricostruzione di una storia priva di tracce. Sincronia e diacronia sono categorie, strumenti che possono essere comuni sia all'esperienza dell'osservatore sia a quella degli attori, tuttavia in misura ancora diversa, in forza della componente soggettiva, specialistica, del ruolo di volta in volta ricoperto. Non solo: diversamente dalla ricerca storica ●, apparentemente in architettura una *storia priva di tracce* pare impossibile, data la materialità *pesante* dei fabbricati, in cui il tempo si è depositato, cristallizzato, e offre all'osservatore non solo un segno o complesso di segni da decifrare asetticamente, bensì da riquilibrare nel progetto. In architettura, tuttavia, un progetto immaginario può prescindere dall'esistenza di tracce o paradossalmente introdurre la *fictio* delle tracce?

Nel suo intervento, Daniel Sherer riprende un momento di storia della filosofia, ossia l'intreccio complesso tra la lettura di Benedetto Croce da parte di Samonà, e lo scarto

Beginning with his research on the work of Giuseppe Samonà, Andrea Valvason re-proposes the problem of the relationship between architectural project and architectural history at the intersection of iconism and semiology. In his response, Ginzburg shows the distance between structuralist *synchronic history* and his own morphological investigation, which is a perspective that is by its very nature achronic and atopic, necessary to the *impossible task* of reconstructing a history without traces. Synchrony and diachrony are categories, tools that may be common to both the experience of the observer and that of the actors, yet to a still different degree, by virtue of the subjective, specialized component of the role from time to time. Not only that: unlike historical research ●, apparently in architecture a *history without traces* seems impossible, given the *heavy* materiality of the buildings, in which time has settled, crystallized, and offers the observer not only a sign or complex

tra Croce e Hegel. Se per Croce espressione e intuizione coincidono, in quanto l'intuizione forma e esprime l'oggetto intuito, per Hegel ne va della differenza tra interiorità e exteriorità, il cui rapporto dialettico è nel segno della *Erinnerung*, della *rimemorazione*, come mediazione tra intuizione visiva (connessa alla visione interiore) e logica (come sistema di segni), intese però come diverse determinazioni temporali: l'istante dell'intuizione *ricapitola* e va oltre (conserva e supera, la *Aufhebung* hegeliana) la durata temporale della formalizzazione logica. Di qui l'invito di Sherer a considerare in movimento i concetti delle discipline, il loro *viaggio* come acquisizione di significati diversi: nome (parola) e concetto non si equivalgono né si identificano. E di qui la proposta di Sherer di studiare le connessioni – per nulla pacificate – tra discipline diverse, come la medicina e l'architettura.

of signs to be deciphered aseptically, but to be redeveloped in the project. In architecture, however, can an imaginary project disregard the existence of traces or paradoxically introduce the *fictio* of traces?

In his speech, Daniel Sherer takes up a moment in the history of philosophy, namely the complex intertwining of Samonà's reading of Benedetto Croce and the gap between Croce and Hegel. If for Croce expression and intuition coincide, in that intuition forms and expresses the intuited object, for Hegel it is a matter of the difference between interiority and exteriority, the dialectical relationship of which is in the sign of *Erinnerung*, of *remembrance*, as a mediation between visual intuition (connected to inner vision) and logic (as a system of signs), understood, however, as different temporal determinations: the instant of intuition *recapitulates* and goes beyond (preserves and surpasses, the Hegelian *Aufhebung*) the temporal duration of logical

Yehuda Safran ripropone con forza la dimensione *investigativa* della ricerca disciplinare, l'immedesimazione *empatica* con il proprio oggetto di ricerca: l'osservatore si fa attore.

Qual è allora la specificità della storia dell'architettura? – chiede Francesco Maranelli a Ginzburg, il quale nella sua risposta ribadisce l'artificialità delle suddivisioni disciplinari: non si dà alcuna armonia prestabilita tra le domande sollecitate dalla ricerca e una data configurazione delle discipline. A suo avviso, lo storico si nutre di testimonianze umane ma il problema è la natura di queste testimonianze e di quanto intendono comunicare. L'esempio cui Ginzburg fa riferimento (il quadro di René Magritte con la didascalia *Ceci n'est pas une pipe*) prova a sufficienza che immagini e fabbricati sono prigionieri di una positività non in grado di comunicare la negazione. Ciò testimonia a favore della forte intraducibilità delle testimonianze, delle immagini in parole e delle parole in immagini. Per questo motivo il problema

formalization. Hence Sherer's invitation to consider in motion the concepts of the disciplines, their *journey* as the acquisition of different meanings: name (word) and concept are neither equivalent nor identified. And hence Sherer's proposal to study the connections – by no means pacified – between different disciplines, such as medicine and architecture. Yehuda Safran strongly re-proposes the *investigative* dimension of disciplinary research, the *empathic* identification with one's object of research: the observer becomes an actor. What then is the specificity of architectural history? – asks Francesco Maranelli to Ginzburg, who in his answer reiterates the artificiality of disciplinary subdivisions: there is no pre-established harmony between the questions solicited by research and a given configuration of disciplines. In his view, the historian feeds on human testimonies but the problem is the nature of these testimonies and what they are meant to communicate. The example to which Ginzburg

della traduzione (dell'interpretazione) si colloca al centro della ricerca storica.

Che questo sia il problema per eccellenza della disciplina della composizione architettonica, è affermato con forza da Giancarlo Carnevale: tale disciplina in modo precipuo è *destinata* a comporre le conflittualità che accompagnano l'arrischio del progetto, in modo particolare il peso dell'esperienza soggettiva e in essa del caso concreto. Nella sua risposta, Ginzburg legge il problema del caso come elemento di "un parallelogramma di forze più ampio" e pertanto come "possibilità di moltiplicare i casi allo scopo della ricerca", che è ricerca sì dell'ignoto ma *filtrata* da conoscenze già acquisite, da *schemi* che il caso può porre in dubbio.

Affrontando il problema riproposto da Guglielmo Bottin del rapporto tra le categorie dell'osservatore e quelle dell'attore, del loro interscambio, Ginzburg ricorda una categoria fondamentale del suo lavoro di storico: lo straniamento che

refers (René Magritte's painting with the caption *Ceci n'est pas une pipe*) sufficiently proves that images and fabrications are prisoners of a positivity unable to communicate negation. This testifies in favor of the strong untranslatability of testimonies, images into words and words into images. This is why the problem of translation (of interpretation) lies at the heart of historical research.

That this is the problem par excellence of the discipline of architectural composition is forcefully affirmed by Giancarlo Carnevale: this discipline in a precipitous way is *destined* to compose the conflicts that accompany the risk of the project, especially the weight of subjective experience and in it the concrete case. In his response, Ginzburg reads the problem of the case as an element of "a larger parallelogram of forces" and therefore as the "possibility of multiplying cases for the purpose of research", which is a search, yes, for the unknown but *filtered* by already acquired knowledge,

distanza dalla realtà, la quale è un che di ignoto e perciò una *sfida ai pregiudizi* con cui si fa ricerca, un invito a modificarli: l'*etic* accoglie così la sfida dell'*emic*.

Le voci finali del convegno riallacciano il tema dello straniamento all'imparare e all'insegnare, come attitudine di cura (di curiosità) verso ciò che non si conosce.

Un disegno di Francisco Goya porta il titolo *Aùn Aprendo* (*Sto ancora imparando*). Il progetto, come strumento di conoscenza, preserva dal "sonno della ragione [che] genera mostri".

by *patterns* that the case can cast into doubt. Addressing the problem re-proposed by Guglielmo Bottin of the relationship between the categories of the observer and those of the actor, of their interchange, Ginzburg recalls a fundamental category of his work as a historian: the estrangement that distances from reality, which is something unknown and therefore a *challenge to the prejudices* with which one does research, an invitation to modify them: the *etic* thus welcomes the challenge of the *emic*.

The final voices of the conference reconnected the theme of estrangement to learning and teaching, as an attitude of care (*cura*) (of curiosity) toward what is not known.

A drawing by Francisco Goya bears the title *Aùn Aprendo* (*I'm still learning*). The project, as a tool of knowledge, preserves from the "sleep of reason [that] produces monsters".

NOTE A TERMINE

- ①: Tafuri, 1980, p. 18.
- : Bachtin, 1968 [I ed. 1929].
- : Ginzburg, 1976.
- ④: A proposito della relazione tra storia, cinema e architettura v. Ginzburg, 1983; Deleuze, 1984 [I ed. 1983]; Deleuze, 1989 [I ed. 1985].
- : Ginzburg, 1981.

ENDNOTES

- ①: Tafuri, 1987, p.13 (Original work published in 1980).
- : Bachtin, 1984 (Original work published in 1929; It. ed. 1968).
- : Ginzburg, 1980 (Original work published in 1976).
- ④: On the relationship between history, film and architecture see Ginzburg, 1983; Deleuze, 1989 (Original work published in 1983); Deleuze, 1989 (Original work published in 1985).
- : Ginzburg, 1985 (Original work published in 1981).

●: Per un quadro dei problemi di teoria della ricerca storica, sono ancora da tenere presenti le riflessioni di Reinhart Koselleck nel suo libro *Futuro passato: Per una semantica dei tempi storici*: “La scienza storica attuale è posta, dunque, sotto il controllo di due istanze che si escludono reciprocamente: fare asserzioni vere, e ciononostante ammettere la relatività delle proprie asserzioni e tenerne conto”; Koselleck, 1986, p. 151 [I ed. 1979].

●: For an overview of the problems of historical research theory, the reflections of Reinhart Koselleck in his book *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* should still be kept in mind: “The current historical science is, therefore, placed under the control of two mutually exclusive instances: making true assertions, and nevertheless admitting the relativity of one’s assertions and taking into account”; Koselleck. 1986, p. 151 (Original work published in 1979) Transl. by the author.



ARCHITETTURA
MINORILE

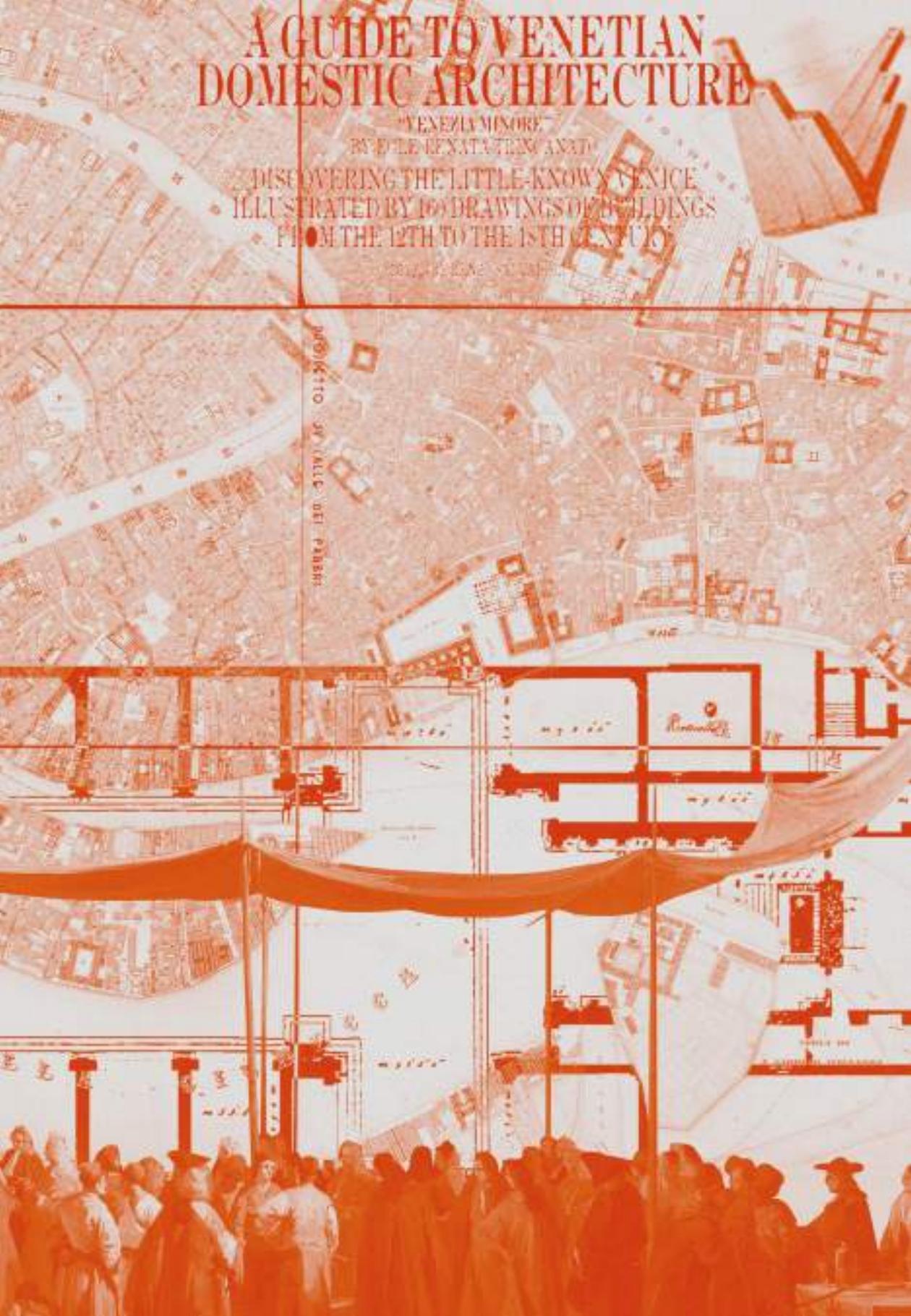
A GUIDE TO VENETIAN DOMESTIC ARCHITECTURE

BY TEREZIA MINORE
WITH ILE RENATA TRINGANI

DISCOVERING THE LITTLE-KNOWN VENICE
ILLUSTRATED BY 160 DRAWINGS OF BUILDINGS
FROM THE 12TH TO THE 18TH CENTURY

CONCEPTUAL DESIGN: G. B. B. B.

PRODOTTO DA CALLE DEI FABBRI



3 INCONTRI PARALLELI.
DIALOGHI CON CARLO
GINZBURG

PARTECIPANO:

*BENNO ALBRECHT, GUNDULA RAKOWITZ, YEHUDA SAFRAN,
DANIEL SHERER, LUCIO BIASIORI, ARMANDO DAL FABBRO, ANDREA
VALVASON, FRANCESCO MARANELLI, GIANCARLO CARNEVALE,
GUGLIELMO BOTTIN*

3 PARALLEL
ENCOUNTERS.
DIALOGUES WITH CARLO
GINZBURG

PARTICIPATE:

*BENNO ALBRECHT, GUNDULA RAKOWITZ, YEHUDA SAFRAN,
DANIEL SHERER, LUCIO BIASIORI, ARMANDO DAL FABBRO, ANDREA
VALVASON, FRANCESCO MARANELLI, GIANCARLO CARNEVALE,
GUGLIELMO BOTTIN*

Benno Albrecht: Buon pomeriggio. Come rappresentante dell'Università Iuav di Venezia ringrazio Carlo Ginzburg, Yehuda Safran, Daniel Sherer, Lucio Biasiori e Armando Dal Fabbro per essere qui con noi e Gundula Rakowitz per aver organizzato questo convegno. Per chi, come me e Armando, è un vecchio studente dello Iuav e ha studiato con Manfredo Tafuri, Carlo Ginzburg è stato un personaggio mitico e un punto di riferimento culturale di grandissima importanza. Carlo Ginzburg era venuto qui allo Iuav l'ultima volta dopo la morte di Manfredo Tafuri. In questo breve tempo, prima del convegno, ho avuto modo di mostrargli la biblioteca, ribadendo che lo Iuav va avanti nel suo percorso con un *certo spirito*.

Concludo qui, ringrazio ancora tutti coloro che hanno organizzato questa conferenza, rimaniamo in ascolto e buon lavoro, grazie.

Benno Albrecht: Good afternoon. As a representative of the Iuav University of Venice I would like to thank Carlo Ginzburg, Yehuda Safran, Daniel Sherer, Lucio Biasiori and Armando Dal Fabbro for being here with us and Gundula Rakowitz for organizing this conference. For those who, like Armando and me, are old students at Iuav and studied with Manfredo Tafuri, Carlo Ginzburg was a mythical figure and a cultural reference point of the greatest importance. Carlo Ginzburg had come here to Iuav the last time after Manfredo Tafuri's death. In this short time before the conference, I had the opportunity to show him the library, reiterating that Iuav is moving forward on its path with a *certain spirit*.

I will leave it at that, and I thank again all those who organized this conference, let's stay tuned and good work, thank you.

Gundula Rakowitz: Buon pomeriggio a tutti i presenti nell'aula magna e a chi è collegato in remoto per questo incontro con Carlo Ginzburg. Ringrazio il Rettore Benno Albrecht per la presentazione e anche per aver fatto sì che questo incontro possa essere il primo di una serie di incontri promossi dall'ateneo di grande rilevanza culturale.

Ringrazio la Scuola di Dottorato Iuav per la promozione di questo convegno internazionale, in particolare desidero ringraziare la Direttrice della Scuola, la Professoressa Maria Chiara Tosi, nonché il responsabile scientifico dell'ambito Composizione architettonica, il Professor Armando Dal Fabbro che concluderà questa giornata. Ringrazio inoltre il Dipartimento di Culture del Progetto e il suo Direttore Professor Piercarlo Romagnoni.

In primis ringrazio però Carlo Ginzburg che dopo trent'anni è qui presente con noi e penso che questo sia un grande dono nonché un onore – un *potlatch*.

Gundula Rakowitz: Good afternoon to everyone here in the lecture hall and those connected remotely for this meeting with Carlo Ginzburg. I thank the Rector Benno Albrecht for the presentation and also for making sure that this meeting can be the first in a series of meetings promoted by the university of extreme cultural relevance.

I would like to thank the Iuav Doctoral School for promoting this international conference, in particular I would like to thank the Director of the School, Professor Maria Chiara Tosi, as well as the scientific head of the Architectural Composition area, Professor Armando Dal Fabbro who will conclude this day. I would also like to thank the Department of Design Cultures and its Director Professor Piercarlo Romagnoni.

In primis, however, I would like to thank Carlo Ginzburg who is here with us after 30 years, and I think this is a great gift as well as an honor – a *potlatch*.

Questo incontro non sarebbe potuto avvenire senza l'apporto del nostro attuale *visiting professor* Daniel Sherer che è arrivato da poco a Venezia dalla Princeton University School of Architecture e che ringrazio vivamente.

L'occasione dell'odierno dialogo con Carlo Ginzburg trae origine da una intervista fatta insieme dal Professor Daniel Sherer e dal Professor Yehuda Safran della Pratt Institute School of Architecture di New York, che ringrazio moltissimo di essere oggi qui con noi. Il Professor Safran è anche l'editore della rivista *Potlatch* nella quale è uscita l'intervista del 6 marzo 2022.

Consigli editoriali preziosi per la pubblicazione dell'intervista li ha forniti il Professor Lucio Biasiori dell'Università degli Studi di Padova che ringrazio tantissimo di partecipare a questo incontro.

Prima di entrare nel merito del tema del convegno, vorrei fare un piccolo preludio. Mi piacerebbe per un momento

This meeting could not have happened without the input of our current Visiting Professor Daniel Sherer who has recently arrived from Princeton University School of Architecture in Venice and whom I thank most sincerely.

The occasion for today's dialogue with Carlo Ginzburg originates from an interview done together by Professor Daniel Sherer and Professor Yehuda Safran of the Pratt Institute School of Architecture New York, whom I thank very much for being here with us today. Professor Safran is also the editor of *Potlatch* magazine in which the March 6th 2022 interview came out.

Valuable editorial advice for the publication of the interview was provided by Professor Lucio Biasiori of the University of Padua, whom I thank so much for participating in this meeting.

Before going into the topic of the conference, I would like to make a small prelude. I would like to dwell for a

soffermarmi sulla foto del manifesto del convegno. Una bellissima, straordinaria fotografia in bianco e nero, dal titolo *Portrait di Carlo Ginzburg. Camminando preguntar*, scattata da Danilo De Marco, che ringrazio.

Vediamo Carlo Ginzburg di profilo che cammina con passo diritto e deciso e le mani incrociate dietro la schiena in una strada di un centro storico urbano.

Osserviamo un attimo la pavimentazione della strada, fatta da una parte lineare di pietre regolari e lisce, tagliate precisamente dove cammina Ginzburg. Ginzburg non cammina lungo il marciapiede verso il muro dell'edificio ma in mezzo alla strada. Notiamo anche come uno dei suoi piedi è posto sul limite tra la pietra liscia e una seconda parte della pavimentazione costituita da una moltitudine di ciottoli, di piccole pietre rotondeggianti, tenuti insieme da una medesima materia.

moment on the photo of the conference poster. A beautiful, extraordinary black and white photograph, entitled *Portrait di Carlo Ginzburg. Camminando preguntar*, taken by Danilo De Marco, whom I thank.

We see Carlo Ginzburg in profile walking with a straight, determined stride and his hands crossed behind his back on a street in a historic urban center.

We look for a moment at the paving of the street, made up of a linear section of regular, smooth stones cut precisely where Ginzburg walks. Ginzburg does not walk along the sidewalk toward the wall of the building but in the middle of the street. We also notice how one of his feet is placed on the boundary between the smooth stone and a second part of the pavement made up of a multitude of pebbles, of small round stones, held together by the same material.

Tra questi ciottoli, tutti diversi tra loro, si definiscono molteplici *Zwischenräume*, spazi in mezzo tra, spazi interstiziali, dove i vuoti sono pieni in potenza.

Sono rimasta colpita da questa foto che ci è stata donata per comporre il manifesto dell'evento di oggi perché esprime in maniera eccellente non solo la personalità di Carlo Ginzburg ma forse anche il senso del suo lavoro di storico e pensatore. Una lettura lenta e una lettura veloce che simultaneamente è rappresentata in questa fotografia: la presenza tra la linea retta e la molteplicità in massa dei ciottoli. Quante cose visibili e non visibili... Forse si può parlare di un dialogo tra la linea retta e la massa delle singole pietre.

Dopo questo preludio entro ora nel titolo del convegno che è *Architettura e storia* con il sottotitolo *Incontro con Carlo Ginzburg*.

Among these pebbles, all different from each other, multiple *Zwischenräume* are defined, spaces in between, interstitial spaces, where voids are full in power.

I was struck by this photo that was given to us to compose the poster for today's event because it excellently expresses not only Carlo Ginzburg's personality but perhaps also the sense of his work as a historian and thinker. A slow reading and a fast reading that simultaneously is represented in this photograph: the co-presence of the straight line and the massed multiplicity of pebbles. These visible and not visible things... Perhaps one can speak of a dialogue between the straight line and the mass of individual stones.

After this prelude I now enter the title of the conference, which is *Architettura e storia* (*Architecture and History*) with the subtitle *Incontro con Carlo Ginzburg* (*Encounter with Carlo Ginzburg*).

Mi piacerebbe legare questi termini architettura e storia al tema del progetto. Il nostro dipartimento tra l'altro si chiama *Culture del progetto*, al plurale.

Vorrei a questo punto porre una domanda a Carlo Ginzburg: in che senso si può parlare del rapporto tra progetto di architettura e progetto di storia, tra progetto architettonico e progetto storico?

Il termine *pro-getto/pro-gettazione* (*Ent-wurf/ent-werfen*) richiama anche l'idea di una raccolta di materiali non destinati ad essere *custoditi* bensì *gettati* al pubblico con la speranza di *provocare* un giudizio.

In tal senso la dimensione del progetto è sempre arrischiata. Anche la memoria si trova in arrischio perché non è solo una operazione di mera conservazione di sequenze cronologiche di eventi bensì è un'attività affine al montaggio che restituisce qualità simbolica e pienezza di relazioni

I would like to tie these terms architecture and history to the theme of design. Our department by the way is called *Cultures of the Project*, plural.

I would like to ask Carlo Ginzburg a question at this point: in what sense can we talk about the relationship between architectural project and history project, between architectural project and historical project?

The term *pro-ject/pro-jecting* (*Ent-wurf/ent-werfen*) also recalls the idea of a collection of materials not intended to be *kept* but rather to be *thrown* to the public with the hope of *provoking* a judgment.

In this sense, the project dimension is always at risk. Memory is also risky because it is not merely an operation of preserving chronological sequences of events but is an activity akin to montage that restores symbolic quality and fullness of relationships to the figures involved in the multiplicity, multiscalarity of the process and interdisciplinarity.

alle figure coinvolte nella molteplicità, nella multiscalarità del processo e nella interdisciplinarietà.

La memoria è quindi una trasformazione collettiva, una costruzione di paradigmi condivisi; sceglie all'interno di flussi temporali plurali. Certamente c'è una differenza tra storia e memoria. È un montaggio di tempi eterogenei che produce e mantiene anacronismi *in avanti*, prospettici.

L'impegno civile dell'architetto è la sua capacità di *rispondere a*, l'essere in definitiva responsabile di fronte all'uso o utilità sociale, collettiva. Essere responsabili non significa un generico richiamo ad un codice morale ma ad un codice etico, rispetto al quale l'architettura si presenta come disciplina in senso forte, insieme di regole operative o meglio di *principi*, teoria.

Quindi il tema del progetto chiama necessariamente a ripensare lo statuto disciplinare dell'architettura oggi: porre domande e problemi, saper interrogare sempre e di nuovo

Memory is thus a collective transformation, a construction of shared paradigms; it chooses within plural temporal flows. Certainly there is a difference between history and memory. It is a montage of heterogeneous times that produces and maintains *forward* anachronisms, perspectives.

The civil commitment of the architect is his or her ability to *respond to ...*, being ultimately responsible to social, collective use or utility. Being responsible does not mean a generic appeal to a moral code but to an ethical code, in relation to which architecture presents itself as a discipline (*disciplina*) in the strong sense, a set of operating rules or rather principles (*principi*), theory.

Thus, the theme of the project necessarily calls for a rethinking of the disciplinary status of architecture today: to ask questions and problems, to know how to question architecture again and again in its relationship with history; an always starting over; a refounding-reconstructing that

l'architettura nel suo rapporto con la storia; un ricominciare sempre da capo; un rifondare-ricostruire mutevole ma al contempo congruo ai principi della *disciplina*; un mettere in relazione dialogica procedure operative, saperi e competenze plurime: una realtà pensata, una utopia lanciata (*Entwurf*) verso un progetto di architettura e verso un progetto di storia possibile. E con la domanda posta sulla relazione tra progetto di architettura e storia, mi rivolgo a Carlo Ginzburg.

Carlo Ginzburg: Grazie, per me è un grande onore essere qui. Ringrazio il rettore e tutti i partecipanti a questo incontro, sia quelli che mi siedono accanto sia coloro che mi stanno di fronte: è veramente un onore straordinario.

La domanda che mi ha posto Gundula Rakowitz è estremamente complessa e importante. Su questo punto non vorrei anticipare una parte della risposta alla domanda che mi sarà posta da Daniel Sherer, ma vorrei dire subito

is mutable but at the same time congruous with the principles of the discipline; a dialogical relating of operational procedures, knowledge and multiple competencies: a thought reality, a utopia launched (*Entwurf*) toward a project of architecture and toward a project of possible history. And with the question posed about the relationship between architectural design and history, I turn to Carlo Ginzburg.

Carlo Ginzburg: Thank you, it is a great honor for me to be here. I would like to thank the rector and all the participants in this meeting, and both those sitting next to me and those in front of me: it is truly an extraordinary honor.

The question that Gundula Rakowitz asked me is extremely complex and important. On this point I would not like to anticipate part of the answer to the question to be asked by Daniel Sherer, but I would like to say something about the project right away. It seems to me that in Italian, the words *historical project* are ambiguous. The word *history*

qualcosa sul progetto. Mi pare che in italiano, le parole *progetto storico* siano ambigue. La parola *storia* in italiano si riferisce sia al termine latino *res gestae* sia alla *historia rerum gestarum*: il processo storico da un lato e la storiografia dall'altro.

Il rapporto tra progetto architettonico e progetto storiografico dovrà prendere in considerazione in via preliminare la distinzione tra conoscenza storica e azione storica. Vorrei tenere da parte la risposta alla prima domanda, perché c'è una sovrapposizione tra quello che è stato detto da Gundula Rakowitz e ciò che dirà tra poco Daniel Sherer. Invece vorrei soffermarmi un momento sopra l'analogia e la diversità tra progetto architettonico e progetto storiografico. L'analogia riguarda il lavorare con la materia, se intendiamo la materia in senso anche metaforico: i documenti, gli oggetti, le testimonianze per lo storico e la fisicità degli edifici per l'architetto. Questa analogia iniziale implica una

in Italian refers both to the Latin term *res gestae* and to *historia rerum gestarum*: the historical process on the one hand and historiography on the other.

The relationship between the architectural project and the historiographical project will have to take into preliminary consideration the distinction between historical knowledge and historical action. I would like to keep aside the answer to the first question, because there is an overlap between what was said by Gundula Rakowitz and what Daniel Sherer will say in a moment. Instead, I would like to dwell for a moment over the analogy and diversity between architectural and historiographical projects. The analogy is about working with matter, if we mean matter in a metaphorical sense as well: documents, objects, testimonies for the historian and the physicality of buildings for the architect. This initial analogy implies a number of interesting

serie di divergenze interessanti. Ma prima di tutto vorrei segnalare un'altra analogia.

Riflettendo qualche anno fa sul rapporto tra microstoria e storia del mondo, in un saggio che è uscito in italiano nella raccolta *La lettera uccide* ①, pubblicata da Adelphi, ho messo in risalto una componente del lavoro dello storico che mi sembra rilevante: il “come se”, il formulare delle ipotesi che nel corso della ricerca vengono proposte, sottoposte a verifica, e eventualmente scartate. Sia il lavoro dello storico sia quello dell'architetto sono punteggiati da queste formulazioni ipotetiche. Dico questo perché quando sono entrato poco fa in questo straordinario edificio mi sono imbattuto nella frase di Giambattista Vico *Verum ipsum factum*. Ora, nel mio saggio *Microstoria e storia del mondo* ho dimostrato che Vico lesse il Leviatano in latino, nella versione che Hobbes stesso aveva preparato, introducendo alcune varianti rispetto alla versione inglese. Un confronto

divergences. But first I would like to point out another analogy.

Reflecting a few years ago on the relationship between microhistory and world history, in an essay that came out in Italian in the collection *La lettera uccide* ①, published by Adelphi, I highlighted a component of the historian's work that seems relevant to me: the *as if*, the formulation of hypotheses that in the course of research are proposed, subjected to verification, and eventually discarded. Both the historian's and the architect's work are punctuated by these hypothetical formulations. I say this because when I entered this extraordinary building just now, I came across Giambattista Vico's phrase *Verum ipsum factum*. Now, in my essay *Microstoria e storia del mondo*, I showed that Vico read the *Leviathan* in Latin, in the version that Hobbes himself had prepared, introducing some variations from the English version. A comparison of this Latin version with a number

tra questa versione latina e una serie di passi della *Scienza nuova* è eloquente. Il nesso Vico-Hobbes non è banale (Hobbes non è menzionato nel libro di Croce che ripropose Vico all'attenzione del pubblico colto di tutto il mondo). La catena testuale che ho ricostruito continua con una lunga nota del *Capitale* di Marx dedicata a Vico, con una serie di passi di Antonio Labriola che rilesse Vico attraverso Marx, con Giovanni Gentile, Benedetto Croce, e Robin G. Collingwood. Quello che hanno in comune gli anelli di questa catena è l'importanza attribuita all'esperimento mentale.

Riflettendo su questo tema mi sono trovato per la prima volta a dissentire da Marc Bloch, che nel suo *Métier d'historien* sottolineò che l'esperimento, che è al centro delle scienze naturali, è inaccessibile alle scienze umane. Ma se parliamo di esperimento mentale, il discorso cambia. Ciò che accomuna il progetto dell'architetto e il lavoro dello storico

of passages from the *Scienza nuova* is eloquent. The Vico-Hobbes nexus is not trivial (Hobbes is not mentioned in Croce's book that reintroduced Vico to the attention of the world's educated public). The textual chain I have reconstructed continues with a long note from Marx's *Capital* dedicated to Vico, with a series of passages by Antonio Labriola who reread Vico through Marx, with Giovanni Gentile, Benedetto Croce, and Robin G. Collingwood. What the links in this chain have in common is the importance attached to the mental experiment. Reflecting on this issue I found myself for the first time disagreeing with Marc Bloch, who in his *Métier d'historien* emphasized that the experiment, which is at the heart of the natural sciences, is inaccessible to the humanities. But if we talk about mental experiment, the discourse changes. What unites the architect's project and the historian's work is the use of mental experiments that pave the way to the final result. Despite

è il ricorso a esperimenti mentali che aprono la via al risultato finale. Nonostante la presenza di un progetto iniziale, la traiettoria del progetto dell'architetto non è una linea retta: è punteggiata da una serie di *come se*, da ipotesi via via verificate o scartate. Su questo punto, come ho detto, mi pare che esista una parentela interessante tra il progetto dell'architetto e quello dello storico.

GR: Ringrazio Carlo Ginzburg che ha subito esplicitato i problemi da affrontare: sono d'accordo sul fatto che il progetto dell'architetto non è una linea retta, anzi, direi è "la misteriosa curva della retta". Ora darei subito la parola al Professore Yehuda Safran della Pratt School of Architecture di New York e editore della rivista *Potlatch*.

Yehuda Safran: You will forgive me if I speak English, but I can assure you that my English is the least English that you have ever heard. Because I was born on the Mediterranean, just a little bit to the east, on the Palestinian

the presence of an initial project, the trajectory of the architect's project is not a straight line: it is punctuated by a series of *as ifs*, by hypotheses that are gradually verified or discarded. On this point, as I said, it seems to me that there is an interesting affinity between the architect's project and the historian's project.

GR: I would like to thank Carlo Ginzburg, who immediately made explicit the problems to be addressed: I agree that the architect's project is not a straight line; rather, I would say it is *the mysterious curve of the straight line*. I would now immediately give the floor to Professor Yehuda Safran of the Pratt School of Architecture in New York and editor of *Potlatch* magazine.

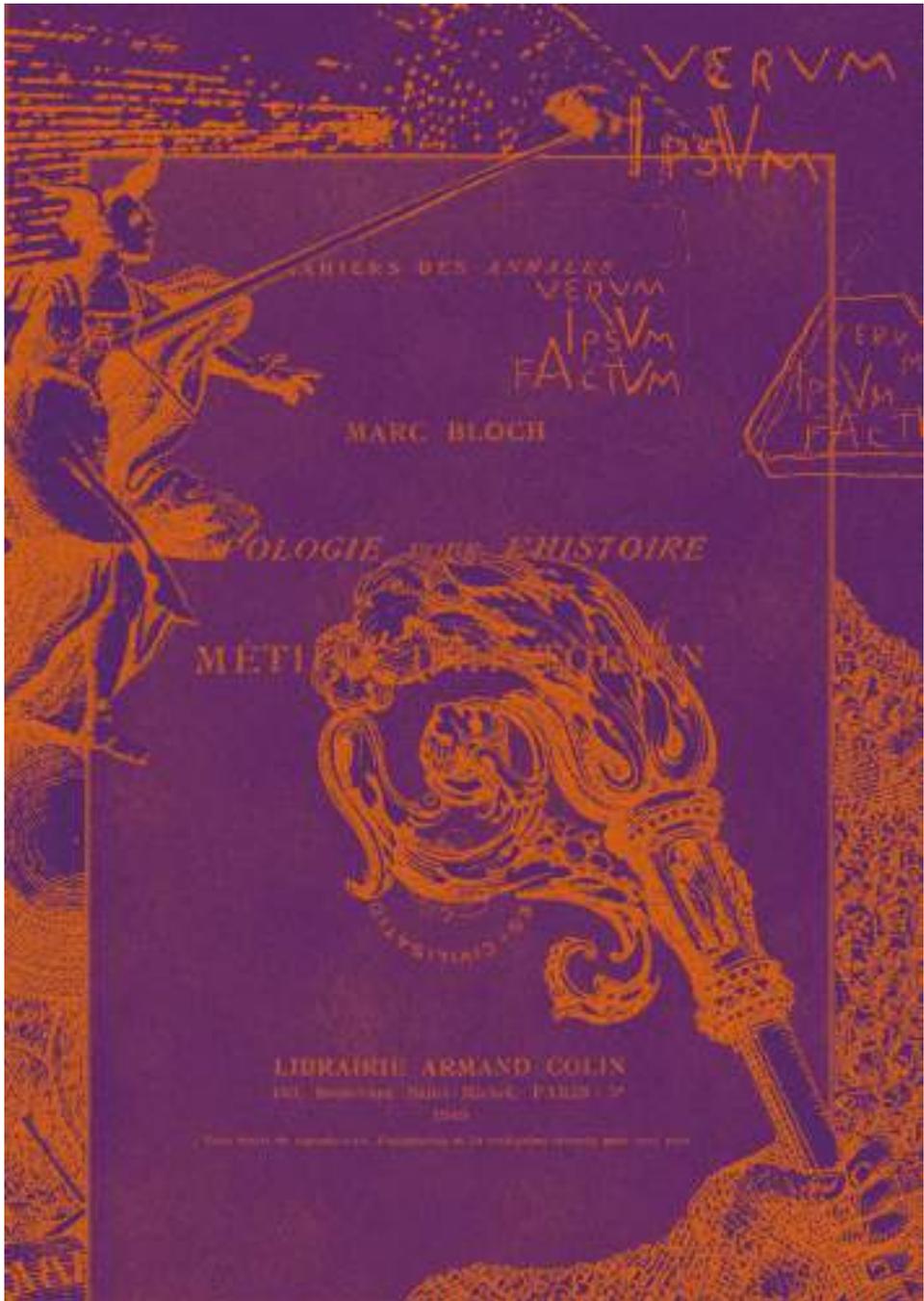
Yehuda Safran: Mi perdonerete se parlo inglese, ma vi assicuro che il mio inglese è il meno inglese che abbiate mai sentito. Perché sono nato sul Mediterraneo, un po' più a est, sulla sponda palestinese, sul Monte Carmelo, che ha una

shore, indeed on Mount Carmel, which has its feet in the Mediterranean. So I have this claim. And therefore I expect my English to sound as it is, which means that perhaps it will be easier for you to follow and to understand. One day, perhaps, I will return and speak Italian. But I've done it many times, in fact, in this school, but not in this format. My classes were small, and I spoke about Brutalism, among other subjects. And one of my very dear correspondents in Venice was Luciano Semerani. And I even wrote an article that was published in a magazine called *Phalaris*, then a new publication, no less. For those of you too young to know what *Phalaris* means, it is the name of a king-tyrant that actually stewed his enemies in a large bronze bull-shaped form.

Anyhow, my point is that this anecdotal fragment, only to give you an introduction to how this thing called *Potlatch* was born. I was teaching at the Graduate School of

propaggine nel Mediterraneo. Quindi ho questa pretesa. E quindi mi aspetto che il mio inglese suoni così com'è, il che significa che forse sarà più facile per voi seguirlo e capirlo. Un giorno, forse, tornerò e parlerò italiano. Ma l'ho fatto molte volte, in effetti, in questa scuola, ma non nella forma di un convegno di questo tipo. Le mie classi erano piccole e ho parlato del brutalismo, tra gli altri argomenti. E uno dei miei carissimi corrispondenti a Venezia era Luciano Semerani. E scrissi anche un articolo che fu pubblicato su una rivista chiamata *Phalaris*, all'epoca una nuova pubblicazione, nientemeno. Per quelli di voi che sono troppo giovani per sapere cosa significa *Phalaris*, è il nome di un re-tiranno che cuoceva alla lettera i suoi nemici in una grande forma di bronzo a figura di toro.

Comunque, il punto è che questo frammento aneddotico serve solo a darvi un'introduzione a come è nato questo progetto chiamato *Potlatch*. Ho insegnato alla Graduate



GC, *Microstorie 1: la catena testuale*, 2024.

Architecture at Columbia University for many years, something like 25 years. At a certain point, it was said by the dean, Mr. Mark Wigley that it would be useful to have something more for the research.

The idea was born from many sources. One of them was, of course, Le Corbusier, who had a house in the country in an extraordinarily beautiful place called Vézelay, a very significant pilgrimage site where people going from north-east to Spain, and from areas northwest to Rome, would cross paths. And it was in fact in Vézelay in the summers that not only Le Corbusier resided, but also Jacques Lacan, with his wife being the first wife of Georges Bataille. Bataille with his second wife was living, at this time, not very far.

And all this is important. Why? Because after the war Bataille wrote this incredible book on the gift. It's called *La Part maudite* in French. It is not entirely a great book. There

School of Architecture della Columbia University per molti anni, circa 25. A un certo punto, il preside Mark Wigley mi disse che sarebbe stato utile avere qualcosa di più per la ricerca.

L'idea è nata da molte fonti. Una di queste era, ovviamente, Le Corbusier, che aveva una casa in campagna in un luogo straordinariamente bello chiamato Vézelay, un luogo di pellegrinaggio molto importante dove si incrociavano le persone che andavano da nord-est alla Spagna e da nord-ovest a Roma. Ed è proprio a Vézelay che in estate risiedeva non solo Le Corbusier, ma anche Jacques Lacan, la cui moglie era la prima moglie di Georges Bataille. Bataille con la sua seconda moglie viveva, in quel periodo, non molto lontano.

E tutto questo è importante. Perché? Perché, dopo la guerra, Bataille scrisse un libro incredibile sul dono. In francese si chiama *La Part maudite*. Non è del tutto un grande

is, for example, a chapter on the Marshall Plan, as if it was a gift, which of course wasn't a gift, as you probably know, being largely self-interest on the American part.

Now, that book was dedicated, a copy of which was dedicated by Bataille to Le Corbusier, and Le Corbusier, exactly at the time when Le Corbusier was invited to do the Chandigarh in India, and he tells us (and we know this from the footnotes, from his own remarks in the margin of the book) that in fact it was the only book that he traveled with to the Punjab. And he says in the book that in fact this writing of Georges Bataille convinced him that everything that he has done, his painting, his sculpture, his art, his architecture, were a gift. And so this confirms my intuition for the choice of the title *Potlatch*.

Also, you have to appreciate that the gift was far more important in European culture until the high Renaissance. The invention of the new money system, banking for

libro. C'è, per esempio, un capitolo sul Piano Marshall, come se fosse un dono, che ovviamente non lo era, come probabilmente sapete, essendo in gran parte un interesse personale da parte americana.

Ora, una copia di quel libro era dedicata a Le Corbusier. Le Corbusier, esattamente nel momento in cui fu invitato a realizzare Chandigarh in India, ci dice (lo sappiamo dalle note a piè di pagina, dalle sue stesse osservazioni a margine del libro) che in effetti è stato l'unico libro con cui ha viaggiato nel Punjab. E nel libro sostiene che questo scritto di Georges Bataille lo aveva convinto che tutto ciò che aveva fatto, la sua pittura, la sua scultura, la sua arte, la sua architettura, erano stati un dono. E questo conferma la mia intuizione per la scelta del titolo *Potlatch*.

Inoltre, bisogna considerare che il dono era molto più importante nella cultura europea fino all'alto Rinascimento. L'invenzione del nuovo sistema monetario, supportato da

example, indeed altered the relationship of people to each other, and instead of giving gifts, they enter into more kind of commercial dimension.

For me, this dimension of the gift is relatively easy because I grew up in part of my life in a perfect commune. It was more commune than even the Chinese commune. You did not have your clothes, you found your clothes in a wooden box on Friday. You did not do anything forever, but you exchanged all forms of work and knowledge with each other, etc.

So for me it was almost natural to opt for this title *gift*. And of course there was, as you probably know, Marcel Mauss, who was a great French anthropologist in the 20s, already wrote some extraordinary text on *potlatch*. *Potlatch* is a word used by the Northwestern Indians around Seattle and Canada to describe that habit of giving presents to each other, one tribe to the other. And sometimes they would

istituzioni quali le banche, ha effettivamente alterato il rapporto delle persone tra loro, che invece di fare regali entrano in una dimensione commerciale.

Per me è relativamente facile questa dimensione del dono perché sono cresciuto per una parte della mia vita in una perfetta comune. Era più comune persino della comune cinese. Non avevi i tuoi vestiti, li trovavi in una scatola di legno il venerdì. Non si faceva nulla per sempre, ma ci si scambiava ogni forma di lavoro e di conoscenza, ecc.

Quindi per me è stato quasi naturale optare per questo titolo, *dono*. E naturalmente c'era, come probabilmente sapete, Marcel Mauss, che è stato un grande antropologo francese negli anni '20, che scrisse un testo straordinario sul *potlatch*. *Potlatch* è una parola usata dagli indiani del nord-ovest, intorno a Seattle e in Canada, per descrivere l'abitudine di farsi regali a vicenda, da una tribù all'altra. A volte davano più di quello che avevano, e persino quando

give more than they have, but by the time they got the blankets and guns from central government, they would have given this as well.

Now in the South Sea Island this form of gift-exchange is called very differently, *kula*, but it's essentially the same thing, except that in the South Sea Island a procession goes twice a year, once clockwise from the islands of the archipelago and once counterclockwise. So this is how I came up with the idea of the *Potlatch*. And indeed, before this interview with Carlo Ginzburg, we had an interview with Vincent Scully, perhaps the most important critic of architecture and historian of architecture in America in our time.

And we were fortunate enough to be able to enter into a conversation, an interview which, unlike that with Carlo Ginzburg, which lasted only a few hours, lasted two days. And that is a very precious edition. By now you can hardly

ricevevano le coperte e le armi dal governo centrale, avrebbero dato anche questo.

Questa forma di scambio di doni, nelle Isole dei Mari del Sud si chiama in modo molto diverso, *kula*; ma è essenzialmente la stessa cosa, solo che qui si svolge due volte all'anno una processione, una in senso orario rispetto alle isole dell'arcipelago e una in senso antiorario. È così che mi è venuta l'idea del *Potlatch*. E in effetti, prima di questa intervista con Carlo Ginzburg, abbiamo tenuto un'intervista con Vincent Scully, uno dei più importanti critici e storici americani dell'architettura del nostro tempo.

E abbiamo avuto la fortuna di poter avviare una conversazione con lui che, a differenza di quella con Carlo Ginzburg che è durata solo poche ore, è durata due giorni. E questo numero di *Potlatch* è molto prezioso. Ormai è difficile trovarne una copia. La settimana scorsa ne ho trovata una

find any copy. I found this one in my library in Guimarães in Portugal last week. I was very happy.

And therefore, when we came to produce this *Potlatch*, I was determined to have many, many copies. So it would not be such a rare thing.

So let me just say one more thing. I can't remember what it was, morning or afternoon, I went on my way to the University, I passed a square and there was a bar called *Pantagruel*. So, Pantagruel, immediately, you know, reminded me of *Gargantua and Pantagruel*, the two great Rabelaisian heroes, father and son, of Michail Bachtin. And one of the things that made the approach to the work of Carlo Ginzburg so easy was that I had spent most of my life thinking of the things that Bachtin contributed to us. And one of the things that Bachtin contributed to us was the dialogical. The dialogical for Bachtin was very different from the dialogue that we normally are thinking of. Because normally

nella mia biblioteca di Guimarães, in Portogallo. Ne sono rimasto felice.

Quando abbiamo deciso di produrre questo numero di *Potlatch*, ero determinato ad averne molte copie. Così non sarebbe stata una pubblicazione così rara.

Vorrei aggiungere un'altra cosa. Non ricordo se fosse mattina o pomeriggio, stavo andando all'Università e sono passato davanti a una piazza su cui si affacciava un bar che si chiamava *Pantagruel*. Pantagruel mi ha subito ricordato *Gargantua e Pantagruel*, i due grandi eroi rabelaisiani, padre e figlio, di Michail Bachtin. E una delle cose che ha reso così facile l'approccio all'opera di Carlo Ginzburg è che ho passato la maggior parte della mia vita a pensare alle cose che Bachtin ha trasmesso a noi. E una delle cose che Bachtin ci ha dato, è stata la dialogicità. Il dialogo per Bachtin era molto diverso dal dialogo a cui normalmente pensiamo. Perché normalmente pensiamo al dialogo

we are thinking of the dialogue as an event that takes place between two people. But the dialogical of Bachtin meant that whatever the case is, there is always a third person, whatever it is. And I was thinking for many years, I was thinking that they had a kind of almost religious dimension. But whether there is this religious dimension or not, is less important, because whatever it is, it is extending what we understand by a dialogue in a very radical way and a very meaningful way.

Indeed, the last time that I was in Venice last year, there was a former student of mine, a great painter from Poland, called Dominique Lejman, and they organized a conference on madness and art and asked me if I would contribute. And I said, yes, but I would prefer if it was madness, art and laughter, thinking of Rabelais, thinking of the dialogical, and that's what I did. Unfortunately, they promised to record what we said, but I never got the record of it. But

come a un evento che si svolge tra due persone. Ma il dialogico di Bachtin significava che in ogni caso è presente sempre una terza persona, qualunque essa sia. E per molti anni ho pensato che essi avessero una sorta di dimensione quasi religiosa. Ma, che vi sia o meno questa dimensione religiosa, è meno importante, perché qualunque cosa sia, sta ampliando ciò che intendiamo per dialogo in modo radicale e molto significativo.

L'anno scorso, l'ultima volta che sono stato a Venezia, c'era un mio ex studente, un grande pittore polacco, Dominique Lejman, che ha organizzato una conferenza sulla follia e l'arte e mi ha chiesto se avessi voluto contribuire. Io ho detto di sì, anche se avrei preferito che venissero trattati i temi di follia, arte e riso, pensando a Rabelais, pensando al dialogo, ed è quello che ho fatto. Purtroppo mi avevano promesso di registrare quello che avremmo detto, ma non ho mai ricevuto la registrazione. Ma questo

that was last year on the Venetian island. I think I have said enough. Thank you.

GR: Thank you Yehuda for explaining the meaning of the word *potlatch* and for introducing the important and innovative dimension of the dialogical. So your question for Carlo Ginzburg is about Michail Bachtin and his idea of dialogism?

CG: Actually, there is something interesting and pertinent about Bachtin. When he was a very young man, he started to work on a project whose title was *The architectonics of answerability* (*L'architettura dell'alterità o della responsabilità*). Now, the term *architectonics*, in a metaphorical sense, was taken from Kant's *Critique of Pure Reason*. It referred to structure; but at that time Bachtin was already working on the idea of a dialogic dimension, inspired by Hegel.

Quindi questa *architettura dell'alterità* preludeva al libro di Bachtin su Dostoevskij. C'è qualcosa di interessante

è successo l'anno scorso sull'isola veneziana. Credo di aver detto abbastanza. Grazie.

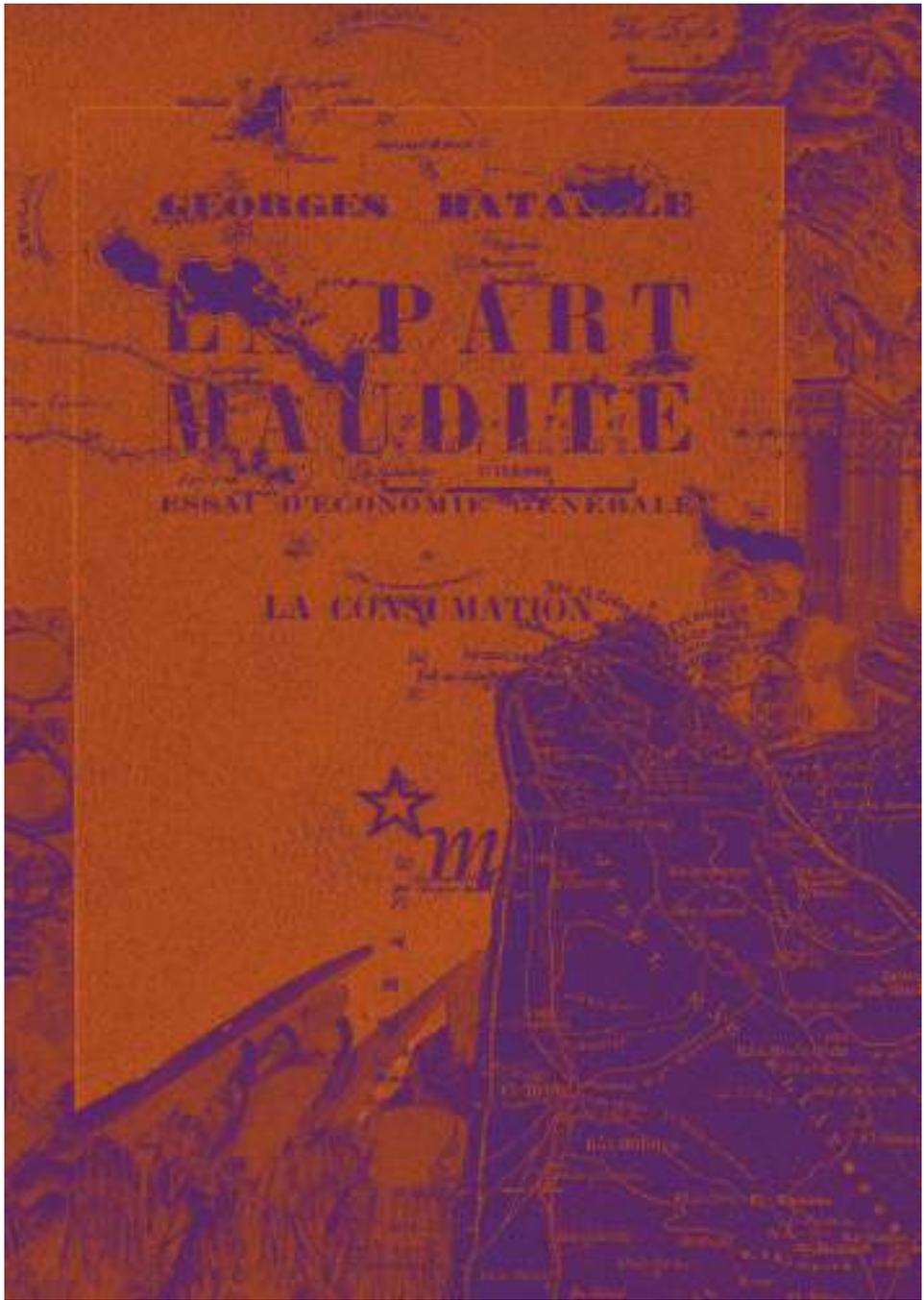
GR: Grazie Yehuda per aver spiegato il significato della parola *potlatch* e per aver introdotto la dimensione importante e innovativa del dialogico. Quindi la tua domanda per Carlo Ginzburg riguarda Michail Bachtin e la sua idea di dialogismo?

CG: In realtà, c'è qualcosa di interessante e pertinente in Bachtin. Quando era molto giovane, iniziò a lavorare a un progetto il cui titolo era *The architectonics of answerability* (*L'architettura dell'alterità o della responsabilità*). Ora, il termine *architettura*, in senso metaforico, era tratto dalla *Critica della ragion pura* di Kant. Si riferiva alla struttura; ma a quel tempo Bachtin stava già lavorando all'idea di una dimensione dialogica, ispirata da Hegel.

So this *architectonics of answerability* was a prelude to Bachtin's book on Dostoevsky. There is something

a proposito della fortuna di questo libro. Bachtin venne processato e esiliato durante il regime staliniano. Ma dopo la guerra la sua opera fu riscoperta da Vittorio Strada, un grande slavista italiano, che andò a incontrare Bachtin nel luogo dov'era esiliato, chiedendogli di poter tradurre e pubblicare per Einaudi il suo libro su Dostoevskij, che era uscito negli anni Venti. Bachtin gli rispose che voleva rivedere quel libro: pertanto, la traduzione italiana non fu condotta sulla prima edizione. Il libro uscì nel 1968; è stato il mio primo incontro con Bachtin e ne rimasi profondamente impressionato. Quando parliamo di *dimensione dialogica* possiamo intendere questa espressione sia in senso letterale sia in senso metaforico. Per molti anni ho lavorato su documenti letteralmente dialogici, ossia i processi dell'inquisizione, in cui l'inquisitore pone delle domande e l'imputato risponde. Questa dimensione letterale, e qui forse c'è una leggera divergenza con Yehuda, mi sembra

interesting about the fortunes of this book. Bachtin was tried and exiled during Stalin's regime. But after the war his work was rediscovered by Vittorio Strada, a great Italian Slavist, who went to meet Bachtin at the place where he was exiled and asked him if he could translate and publish for Einaudi his book on Dostoevsky, which had come out in the 1920s. Bachtin replied that he wanted to revise that book: therefore, the Italian translation was not conducted on the first edition. The book came out in 1968; it was my first meeting with Bachtin and I was deeply impressed. When we talk about *dialogical dimension* we can mean this expression both literally and metaphorically. For many years I worked on literally dialogic documents, that is, inquisition trials, in which the inquisitor asks questions and the defendant answers them. This literal dimension, and here perhaps there is a slight divergence with Yehuda, seems important to me; however, there is a dialogical dimension even



AVM, *Microstorie 2: It's called Kula*, 2024.

importante; però esiste una dimensione dialogica anche all'interno dei testi che non sembrano tali. Nell'intervista su *Potlatch* ho ricordato un saggio presentato per la prima volta a Gerusalemme in una serie di conferenze, pubblicate in inglese con il titolo *History, Rhetoric, and Proof*, e in italiano, in una versione ampliata, col titolo *Rapporti di forza* ●. Il saggio al quale facevo riferimento s'intitola *Alien Voices (Le voci dell'altro)* ●. L'intenzione era quella di trovare le voci degli altri anche in testi che non sono letteralmente dialogici. Nel 1967 mi ero imbattuto per caso, nella Biblioteca Riccardiana di Firenze, in un libro – e sul caso potremmo tornare, basterà citare una frase a me carissima del grande storico della letteratura italiana Carlo Dionisotti: “Per mero caso, ossia per la norma che presiede alla ricerca dell'ignoto” ④. Qui però devo citare un'altra frase famosa, quella di Aby Warburg: “Il libro di cui hai bisogno si trova accanto a quello che cerchi”. Il libro che avevo richiesto (non

within texts that do not seem to be such. In the interview on *Potlatch*, I recalled an essay first presented in Jerusalem in a series of lectures, published in English under the title *History, Rhetoric, and Proof*, and in Italian, in an expanded version, under the title *Rapporti di forza* ●. The essay to which I referred was entitled *Alien Voices (Le voci degli altri)* ●. The intention was to find the voices of others even in texts that are not literally dialogic. In 1967 I had come across *by chance (per caso)*, in the Biblioteca Riccardiana in Florence, a book – and on *chance (caso)* we could return, it will suffice to quote a phrase very dear to me by the great historian of Italian literature Carlo Dionisotti: “By mere chance, that is, by the norm that presides over the search for the unknown” ④. Here, however, I must quote another famous phrase, that of Aby Warburg: “The book you need is next to the one you think you want.

ricordo quale fosse) era rilegato insieme a una *Histoire des Îles Mariannes* (Paris, 1700) di un autore a me ignoto, il gesuita Charles Le Gobien. Una pagina mi colpì immediatamente, anche se ci tornai su solo vent'anni dopo: si tratta di un'arringa – un'accusa ai colonizzatori europei – che sarebbe stata pronunciata dal capo di una rivolta indigena, Hurao. L'arringa è evidentemente fittizia, ma contiene una nota a piè di pagina che prende le distanze, ridicolizzandola, da una frase in cui Hurao accusava gli europei di avere introdotto nelle isole Marianne insetti e topi portatori di malattie. Un elemento dialogico che affiora di colpo in un testo decisamente non dialogico. Per questo concludevo che nessuno può controllare completamente il testo di cui è l'autore (o l'autrice).

Si può dire lo stesso a proposito di un manufatto non testuale come un'architettura? È possibile dire, a proposito della costruzione di un architetto, che ci sono degli elementi

The book I had requested (I do not remember which one it was) was bound together with a *Histoire des Îles Mariannes* (Paris, 1700) by an author unknown to me, the Jesuit Charles Le Gobien. One page struck me immediately, although I did not return to it until twenty years later: it is a harangue – an indictment of the European colonizers – that was allegedly delivered by the leader of an indigenous revolt, Hurao. The harangue is evidently fictitious, but it contains a footnote that distances itself, ridiculing it, from a sentence in which Hurao accused the Europeans of having introduced illnesses-carrying insects and rats into the Mariana Islands. A dialogic element suddenly surfaces in a decidedly non-dialogic text. This is why I concluded that no one can completely control the text of which he or she is the author.

Can the same be said about a non-textual artifact (*manufatto*) such as an architecture? Is it possible to say about an architect's construction that there are elements that are

non controllati da chi li ha fatti, e che potranno emergere soltanto in futuro attraverso la ricezione di quell'edificio?

GR: Ginzburg ha posto un ulteriore elemento problematico nella nostra discussione, quello della non immediata disponibilità e controllo di dati al progetto soggettivo, architettonico, insomma il rapporto tra il caso, l'eccezione, e le discipline. Al tempo stesso si potrebbe forse, in via di ipotesi, pensare il manufatto architettonico come un *testo* o una *testura*, una *tessitura* o un intreccio di materiali – anche eterogenei –, una *composizione*? Di qui il ricominciare sempre da capo. A questo punto darei la parola al Professore Daniel Sherer.

Daniel Sherer: Grazie Gundula. Oggi parlerò brevemente sul contributo storiografico di Carlo Ginzburg e del suo impatto sulla storia dell'architettura, focalizzando sulla ricezione della microstoria da parte di Manfredo Tafuri. Lo scopo dell'indagine è palese: chiarire alcune implicazioni di

not controlled by those who made them, and that may only emerge in the future through the reception of that building?

GR: Ginzburg introduced another problematic set of issues into our discussion: the reception and control of the basic elements of the architectural project, something which in any case is the result of subjective effort. In so doing, he calls attention to the relationship between chance, exception, and the various disciplines. At the same time, on the purely hypothetical level, might it be possible to regard the project as a text or as a texture, as a set of interwoven materials, even those that are anything but heterogeneous? In other words: as a *composition*? Hence the need to always start anew. At this point I would like to give the floor to Professor Daniel Sherer.

Daniel Sherer: Thank you Gundula. Today I will briefly discuss the impact of Carlo Ginzburg's historiographical contribution on architectural history, focusing on

questa ricezione alla luce del nesso tra microstoria e storia policentrica. Tema importante per inquadrare lo scambio tra Carlo Ginzburg e Tafuri e, partendo da questo, per il rapporto più ampio che apre tra architettura e storia.

Per Carlo Ginzburg, la microstoria è un progetto intellettuale che si può leggere in vari modi: attraverso un focus intensivo sul ruolo storico dell'individuo singolare (addirittura anomalo) incarnato *in primis* dal mugnaio eretico Menocchio Scandella, il protagonista de *Il Formaggio e i vermi* (1976), in chiara opposizione alle masse indistinte del popolo; l'attenzione costante ai dettagli, all'intimo tessuto di documenti di processi inquisitoriali che, presi nell'insieme, rivelano discrepanze, verificate più volte, tra le testimonianze dell'accusato e gli stereotipi demonologici degli inquisitori; l'enfasi sul caso e sui casi singolari contro qualsiasi tipo di generalizzazione sociologica o storica; la ricognizione del ruolo dei rapporti asimmetrici nella situazione

Manfredo Tafuri's reception of microhistory. My inquiry has a precise purpose, which is to clarify some implications of this reception in light of the nexus between microhistory and polycentric history. This theme is crucial for understanding the exchange between Carlo Ginzburg and Tafuri and for the broader relationship it opens between architecture and history.

For Carlo Ginzburg, microhistory can be read in several ways: through a focus on the historical role of the singular (even anomalous) individual embodied *in primis* by the heretical miller Menocchio Scandella, the protagonist of *The Cheese and the Worms (Il Formaggio e i vermi)* (1976), in clear opposition to the indistinct masses of the people; with reference to the intimate texture of inquisitorial trials that, on the whole, reveal discrepancies between the testimonies of the accused and the demonological stereotypes mobilized by the inquisitors; through an emphasis on the singularity

dialogica tra inquisitori e accusati nel contesto di processi tra quanti hanno il potere e quanti sono senza potere né sociale né istituzionale né politico. Il punto cruciale in ultima analisi è la divergenza tra due tipi di storia e tra due tipi di temporalità storica: uno molto lento, quasi immobile, che rivela una continuità profonda con uno *stratum* relativamente autonomo di cultura popolare; l'altro caratterizzato da un tempo molto rapido della storia degli avvenimenti.

La densità intellettuale della microstoria è in qualche modo paragonabile alla polivalenza dello studio del rapporto tra architettura e storia, malgrado le divergenze metodologiche insiti nei due campi di indagine. Uno sguardo allo sviluppo del dialogo tra Ginzburg e Tafuri può chiarire aspetti decisivi di questo rapporto. Si tratta degli scambi, intellettuali e personali, tra i due storici che hanno il loro inizio nei primi anni '80, in un periodo in cui Ginzburg ha deciso di pubblicare un libro di Tafuri e Antonio Foscari,

of cases over against sociological or historical generalization; and finally by the recognition of the role of asymmetrical relations in the dialogical situation between inquisitors and accused in the context of trials between the authorities and those without any social, institutional and political power. The crucial point here is the divergence between two types of history and two types of historical temporality: one very slow, almost immobile, revealing a profound continuity with a relatively autonomous *stratum* of popular culture; the other characterized by the rapid tempo of events.

In some ways the intellectual density of microhistory is comparable to the polyvalence of the relationship between architecture and history, despite the methodological divergences inherent in the two fields of inquiry. Even a brief examination at the development of the dialogue between Ginzburg and Tafuri sheds light on key aspects of this relationship. What stands out here are the exchanges,

L'armonia e i conflitti (1983) nella sua collana *Microstorie*. Non sarebbe esagerato dire che questo studio, dedicato all'analisi di una singola chiesa veneziana del Sansovino (con una facciata disegnata da Palladio), S. Francesco della Vigna, segna l'emergere di un metodo prettamente policentrico nella storia dell'architettura, dialogando, per così dire, con la microstoria. Ma prima di discutere di quel libro in modo più approfondito, è necessario dire qualcosa sulla questione di come Ginzburg ha *scoperto* Tafuri e vice versa, o meglio, tentare di chiarire le circostanze delle loro traiettorie incrociate.

Tale *scoperta reciproca* inizia grazie a una citazione di un libro scritto a quattro mani, da Ginzburg e Adriano Prosperi, *Giochi di Pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"* (1975), citato da Tafuri, in *La sfera e il labirinto* che risale al 1980. Si tratta della citazione di un lungo brano che contiene una riflessione metodologica sul mestiere e,

intellectual and personal, between the two historians. These began in the early 1980s, at a time when Ginzburg decided to publish a book by Tafuri and Antonio Foscari, *L'armonia e i conflitti* (1983) in his Einaudi series *Microstorie*. It would not be an exaggeration to say that this study, devoted to the analysis of a single Venetian church by Sansovino (with a façade designed by Palladio), S. Francesco della Vigna, marks the emergence of a polycentric method in Tafuri's historiographic itinerary as a direct result of his interest in Ginzburg's microhistory. Before discussing that book in greater detail, it is necessary to say something about the way in which Ginzburg *discovered* Tafuri and *vice versa* and, at the same time, to clarify the circumstances of their intersecting trajectories.

This *mutual discovery* came about thanks to a quotation, by Tafuri, taken from a co-written book by Ginzburg and Adriano Prosperi, *Giochi di Pazienza. Un seminario sul*

per così dire, sul cantiere dello storico. Partendo da una descrizione di un seminario tenuto a Bologna da Ginzburg e Prosperi su un testo religioso anonimo del Cinquecento italiano – un testo che ha avuto un grande successo all’epoca, *Il Beneficio di Cristo* in cui si auspicava una riforma interna della Chiesa – i due storici ripercorrono i sentieri labirintici seguiti nella ricerca storica, con tutti i suoi *cul de sac* e ripieghi. Si tratta infatti di una ricostruzione su due piani: quello del tentativo, da parte degli storici, di identificare l’autore (o autori) del testo in questione, accanto a quello di ricostruire il contesto del *Beneficio*. Il testo che risulta è assai complicato, proprio come quello del contesto religioso e sociale di stampo anticonformistico.

Tafuri ha caratterizzato questo libro come “uno dei pochi volumi recenti che abbiano il coraggio di descrivere non i risultati, olimpici e definitivi, di una ricerca, bensì il tortuoso e complesso *iter* ●. Ne *La sfera e il labirinto* e, tre

“*Beneficio di Cristo*” (1975) in *The Sphere and the Labyrinth* (1980). This citation of a long passage contained a methodological reflection on the craft and, as it were, the atelier of the historian. Starting from a description of a seminar held in Bologna by Ginzburg and Prosperi devoted to an anonymous sixteenth-century Italian religious text – a text that was a great success at the time, the *Beneficio di Cristo*, which call for an internal reform of the Church—the two historians retraced the labyrinthine paths pursued by their historical research, with all of its *cul de sac*, dead ends and back-trackings. The research in question was undertaken on two levels: the first being the attempt to pin down the author (or authors) of the *Beneficio*, the second, the painstaking reconstruction of the context of this text. The completed analysis turned out to be very complicated: as complicated, in fact, as the nonconformist religious and social context of the book itself. Tafuri characterized this study as “one of the

anni dopo ne *L'armonia e i conflitti*, è possibile comprendere come questo modo di fare ricerca, delineato da Ginzburg e Prosperi, abbia ispirato un riconoscimento dell'importanza di ricostruire molteplici contesti che agiscono insieme e simultaneamente, e quindi coinvolgendo qualsiasi progetto architettonico. Possiamo infatti identificare tale riconoscimento come un momento critico, un vero e proprio punto di svolta, nello sviluppo della storiografia tafuriana, un momento in cui l'approccio microstorico ha aperto la nuova prospettiva di una storia policentrica che incide in modo preciso e specifico nel campo dell'architettura.

Tale approccio, ne *L'armonia e i conflitti*, si manifesta in un'indagine concentrata su un singolo edificio, sui molteplici contesti plurali che lo circondano, e sulle diverse proposte che hanno contribuito alla sua forma finale. L'edificio in questione è la chiesa di S. Francesco della Vigna (1543). Il libro prende le mosse da una famosa ipotesi di Rudolf

few recent volumes that have had the courage to describe, not the Olympian and definitive results of research, but rather its tortuous and complex *iter*" ●. Due to the impact of *Giochi di Paziienza* on *The Sphere and the Labyrinth* and, and three years later, on *L'armonia e i conflitti*, this way of doing research entailed a recognition of the role that a multiplicity of contexts could have when shaping a given architectural project. Indeed, we can identify this recognition as a genuine turning point in the development of Tafuri's historiography: a critical moment in which microhistory inspired a new methodological perspective. This is the perspective of polycentric inquiry that has a continuing impact on the practice of architectural history.

Seen in its totality, the approach adopted in *L'armonia e i conflitti* focuses on a single building, the church of S. Francesco della Vigna (1543), the plural contexts surrounding it, and the different proposals that contributed to its

Wittkower, che ha suggerito che il *Memoriale*, di carattere prettamente neoplatonico, scritto dal monaco mistico Francesco Giorgi, abbia ispirato i rapporti matematici e formali dell'architettura sansoviniana. Secondo Tafuri e Foscari, questo testo fu invece scritto dopo il primo progetto, poiché si tratta di una lettura delle proporzioni ideali relativa a un secondo disegno *alternativo* per la chiesa. Il testo funge dunque da giustificazione *ex post*. Pertanto il *Memoriale* venne usato per neutralizzare le critiche dirette alla politica culturale del Doge Andrea Gritti, sostenitore dello stesso Sansovino.

È importante ricordare due fatti a questo proposito: lo stesso Gritti ha posato la prima pietra della Chiesa, e il suo palazzo familiare era proprio accanto all'edificio sansoviniano. Tafuri e Foscari hanno esaminato questo nesso tra la politica grittiana e la chiesa in modo sistematico, avanzando la tesi che precisi motivi politici ed ideologici abbiano

final form. The starting point of the analysis was a famous hypothesis by Rudolf Wittkower, who suggested that the purely neo-Platonic *Memoriale*, written by the mystic and monk Francesco Giorgi, inspired the mathematical and formal relationships of Sansovino's design. According to Tafuri and Foscari, this text was instead written after the first design phase, since it is a reading of ideal proportions related to a second *alternative* project for the church. The text thus served as an *ex post* justification, rather than being an initial philosophical template for the project, as Wittkower had argued. In addition, it is highly likely that the *Memoriale* was used to neutralize direct criticism of the cultural policy of the Doge Andrea Gritti, a supporter of Sansovino himself.

It is important to recall two facts in this regard: Gritti himself laid the foundation stone of the church, and his family palace was right next to Sansovino's building. Tafuri

permeato i concetti mistici, di carattere neoplatonico, in apparenza apolitici. In fondo, questi concetti, espressi nel *Memoriale* stesso, erano strumentalizzati in modo chiaramente politico, a favore di Gritti e della sua fazione nella Serenissima cinquecentesca.

In questo senso una lettura policentrica ha preso avvio, e al tempo stesso ha preso la sua ispirazione primaria, ipotesi avanzata da Ginzburg e Prospero secondo cui che sostiene che “non solo la funzione, ma anche le origini del bisogno religioso in una società e in un periodo determinati sono extrareligiosi” ●: in questo senso, il bisogno religioso, che crisi politiche hanno reso proprio acutissimo e urgentissimo (e.g. *La Battaglia di Agnadello*, 1508), viene identificato con la risoluzione, sul piano ideologico, di conflitti reali. A Venezia, inoltre, il linguaggio romano del Sansovino, con pretese universalistiche, poteva essere accettabile a condizione che fosse giustificato da una nuova connessione con

and Foscarini have examined this nexus between Gritti’s political strategy and the church in a systematic way, advancing the thesis that precise political and ideological motives permeated the seemingly apolitical, neo-Platonic mystical concepts. After all, these concepts, expressed in the *Memoriale* itself, were clearly politically instrumentalized by Gritti and his faction in sixteenth-century Venice.

In this sense, a polycentric reading was inaugurated, and at the same time took its primary inspiration from the argument put forward by Ginzburg and Prospero which maintained that “not only the function, but also the genesis of the religious need in a society, in a determinate period, are extrareligious” ●: moving within these coordinates, one can see why the religious need, rendered even more acute and urgent by political crises (e.g. *The Battle of Agnadello*, 1508), is identified by the historians in question with the resolution, on the ideological level, of real conflicts. In

il mito dello *stato armonico*, reso visibile e concreto anche nella Loggetta in Piazza S. Marco dello stesso architetto raffigurante il dio Apollo, simbolo dei rapporti cosmici armoniosi e, per giunta, della pacifica armonia tra i vari ceti sociali nella Serenissima del Doge Gritti.

Ma torniamo al fenomeno della Riforma e le sue implicazioni. Molto prima – almeno due decenni – della sua *scoperta* da parte di Ginzburg, Tafuri ha indagato in modo autonomo il tema dell'eterodossia riformistica e più specificamente la corrente cripto-protestante nel Veneto cinquecentesco. Tale tema è stato investigato alla luce del nesso tra Palladio e un numero ristretto dei suoi committenti nel saggio pionieristico *Committenza e tipologia nelle ville palladiane*, apparso nel *Bollettino del Centro Internazionale Andrea Palladio* (1969). In questo clima di tensioni riformistiche, Palladio ha trasferito elementi tipologici che erano precedentemente riservati a edifici sacri – portici con frontoni e cupole – al campo

Venice, moreover, Sansovino's Roman language, imbued with universalistic claims, was regarded as acceptable as long as it justified a new connection with the myth of the *harmonic state*, made visible and concrete in the iconographic program of the Loggetta in St. Mark's Square by the same architect/sculptor. This monument depicted the god Apollo, a symbol of harmonious cosmic relationships and of peaceful accord among the various social classes in the Serenissima of Doge Gritti.

Here we may return to the phenomenon of the Reformation and its wider implications. Long before – at least two decades – his *discovery* by Ginzburg, Tafuri independently investigated the theme of reformist heterodoxy and, more specifically, the crypto-Protestant current in sixteenth-century Veneto. He investigated this theme in light of the nexus between Palladio and a small number of patrons inspired by this current in a pioneering essay

dell'architettura domestica, i.e. alla villa. C'era una vita parallela nel senso di Plutarco: prima di aver letto *Giochi di pazienza*, Tafuri parla nell'articolo a riguardo della religiosità crypto-protestante nel Veneto, parlando di due tipi di architetture e *stili* palladiani: uno austero e geometrico (per i committenti di religiosità anticonformista), l'altro geometrico ma più ornato (per i cattolici *normali*).

Tuttavia, è chiaro che Tafuri ha sviluppato questa idea di policentrismo e la sua concomitante attenzione a contesti multipli, articolata attraverso un focus su un singolo oggetto architettonico, dalla microstoria di Ginzburg, anche se Tafuri aveva indagato gli ambienti e le idee religiose anticonformiste per conto proprio prima di entrare in contatto con il lavoro e i metodi di Ginzburg. In definitiva, questa particolare modalità narrativa ha assunto un'importanza ancora maggiore, e nuove dimensioni, nell'ultimo libro di Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, Città Architetti*

Committenza e tipologia nelle ville palladiane, which appeared in the *Bollettino del Centro Internazionale Andrea Palladio* (1969). In this climate of reformist tensions, Palladio transferred typological elements that were previously reserved for sacred buildings – porticoes with pediments and domes – to the field of domestic architecture in an almost Plutarchan sense: for even before he had read *Giochi di pazienza*, which was only published in 1975, Tafuri spoke in his 1969 article about crypto-Protestant religiosity in the Veneto, talking about two types of Palladian architecture and *styles*: one austere and geometric (for patrons of nonconformist religiosity), the other geometric but more ornate (for *normal* Catholics).

However, it is clear that Tafuri developed this idea of polycentrism and its concomitant attention to multiple contexts, articulated through a focus on a the single architectural object, from Ginzburg's microhistory, even if Tafuri

che ho tradotto nel 2006 *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*: uno studio che può essere descritto come un *concerto* policentrico di molteplici microstorie, che lavorano tutte insieme.

Nell'intervista un passo fondamentale si è concentrato sugli scambi intellettuali tra Ginzburg e Tafuri. Appare chiaro che il metodo policentrico di Tafuri è ispirato almeno in parte alla elaborazione della microstoria. Per chiarire queste affiliazioni con tutte le divergenze che implica si può ricordare il contrasto nel pensiero di Tafuri tra progetto architettonico e progetto storico. Se da un lato secondo Tafuri l'architettura cercando soluzioni alle sfide che affronta realizza una possibilità tra le molte, la storia invece inserisce l'architettura in un campo aperto attraversato da tante possibilità, esponendo i piani più stabili a dinamiche inaspettate che inevitabilmente li minano.

had been investigating nonconformist religious milieux and ideas on his own before coming into contact with Ginzburg's work and methods. Ultimately, this particular narrative mode took on an even greater importance, and new dimensions, in Tafuri's last book, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, which I translated in 2006 *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*, a study which may be described as a polycentric *concerto* of multiple microhistories, all working together.

Here we would do well to recall a key passage towards the end of the interview that emphasized the density of the intellectual exchanges between Ginzburg and Tafuri. From this passage it is clear that Tafuri's polycentric method was inspired at least in part by microhistory. To elucidate these exchanges – with all of the divergences they imply – one may recall the contrast in Tafuri's thought between the architectural project and the historical project. If, according

Uno dei compiti cruciali della ricerca storica per Tafuri presuppone la identificazione di parametri di azione di queste dinamiche. Ciò avviene attraverso la lettura attenta dell'evidenza a disposizione per verificare il loro ruolo specifico nella comprensione storica. In un tuo saggio, Carlo, hai proposto una analogia tra storia e medicina, non tra storia e architettura, basando questa analogia sulla radice comune ai due ambiti ossia sull'idea di *historia* in greco antico che significa indagine o *casus*. Nel suo saggio *Checking the Evidence: The Judge and the Historian (Critical Inquiry, 18, 1, 1991)* citando un testo famoso di Arnaldo Momigliano, *History between Rhetoric and Medicine* (1985), ripubblicato nell'*Ottavo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico* (1987) Ginzburg parla della disciplina storica come attività intellettuale indipendente emergente al crocevia tra retorica e medicina, sottolineando il fatto che la parola *historia* deriva dal lessico medico, anche

to Tafuri, architecture, by seeking solutions to the challenges it faces realizes one possibility among many, history on the other hand places architecture in an open field traversed by many possibilities, exposing the most stable plans to unexpected dynamics that inevitably undermine them. In Tafuri's view, one of the crucial tasks of historical research presupposes the identification of the parameters of action of these dynamics. This can be done by close reading of the available evidence to ascertain their specific role in historical understanding.

In one of your essays, Carlo, you draw an analogy, not between history and architecture, but between history and medicine, based on the common root of the two fields, namely the word *historia* in ancient Greek, meaning investigation, case-history or *casus*. This essay, *Checking the Evidence: The Judge and the Historian (Critical Inquiry, 18, 1, 1991)* cites a famous text by Arnaldo Momigliano, *History*

se la capacità dell'argomentazione che lo implica è collegata alla sfera giuridica e quindi alla prassi della retorica. Se lo storico legge spie, cioè, evidenze, il medico legge sintomi. Alla luce di questa constatazione, sarebbe possibile suggerire una analogia tra il campo della storia e quello dell'architettura? Lo chiedo per due motivi. Sia lo storico che il medico partono dalla decifrazione di spie. Il medico legge le spie per stabilire una diagnosi prima di azzardare una prognosi. L'architetto legge il sito, le volontà e le esigenze del cliente alla luce della situazione globale del progetto prima di formularlo.

Sia il medico che l'architetto realizzano un piano e agiscono nel caso della medicina usando medicine per guarire, nel caso dell'architettura usando diversi mezzi di rappresentazione (disegni, plastici, ecc.). Questa è la domanda: una tale analogia è corretta dal tuo punto di vista?

between Rhetoric and Medicine (1985), republished in *Ottavo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico* (1987), to support the thesis that the historical discipline as an independent intellectual activity emerged for the first time in antiquity at the crossroads of rhetoric and medicine. In the text in question, you stress the fact that the term *historia* derives from the medical lexicon, even if the art of argumentation that it implies is related to the legal sphere and thus to the practice of rhetoric. From this argument one can draw the following comparison: if the historian reads clues--which is to say, minute forms of evidence--the doctor reads symptoms.

In light of this comparison, would it be possible to propose a more rigorous analogy between architecture and medicine? I ask this for two reasons. Both the historian and the doctor start from a close attention to clues. If the doctor reads the symptoms to establish a diagnosis before

CG: Prima di rispondere a Daniel Sherer, vorrei chiarire brevemente alcuni punti che si riferiscono alla sua presentazione. La microstoria è stata un progetto collettivo. Ognuno di noi – Edoardo Grendi, Carlo Poni, Giovanni Levi, io stesso – è arrivato a questo progetto attraverso esperienze diverse. Non esiste un'ortodossia microstorica. Detto questo, mi ricollego a un punto sottolineato da Daniel Sherer: sono arrivato alla microstoria attraverso lo studio di casi, a cominciare dal mio primo saggio (*Stregoneria e pietà popolare*, 1962) ●. Nel mio primo libro (*I benandanti*, 1966) ● sottolineai l'eccezionalità del caso friulano. Ma i casi anomali, che mi hanno sempre appassionato, implicano necessariamente la norma, e quindi la comparazione. Arrivo alla domanda, cioè alla possibile analogia tra medicina e architettura. Risponderò servendomi di un saggio ancora inedito, che s'intitola *L'architettura e le sue implicazioni politiche: un dibattito cinquecentesco*. L'ho presentato

hazarding a prognosis, the architect reads the site, the client's wishes and needs in light of the overall situation of the commission, before he or she can devise a design.

Both doctors and architects make a plan and act on it: in the first instance, using pharmacological means and various other treatments to heal or soothe the patient, in the second, using different means of representation (drawings, models, etc.), to design projects. Here is the question: is such an analogy justified, in your view?

CG: Before responding to Daniel Sherer, I would like to briefly clarify a few points that relate to his presentation. Microhistory was a collective project. Each of us – Edoardo Grendi, Carlo Poni, Giovanni Levi, myself – came to this project through different experiences. There is no microhistorical orthodoxy. That said, I echo a point made by Daniel Sherer: I came to microhistory through case studies, beginning with my first essay (*Stregoneria e pietà popolare*, 1962) ●.

ad un convegno dedicato a Robert Klein: un grande storico dell'arte, che ho avuto la fortuna di conoscere nel 1966-67, stringendo con lui una profonda amicizia. Tafuri ha citato Robert Klein più volte, sottolineando l'importanza delle sue ricerche. Qualche anno fa è stato pubblicato un libro, rimasto inedito, di Klein: *L'Esthétique de la technè* (una parola greca che tradurrei con la parola latina *ars*). In questo libro Klein analizza la ricezione non già della *Poetica* di Aristotele (come ci si aspetterebbe, data la presenza della parola *ars*), ma dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele. Leggerò qualche passo dalla traduzione italiana dell'*Etica Nicomachea* curata da Marcello Zanatta. Dice Aristotele: "Ma poiché le azioni e le arti e le scienze sono molteplici, sono molteplici anche i fini: infatti il fine della medicina è la salute, quello dell'ingegneria navale la nave, quello della strategia la vittoria, quello dell'economia la ricchezza. Ma [...] in tutte quante, i fini di tutte le arti architettoniche sono più degni di scelta di quelli

In my first book (*I benandanti*, 1966) ●, I emphasized the exceptionality of the Friulian case. But anomalous cases, which have always fascinated me, necessarily imply the norm, and thus the comparison.

I come to the question, that is, the possible analogy between medicine and architecture. I will answer it by making use of a still unpublished essay entitled *L'architettura e le sue implicazioni politiche: un dibattito cinquecentesco*. I presented it at a conference dedicated to Robert Klein: a great art historian, whom I had the good fortune to meet in 1966-67, forging a deep friendship with him. Tafuri quoted Robert Klein several times, emphasizing the importance of his research. A few years ago a book, which had remained unpublished, by Klein was published: *L'Esthétique de la technè* (a Greek word that I would translate with the Latin word *ars*). In this book Klein analyzes the reception not of Aristotle's *Poetics* (as one would expect, given the presence of the word *ars*), but

delle arti ad esse subordinate, giacché anche queste ultime si perseguono in vista delle prime” ●.

In questo passo si sottolinea che le arti architettoniche sono superiori alle arti specifiche, come appunto la medicina. Ora, il termine “architettoniche” può essere tradotto letteralmente oppure essere inteso come una metafora: in una traduzione inglese del ventesimo secolo esse diventano *master arts*.

A questo punto, seguendo sulle tracce di Klein la fortuna di questo passo dell’*Etica Nicomachea*, ho scoperto che san Tommaso lo commenta dicendo che esistono arti superiori “sicut architectonica ars dirigit manualiter operantes” (come l’arte architettonica dirige chi opera manualmente). Questo passo ha avuto una grande fortuna. La domanda che mi sono posto era la seguente: ma san Tommaso, che non conosceva il greco, quale traduzione aveva consultato? Ebbene, questa domanda trova una risposta in un’edizione

of Aristotle’s *Nicomachean Ethics*. I will read a few passages from the Loeb series translation of the *Nicomachean Ethics*. Aristotle says: “The term Wisdom [*sophia*] is employed in the arts to denote those men who are the most perfect masters of their art, for instance, it is applied to Pheidias as a sculptor and to Polycleitus as a statuary. In this use then Wisdom merely signifies artistic excellence [*areté technes*]” ●.

This passage emphasizes that the architectural arts are superior to the specific arts, such as precisely medicine. Now, the term *architectonic* can be translated literally or be understood as a metaphor: in a 20th-century English it was translated as *master arts*.

At this point, following in Klein’s footsteps the fortunes of this passage from the *Nicomachean Ethics*, I discovered that St. Thomas comments on it by saying that there are higher arts “sicut architectonica ars dirigit manualiter

GC, *Microstorie 3: la scoperta reciproca*, 2024.

del commento di san Tommaso all'*Etica Nicomachea*, pubblicata a Venezia nel 1531. Per ogni passo, il volume cita una dopo l'altra tre traduzioni: quella medioevale letta da san Tommaso, quella di Leonardo Bruni e quella di Giovanni Argiropulo. Dunque, il lettore cinquecentesco riceveva una risposta alla domanda che si pone un lettore contemporaneo, come per esempio colui che vi parla. Ma quello che colpisce è il fatto che il rapporto fra *ars architectonica* e coloro che operano manualmente (quelli che eseguono il progetto) consente a san Tommaso di affermare che Aristotele "attribuit politicae sive civili quae pertinent scientiam architectonicam", ossia attribuisce alla politica ciò che riguarda la scienza architettonica. In altre parole, nel modo in cui san Tommaso rilegge Aristotele c'è uno stretto rapporto metaforico, in entrambi i sensi, tra politica e architettura. A questo punto cito un passo da *La sfera e il labirinto* di Manfredo Tafuri: "L'architettura come politica è un mito

operantes" (as architectural art directs manual workers). This passage had a great fortune. The question I asked myself was this: which translation did St. Thomas consult, being aware that he did not know Greek? Well, this question is answered in an edition of St. Thomas' commentary on the *Nicomachean Ethics*, published in Venice in 1531. For each passage, the volume cites one after another three translations: the medieval one read by St. Thomas, Leonardo Bruni's, and Giovanni Argiropulo's. So, the sixteenth-century reader received an answer to the question posed by a contemporary reader, such as the one speaking here. But what is striking is the fact that the relationship between *ars architectonica* and those who work manually (those who execute the project) allows St. Thomas to say that Aristotle "attribuit politicae sive civili quae pertinent scientiam architectonicam", that is, he attributes to politics what pertains to architectural science. In other words, in the way

ormai talmente consumato da non richiedere che su di esso si sprechino altre parole”^⑩.

Questa battuta, se la leggiamo tenendo presente la fortuna dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele attraverso la lettura di san Tommaso, fa impressione. Come sottolinea Tafuri, esiste una tensione all'interno sia del modello politico sia del modello architettonico. A questo punto faccio un passo indietro di quattro secoli e cito, dal mio libro *Il formaggio e i vermi*^⑪, un brano dal secondo processo inquisitoriale (1599) contro il mugnaio Domenico Scandella detto Menocchio. A un certo punto l'inquisitore chiede a Menocchio, che ha parlato del potere di Dio, in che cosa consista questo potere. E Menocchio risponde: "Operare per mezzo della maestranza", cioè degli angeli, che sono stati prodotti dalla natura così come da un formaggio si producono i vermi. "Poteva Iddio fare ogni cosa da se stesso senza aiuto de angeli?" chiede l'inquisitore. E Menocchio risponde: "Sì, come uno

St. Thomas rereads Aristotle, there is a close metaphorical relationship, in both senses, between politics and architecture. At this point I quote a passage from Manfredo Tafuri's *The Sphere and the Labyrinth*: "Architecture as politics is by now such an exhausted myth that it is pointless to waste anymore words on it"^⑩.

This line, if we read it keeping in mind the fortune of Aristotle's *Nicomachean Ethics* through the reading of St. Thomas, makes an impression. As Tafuri points out, there is a tension within both the political model and the architectural model. At this point I step back four centuries and quote, from my book *The Cheese and the Worms*^⑪, a passage from the second inquisitorial trial (1599) against the miller Domenico Scandella known as Menocchio. At one point the inquisitor asks Menocchio, who has been talking about the power of God, what this power consists of, and Menocchio replies: "To operate through skilled workers", that is, of

nel far una casa usa la maestranza et opere, et si dice che l'ha fatta colui: così nella fabrica del mondo ha usato Iddio li angeli, et si dice che l'ha fatta Dio. Et sí come quel maestro nel fabricar la casa può far ancho da se stesso, può far con più lungo tempo, così Iddio nel fabricar il mondo l'have-rebe fabricato da se stesso, ma però con più longezza di tempo" ⑫.

È impressionante vedere il modello dell'architettura, che implica (secondo Aristotele commentato da san Tommaso) la direzione di chi opera manualmente, trasposto nella cosmologia di Menocchio in cui le maestranze sono gli angeli paragonati ai vermi. A questo punto direi che la domanda di Daniel Sherer sulla possibilità di paragonare l'architettura alla medicina, è una domanda *etic*. Alludo alla distinzione, a mio parere importantissima, formulata da Kenneth Pike, linguista, antropologo e missionario protestante americano, tra le categorie dell'osservatore (*etic*)

angels, who were produced by nature just as worms are produced from a cheese. "Could God have done everything by himself without the assistance of the angels?" asks the inquisitor. And Menocchio answers: "Yes, just as someone who is building a house uses workers and helpers, but we say that he made it. Similarly, in making the world God used the angels, but we say that God made it. And just as that master carpenter in building the house could also do it by himself, but it would take longer, so God in making the world could have done it by himself, but over a longer period of time" ⑫.

It is striking to see the model of architecture, which implies (according to Aristotle commented on by St. Thomas) the direction of manual workers, transposed to Menocchio's cosmology in which the workers are angels compared to worms. At this point I would say that Daniel Sherer's question about whether architecture can be compared to

e le categorie degli attori (*emic*). Su questo tema ho scritto un saggio (*Le nostre parole, e le loro*)¹³ incluso nel volume *La lettera uccide*. Mi sono accorto che il problema enunciato da Pike era stato posto, in termini più complessi, da Marc Bloch, quando alla fine degli anni Trenta si era domandato se fosse lecito allo storico servirsi del termine *classe*, nel senso di classe sociale, parlando del Medioevo, quando il termine non aveva quel significato. Riflettendo su Bloch e Momigliano ho sostenuto che gli storici partono sempre da domande formulate in termini anacronistici (*etic*), che possono essere corrette attraverso un esame delle testimonianze, e quindi delle categorie *emic*, degli attori. Attraverso una sorta di spirale (non si tratta di un circolo) è possibile afferrare le categorie degli attori.

Ora, la domanda che mi era stata fatta da Daniel Sherer e Gundula Rakowitz era formulata, a mio parere, attraverso categorie *etic*. Ho provato a rispondere in termini

medicine is an *etic* question. I am alluding to the distinction, in my opinion very important, formulated by Kenneth Pike, an American Protestant linguist, anthropologist and missionary, between the categories of the observer (*etic*) and the categories of the actors (*emic*). On this issue I wrote an essay (*Our Words, and Theirs*)¹³. I realized that the problem enunciated by Pike had been posed, in more complex terms, by Marc Bloch, when in the late 1930s he questioned whether it was permissible for the historian to use the term *class*, in the sense of social class, when speaking of the Middle Ages, when the term did not have yet that meaning.

Reflecting on Bloch and Momigliano, I have argued that historians always start from questions formulated in anachronistic (*etic*) terms, which can be corrected through an examination of the testimonies, and thus the *emic* categories, of the actors. Through a kind of spiral (this is not a circle) it is possible to grasp the actors' categories.

emic, citando prima Aristotele, poi Aristotele letto da san Tommaso, e infine Menocchio, che – per vie completamente ignote e diverse – ci parla di Dio come di un architetto che opera con le maestranze. Per Aristotele e poi per san Tommaso questo è il modello della politica: un rapporto gerarchico tra l'architetto-politico e coloro che lavorano alle sue dipendenze, anche in una democrazia come quella greca da cui erano escluse le donne e gli schiavi.

GR: Con questa risposta a Daniel Sherer e me, Ginzburg ha ampliato il problema che aveva prima proposto, ossia quello dei dati indisponibili alla sintesi soggettiva, spostandolo sul rapporto tensivo (*Spannung*) tra categorie dell'osservatore e categorie dell'attore (degli attori), tra *emico* e *etico* e sulla possibilità di passare dalle une alle altre. Resta a mio avviso il problema specificamente architettonico della pratica teorica. Darei ora la parola al Professore Lucio Biasiori.

Now, the question I was asked by Daniel Sherer and Gundula Rakowitz was formulated, in my view, through *etic* categories. I tried to answer it in *emic* terms, quoting first Aristotle, then Aristotle read by St. Thomas, and finally Menocchio, who – in completely unknown and different ways – tells us about God as an architect working with the skilled workers. For Aristotle and then for St. Thomas this is the model of politics: a hierarchical relationship between the architect-politician and those who work in his employ, even in a democracy like the Greek one from which women and slaves were excluded.

GR: With this response to Daniel Sherer and me, Ginzburg expanded the problem he had earlier proposed, namely that of data unavailable to subjective synthesis, by shifting it to the tensive relationship (*Spannung*) between categories of the observer and categories of the actor(s), between *emic* and *etic* and the possibility of moving from

Lucio Biasiori: Grazie a Gundula Rakowitz per l'organizzazione di questo incontro, a Yehuda Safran e a Daniel Sherer per avermi invitato e soprattutto a Carlo Ginzburg, la cui generosa propensione a riflettere sulla propria traiettoria scientifica ha permesso a tutti noi di essere oggi qui. Quando dico qui, a Venezia, intendo un luogo di particolare importanza per il tema di cui parliamo questa sera: il cosmo di uno storico del XXI secolo come Carlo Ginzburg. A pochi metri da qui, all'Archivio di Stato di Venezia presso la chiesa dei Frari, ha preso corpo la triplice scelta che Carlo Ginzburg aveva fatto qualche anno prima nella biblioteca della Scuola Normale di Pisa cioè la decisione di diventare uno storico e di occuparsi di processi e stregoneria e di farlo dal punto di vista delle vittime. Carlo Ginzburg ha ricordato più volte quella che ha chiamato la *roulette* veneziana e vorrei farlo anche io adesso citando le sue parole dal saggio *Streghe e sciamani*: "Capitai a Venezia [...] presso l'Archivio di

one to the other. This remains in my view the specifically architectural problem of theoretical practice. I will now give the floor to Professor Lucio Biasiori.

Lucio Biasiori: I would like to thank Gundula Rakowitz for organizing this meeting, Yehuda Safran and Daniel Sherer for inviting me, and especially Carlo Ginzburg, whose generous inclination to reflect on his own scholarly trajectory has made it possible for all of us to be here today. When I say here, in Venice, I mean a place of particular relevance to the topic we are discussing this evening: the cosmos of a 21st-century historian like Carlo Ginzburg. Just a few meters from here, at the State Archives in Venice at the Frari Church, the triple choice that Carlo Ginzburg had made a few years earlier in the library of the Scuola Normale in Pisa took shape, that is, the decision to become a historian and to deal with trials and witchcraft and to do so from the very point of view of the victims. Carlo Ginzburg recalled several

Stato [...] Ogni studioso può chiedere ogni giorno un numero limitato di buste: mi pare che fossero, allora, tre. Poiché non sapevo, letteralmente, che cosa stessi cercando, facevo richieste a caso – che so, le buste numero 8, 15, 37 – e poi mi mettevo a scorrere le pagine dei processi. Mi pareva di stare giocando a una specie di *roulette veneziana*. Sottolineo questi particolari triviali perché mi permettono di sottolineare l'assoluta casualità della mia scoperta: l'interrogatorio, svoltosi nel 1951, di un giovane bovaro di Latisana, un piccolo centro non molto lontano da Venezia. Il bovaro, che si chiamava Menichino della Nota, raccontò che, quattro volte all'anno, usciva la notte *in spirito* insieme ad altri, nati come lui con la camicia, detti *benandanti* (parola a me allora del tutto ignota, e incomprensibile) per combattere contro gli stregoni in un grande prato fiorito di rose: il prato di Josaphat. Se vincevano i benandanti, il raccolto sarebbe stato abbondante; se vincevano gli stregoni, ci sarebbe

times what he called the *Venetian roulette*, and I would like to do so now as well by quoting his words from his essay *Witches and Shamans*: “I came to Venice, to the State Archives [...]. Each day scholars request a limited number of bundles: at the time I believe the limit was three. Since I did not know, literally, what I was searching for, I put in my request at random – for example, bundles no. 8, 15, and 37 – and then I began to leaf through the trial records. I had the feeling I was playing a sort of Venetian roulette. These trivial details underline the total unpredictability of my discovery: the proceedings in 1591 against a young drover of Latisana, a small village not too far from Venice. The herdsman, named Menichino della Nota, recounted to the inquisitor that four times yearly he went out at night in spirit, together with some others who, like him, had been born with the caul and were called *benandanti* (at the time a completely new and incomprehensible word to me), to

stata carestia. Ricordo perfettamente che dopo aver letto questo documento (non più di tre o quattro pagine) entrai in uno stato di agitazione così forte che dovetti interrompere il lavoro. Mentre passeggiavo di fronte all'archivio fumando una sigaretta dopo l'altra pensavo di aver avuto uno straordinario colpo di fortuna" ¹⁴.

Per tornare sulla traiettoria intellettuale di Carlo Ginzburg, abbiamo dunque il *genius loci* dalla nostra parte, ma non solo: ora abbiamo anche uno strumento ideale per farlo, cioè l'intervista apparsa su *Potlatch*.

È veramente un'intervista che tiene fede, come ha detto prima Gundula Rakowitz, al titolo della rivista, perché è uno scambio di doni così ricco che il lettore sprovvisto, alle volte, rischia di essere travolto da questa ricchezza. Non è neanche un'intervista nel senso della parola: è una conversazione a tre.

fight against warlocks in a vast field of roses, the field of Josaphat. If the *benandanti* prevailed, the harvest would be abundant; if the warlocks conquered, there would be famine. I remember vividly that after reading the document, of not more than three or four pages, I became so agitated that I had to interrupt my work. While I strolled up and down outside the archive smoking one cigarette after another it struck me that I had had a wonderful stroke of luck" ¹⁴.

To return to Carlo Ginzburg's intellectual trajectory, we therefore have the *genius loci* on our side, but not only that: now we also have an ideal tool to do so, namely the interview that appeared in *Potlatch*.

This interview really holds true, as Gundula Rakowitz said before, to the title of the magazine, because it is such a rich exchange of gifts that the uninformed reader sometimes risks being overwhelmed by this richness. It is not

Tornerò a discutere alcune questioni che sono state già menzionate: il rapporto con gli storici dell'architettura, in particolare Manfredo Tafuri; l'influsso reciproco tra microstorie e storia dell'arte in particolare nell'accezione che fa capo a due figure molto diverse ma accomunate dall'influenza che hanno avuto su Carlo Ginzburg e molti altri come Aby Warburg e Roberto Longhi su cui si è soffermato soprattutto Yehuda nell'intervista; e infine il rapporto con il cinema su cui, da profano, vorrei fare qualche domanda, essendo un tema su cui Carlo Ginzburg ha riflettuto a lungo (mi limito a ricordare un suo vecchio saggio non molto conosciuto dal titolo *Di tutti i doni che porto a Kaisàre. Scrivere il film, scrivere la storia* ¹⁵). Questo è un tema che ha percorso tutta la sua produzione fino al suo ultimo libro *La lettera uccide*, dove è presente un saggio nel quale si mostra l'influenza che ha avuto su Ernesto De Martino e su *La fine del mondo* il film *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni. Il cinema

even an interview in the sense of the word: it is rather a three-way conversation.

I will return to discuss some issues that have already been mentioned: the relationship with architectural historians, in particular Manfredo Tafuri; the mutual influence between microhistories and art history in particular in the sense that it refers to two very different figures but united by the influence they had on Carlo Ginzburg and many others such as Aby Warburg and Roberto Longhi on which Yehuda especially dwelt in the interview; and finally, the relationship with cinema on which, as a layman, I would like to ask a few questions, since it is a subject on which Carlo Ginzburg reflected at length (I will just recall an old essay of his not very well known entitled *Di tutti i doni che porto a Kaisàre. Scrivere il film, scrivere la storia* ¹⁵). This is a theme that ran through his entire production up to his last book *La lettera uccide*, where there is an essay in which

rimane molto presente anche in questa intervista dove ad un certo punto, parlando di De Sica, Fellini e Rossellini, Carlo afferma come il suo approccio alla microstoria sia stato influenzato da questi film. E su questo punto ti chiederei di precisare su questa affermazione in una domanda successiva.

Tra i temi toccati nell'intervista, Daniel Sherer ti domandava di parlare del rapporto con Pasolini, su cui vorrei anche io sollecitarti, chiedendoti se la tua visione della microstoria che hai consegnato a libri come *I benandanti* e *Il formaggio e i vermi*, che sono libri che hanno in qualche modo la stessa ambientazione culturale della poesia o del cinema di Pasolini, sia mossa da quella urgenza di salvare la cultura delle classi subalterne dai processi di massificazione e uniformazione ai quali la esponevano le tendenze della società del capitalismo avanzato tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

he shows the influence on Ernesto De Martino and *La fine del mondo* and of Michelangelo Antonioni's film *L'eclisse*. Cinema also remains very present in this interview where at one point, talking about De Sica, Fellini and Rossellini, Carlo states how his approach to microhistory was influenced by these films. And on this point I would ask you to elaborate on this statement in a following question.

Among the topics that were brought up in the interview, Daniel Sherer asked you to talk about your relationship with Pasolini, on which I would also like to exhort you to talk about, asking whether your vision of the microhistory that you delivered to books like *The Night Battles* and *The Cheese and the Worms*, which are books that have in some ways the same cultural setting as Pasolini's poetry or cinema, is moved by that urgency to save the culture of the subaltern classes from the processes of massification and uniformity

Nell'intervista, parlando di Pasolini che aveva quel suo gusto particolare per la costruzione delle immagini – un gusto che gli veniva dall'essere stato discepolo di Longhi – si passa a parlare della storia dell'arte, dell'importanza della tradizione warburghiana per la microstoria. In particolare, la parte del leone di quella sezione dell'intervista la fa una figura che non è solamente uno storico dell'arte, ma un teorico e scrittore d'eccezione come Ernst Gombrich, su cui sia Yehuda che Daniel svolgono delle riflessioni interessanti e su cui vorrei poi chiedere o fare delle domande a tutti e tre, perché una delle cose che mi ha colpito dell'intervista è ciò che dice Yehuda relativamente al rapporto tra Gombrich e Popper. Se non sbaglio, riportavi come Gombrich fosse stato troppo legato a Popper e come questo avrebbe avuto una influenza negativa su di lui. Sono d'accordo, però sfumerei leggermente il giudizio: se noi infatti guardiamo tutta la produzione di Gombrich, incluso cioè il suo ultimo

to which the societal trends of advanced capitalism between the 1960s and 1970s exposed it.

In the interview, talking about Pasolini having that particular taste for image construction – a taste that came from his having been a disciple of Longhi – we move on to talk about art history, the importance of the Warburgian tradition for microhistory. In particular, the lion's share of that section of the interview is taken up by a figure who is not only an art historian, but an outstanding theorist and writer like Ernst Gombrich, on whom both Yehuda and Daniel have some interesting reflections, and on whom I would then like to ask questions to all three of them, because one of the things that struck me about the interview is what Yehuda says with regard to the relationship between Gombrich and Popper. If I'm not wrong, you were reporting how Gombrich had been too close to Popper and how that would have been a negative influence on him. I

libro *The Preference for the Primitive* – un libro veramente testamentario – lì c'è una silenziosa e implicita presa di distanza da Popper, che viene paragonato a Platone per la sua polemica contro i cattivi influssi rispettivamente della televisione e dell'arte. Essere paragonato a Platone non era sicuramente qualcosa che Popper avrebbe gradito, visto che considerava Platone il precursore dei totalitarismi di qualsiasi colore politico. In ogni caso, Gombrich è onnipresente in questa intervista. C'è un punto molto bello dove Daniel Sherer fa un paragone molto provocatorio, quando parla dell'uso che Gombrich fa del *duck-rabbit* di Wittgenstein, della figura che può ricordare, se vista da un certo lato, un coniglio oppure il becco di un'anatra. Gombrich la cita come una prova del fatto che noi non possiamo mai osservare noi stessi mentre proviamo un'illusione, dato che non possiamo vedere quelle due figure nello stesso momento. Daniel paragona queste figure ad un'altra dicotomia che

agree, however, I would nuance the judgment slightly: if we in fact look at all of Gombrich's output, including, that is, his last book *The Preference for the Primitive* – a truly testamentary book – there is a silent and implicit distancing from Popper there, who is compared to Plato for his polemic against the bad influences of television and art, respectively. Being compared to Plato was certainly not something Popper would have liked, since he considered Plato the forerunner of totalitarianisms of any political color. In any case, Gombrich is omnipresent in this interview. There is a very nice point where Daniel Sherer makes a very provocative comparison, when he talks about Gombrich's use of Wittgenstein's *duck-rabbit*, the figure that can resemble, when viewed from a certain side, a rabbit or the beak of a duck. Gombrich cites it as evidence that we can never observe ourselves experiencing an illusion, since we cannot see those two figures at the same time. Daniel compares

Carlo Ginzburg ha preso da un linguista come Pike, cioè la dicotomia tra il linguaggio degli osservatori (*etic*) e quello degli attori sociali (*emic*). Nell'intervista, Daniel afferma che l'impossibilità di trovare il punto dove inizia l'illusione e finisce la materialità del segno visivo assomiglia alla posizione dello scienziato sociale o dello storico che è sempre con un piede nella sua cultura e un piede nell'altra cultura. C'è un parallelo tra le due figure nel senso che entrambe hanno questa tensione che ha i suoi punti ciechi, ma questi non escludono la possibilità di provare almeno a cercare una traducibilità tra il punto di vista nostro e quello degli attori sociali.

La dicotomia *emic/etic* è qualcosa che, con le sue implicazioni molto importanti per orientarci nel nostro mondo, ci riporta dal passato al presente. Penso sia infatti un esercizio molto salutare, non solo nel nostro ruolo di storici ma anche in quello di cittadini dello Stato in cui viviamo, perché ci

these figures to another dichotomy that Carlo Ginzburg took from a linguist like Pike, namely the dichotomy between the language of observers (*etic*) and that of social actors (*emic*). In the interview, Daniel states that the impossibility of finding the point where the illusion begins and the materiality of the visual sign ends resembles the position of the social scientist or historian who is always with one foot in his culture and one foot in the other culture. There is a parallel between the two figures in the sense that they both have this tension that has its blind spots, but these do not exclude the possibility of at least trying to look for a translatability between our point of view and that of social actors.

The *emic/etic* dichotomy is something that, with its very important implications for orienting us in our world, brings us back from the past to the present. Indeed, I think it is a very healthy exercise, not only in our role as historians

obbliga sempre a rispettare categorie diverse dalle nostre senza rinunciare a quelle che ci appartengono. L'intervista non imbocca questo bivio, ma affronta comunque l'uso di internet e delle false notizie che li vengono generate. Per concludere, vorrei citare un ultimo passo che mi ha impressionato di questa intervista - o conversazione, comunque la vogliamo chiamare. È una frase di Carlo a proposito dei problemi suscitati da internet per la nostra società. Dice: "Credo che ciò che dovremmo imparare e insegnare sia una filologia di internet, l'uso della filologia per internet. La filologia è uno strumento cruciale e dovremmo insegnarne l'uso. L'aspetto interessante è che l'uso sofisticato di internet non è qualcosa che possiamo imparare da internet. In altre parole, solo i mediatori umani possono insegnare questo uso" ¹⁶.

Sono d'accordo con questa frase, ma visti gli ultimi accadimenti in relazione all'intelligenza artificiale, che ha messo

but also in our role as citizens of the state in which we live, because it always forces us to respect categories other than our own without giving up those that belong to us. The interview does not address further this turning point, but still addresses the use of the Internet and the fake news that is generated there. To conclude, I would like to mention one last passage that impressed me from this interview - or conversation, whatever we want to call it. It is a sentence by Carlo about the problems raised by the Internet for our society. He says, "I think what we should learn and what we should teach is an Internet philology, the use of philology for the Internet. [...] Actually, philology is a crucial tool and we should teach its use. What's interesting is that a sophisticated use of the Internet is not something we can learn from the Internet. [...] In other words, only human mediators can teach this use" ¹⁶.

in crisi la possibilità di tracciare una linea di demarcazione netta tra la macchina e l'intelligenza umana, non ti sembra che questa dicotomia sia sempre più fragile, minacciata o frastagliata? Ecco, questa era la domanda che volevo fare in conclusione, aspettandone altre che giungeranno senz'altro dal pubblico.

GR: Grazie Lucio, hai aperto al possibile di una traducibilità dell'*etic* in *emic* – e viceversa? Si tratta di corrispondenza biunivoca? Non resta forse ancora il problema dello scarto temporale, dell'anacronismo, della discrasia temporale tra osservatore e attore? Darei la parola ancora a Carlo Ginzburg per la risposta su questa questione.

CG: Cercherò di essere breve perché, come ha detto Lucio Biasiori, aspetto e aspettiamo domande da voi. Il cinema è stato per me estremamente importante fin dall'infanzia. Come ricordo nell'intervista, vidi *Ladri di biciclette* appena uscito, a nove anni, condotto da mia madre, e

I agree with this sentence, but given the latest happenings in relation to artificial intelligence, which has challenged the possibility of drawing a clear line between machine and human intelligence, doesn't it seem to you that this dichotomy is increasingly fragile, threatened or jagged? There, that was the question I wanted to ask in conclusion, waiting for more that will undoubtedly come from the audience.

GR: Thank you Lucio, have you opened to the possibility of a translatability of *etic* to *emic* – and *vice versa*? Is it about biunivocal correspondence? Doesn't the problem of the temporal gap, the anachronism, the temporal discrasia between observer and actor still remain? I would give the floor again to Carlo Ginzburg for the answer on this question.

CG: I will try to be brief because, as Lucio Biasiori said, I am waiting and we all are waiting for questions from you.

rivedendolo sono stato colpito dal fatto che quello che viene presentato è un caso individuale che però ha un elemento di generalizzazione molto forte. Questo mi pare molto importante. Per rispondere alla domanda su Pasolini ripeterò quello che ho detto nell'intervista: i suoi film, in qualche caso ammirevoli, per ragioni cronologiche non hanno contribuito all'elaborazione di quella che poi è stata chiamata *microstoria*. Il termine *microstoria*, come ho detto più volte, non ricorre in *Il formaggio e i vermi*: ma la discussione sulla *microstoria* ha coinvolto anche la discussione su quel libro. Per quanto riguarda *duck-rabbit*, penso che l'analogia con *etic* e *emic* non funzioni perché, come ho detto prima, è possibile confrontare i due livelli, passando dalle categorie dell'osservatore alle categorie degli attori e viceversa, evitando il ventriloquismo, cioè la proiezione del linguaggio dello storico (o dell'osservatore) negli attori. La filologia, intesa nel senso ampio di Vico, implica la negazione

Cinema has been extremely important to me since childhood. As I recall from the interview, I saw *Ladri di biciclette* (*Bicycle Thieves*) as soon as it came out, when I was nine years old, accompanied by my mother, and seeing it again struck me by the fact that what is presented is an individual case that nevertheless has a very strong element of generalization. That seems very important to me. To answer the question about Pasolini I will repeat what I said in the interview: his films, in some cases admirable, for chronological reasons did not contribute to the elaboration of what was later called *microhistory*. The term *microhistory*, as I have said several times, does not recur in *The Cheese and the Worms*: but the discussion of *microhistory* also involved the discussion of that book. As far as *duck-rabbit* is concerned, I think the analogy with *etic* and *emic* does not work because, as I said before, it is possible to compare the two levels, moving from the categories of the observer to the categories

del ventriloquismo: si tratta di imparare il linguaggio altrui senza rinunciare al proprio.

Per quanto riguarda la provocazione sulle *fake news*: certamente sono una minaccia, e negarlo sarebbe assurdo; però un conto è dire che è necessario far fronte alla minaccia e un conto è dire che una distinzione tra vero e falso è impossibile, oppure che tra le narrazioni di finzione e le narrazioni storiche non esiste una distinzione rigorosa.

Che cosa intendevo quando parlavo di uso sofisticato di Internet a partire dalla scuola, dai bambini, utilizzando il loro impulso alla curiosità? Tutti, me compreso, usiamo Internet per trovare delle risposte a domande più o meno complesse. Per uso sofisticato intendo la possibilità di usare Internet per metterci di fronte a domande inaspettate, che generino altre domande e che eventualmente ci portino a cercare una risposta che imponga una lettura lenta. L'idea che la velocità di Internet e la lettura lenta non siano

of the actors and *vice versa*, avoiding ventriloquism, that is, the projection of the language of the historian (or observer) into the actors. Philology, understood in Vico's broad sense, implies the negation of ventriloquism: it involves learning the language of others without giving up one's own.

Regarding the provocation about fake news: certainly they are a threat, and to deny it would be absurd; however, it is one thing to say that it is necessary to deal with the threat and another to say that a distinction between true and false is impossible, or that there is no strict distinction between fictional and historical narratives.

What did I mean when I talked about sophisticated use of the Internet starting from school, from children, using their curiosity impulse? Everyone, including myself, uses the Internet to find answers to more or less complex questions. By sophisticated use I mean the ability to use the Internet to confront us with unexpected questions that generate

incompatibili mi pare importante. Penso che effettivamente questo gioco, o i possibili giochi che si possono fare con Internet, abbiano una valenza e un'implicazione pedagogica molto forte.

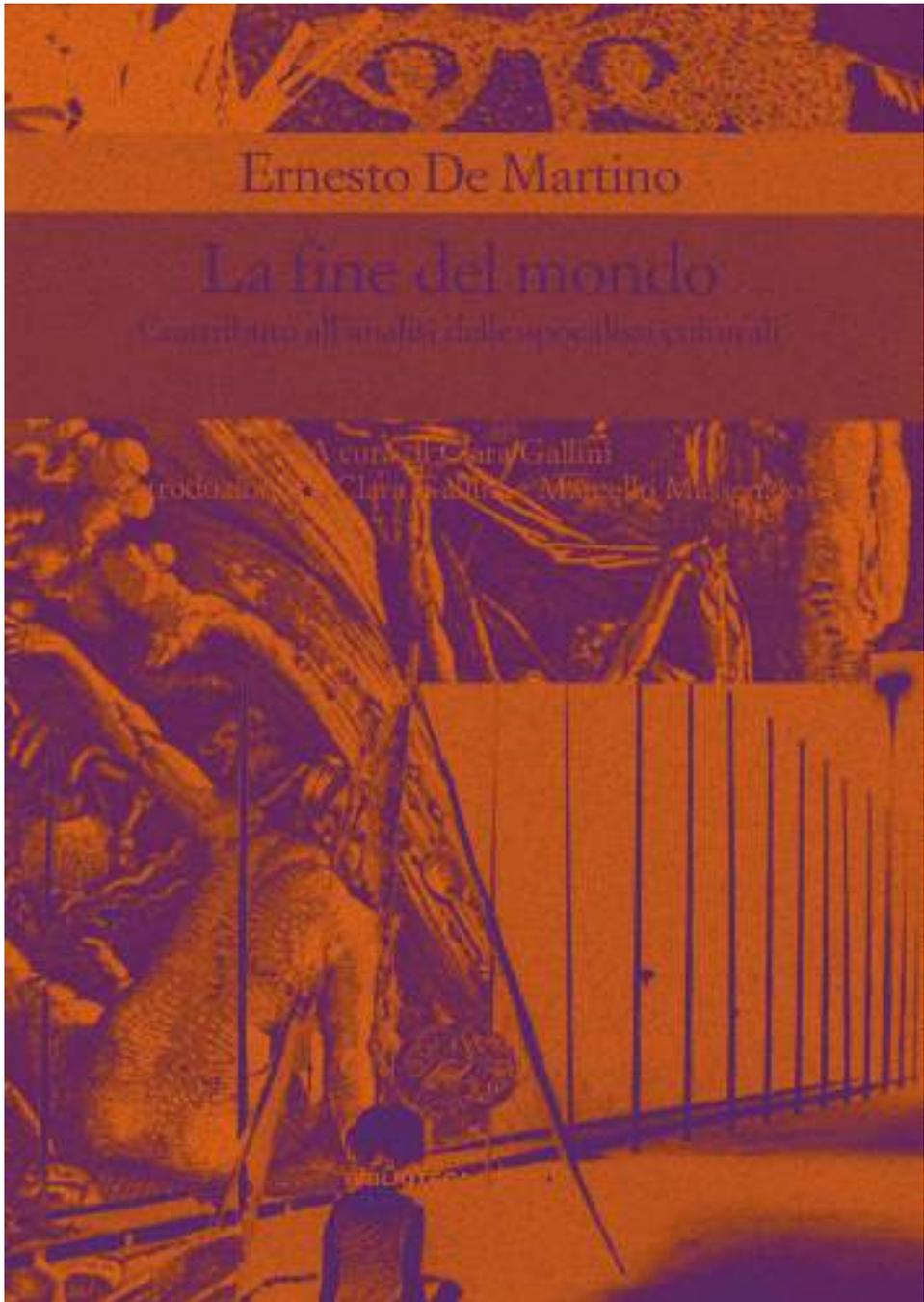
GR: Ed eccoci riportati sul terreno generale dell'educazione, della pedagogia e dunque della responsabilità di cui dicevamo all'inizio. Grazie, lascio la parola al Professore Armando Dal Fabbro.

Armando Dal Fabbro: Proviamo ad aprire il dibattito anche verso il pubblico. Vorrei però prima riprendere alcune questioni che sono state poste oggi in maniera diretta e indiretta e che fanno sostanzialmente riferimento a questo rapporto tra la storia e l'architettura, intendendolo però come un rapporto sul fare architettura e fare ricerca. E la domanda è: di che cosa parliamo quando parliamo di questo rapporto.

more questions and eventually lead us to seek an answer that requires slow reading. The idea that Internet speed and slow reading are not incompatible seems important to me. I think that indeed this game, or the possible games that can be played with the Internet, have a very strong pedagogical value and implication.

GR: And here we are brought back to the general terrain of education, pedagogy and therefore responsibility that we were talking about at the beginning. Thank you, I leave the floor to Professor Armando Dal Fabbro.

Armando Dal Fabbro: Let's try to open the debate toward the audience as well. But firstly, I would like to take up some questions that have been raised today directly and indirectly, that basically refer to this relationship between history and architecture, interpreting it, however, as a relationship about doing architecture and doing research. And



AVM, Microstorie 4: I benandanti, 2024.

È una domanda che alberga spesso nelle nostre discussioni, anche all'interno del dottorato di ricerca di cui faccio parte. In particolare rispetto all'importanza della storia, nel nostro lavoro come architetti, la storia dell'arte e dell'architettura emerge per sua necessità come materiale d'uso, come strumento di ricerca, e serve innanzitutto per comprendere il nostro tempo presente e di riflesso ad alimentare la nostra capacità interpretativa attraverso un lavoro di scavo continuo. Ovviamente senza scivolare nella trappola storicistica.

Illuminante è stato, per esempio, riprendere in mano questo vecchio libro di Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero*, dei primi anni Ottanta, e vorrei provare, entrando un po' nello specifico del lavoro di Ginzburg, a leggere alcuni passaggi che spero possano incuriosire anche i presenti, e che riguardano questo dialogo a distanza dello stesso autore in due momenti distinti della sua ricerca che lo porteranno a una

the question is, what are we talking about when we talk about this relationship.

It is a question that often dwells in our discussions, even within the PhD program that I am a part of. Particularly in regard to the importance of history, in our work as architects, the history of art and architecture emerges out of its necessity as a material of use, as a research tool, and serves first and foremost to understand our present time and reflexively to feed our interpretive capacity through continuous excavation work. Obviously without slipping into the historicist trap.

It was enlightening, for example, to pick up this old book by Carlo Ginzburg, *The Enigma of Piero*, from the early 1980s, and I would like to try, going a bit into the specifics of Ginzburg's work, to read some passages that I hope will also intrigue those present, and which concern this long-distance dialogue of the same author at two distinct

revisione inaspettata e per certi versi creativa del suo lavoro. C'è una certa analogia, in questo caso, fra il lavoro dello storico e quello dell'architetto: ambedue cercano. Ma cercano se sanno dove trovare.

Sono convinto che *Indagini su Piero* sia un libro unico nel suo genere, molto diverso per la natura dei contenuti dalle dissertazioni del Longhi (1927), del Berenson (1950), del Focillon (1952) o del Venturi (1954), in quanto tutti loro si sono esposti più sul versante iconografico dell'opera. Nel caso di Ginzburg si è di fronte a una grande narrazione iconologica, un grande affresco di spazi e di luoghi che si rincorrono nell'indagare i personaggi *in scena* fino alle più lontane province d'Oriente (penso al Cardinale Bessarione proveniente da Trebisonda sul Mar Nero), strutturandosi sistematicamente sul significato delle immagini e sull'identità dei personaggi coinvolti.

moments in his research that will lead him to an unexpected and in some ways creative revision of his work. There is a certain analogy here between the work of the historian and the one of the architect: both do research. But they search if they know where to find.

I am convinced that *The Enigma of Piero* is a unique book, very different in the nature of its contents from the dissertations of Longhi (1927), Berenson (1950), Focillon (1952) or Venturi (1954), in that all of them exposed themselves more on the iconographic side of the work. In Ginzburg's case we are faced with a grand iconological narrative, a grand fresco of spaces and places that chase each other in investigating the characters *on stage* as far as the farthest provinces of the East (I am thinking of Cardinal Bessarion from Trebizond on the Black Sea), structuring itself systematically on the meaning of the images and the identity of the characters involved.

Una ricerca minuziosa come dovrebbe essere costruito un lavoro architettonico, cioè sull'osservazione storica, direbbe Marc Bloch, che non si pone dal punto di vista dello specialista, ma che puntualmente si interroga sul nesso tra i diversi contesti (materiali e immateriali) coinvolti nel proprio lavoro, e sul saper cogliere anche nelle piccole cose – nelle loro relazioni interpersonali – aspetti universali. Credo che questa apparente distanza concettuale tra la storia con la S maiuscola e le storie, o meglio le microstorie umane che animano e molto spesso sostanziano le maggiori, abbia costituito nel lavoro di Ginzburg una particolare cifra, direi uno stile di ricerca che si alimenta del fiutare continuamente la sua preda. Lo ha ricordato lo stesso Ginzburg, in questa sede, citando Marc Bloch quando afferma che un buon storico “somiglia all’orco della fiaba: là dove fiuta carne umana, là sa che è la sua preda” ⁽¹⁷⁾.

A meticulous research as an architectural work should be constructed, that is, on historical observation, Marc Bloch would say, which does not stand from the specialist's point of view, but which punctually questions the connection between the different contexts (material and immaterial) involved in one's work, and on being able to grasp even in small things-in their interpersonal relations-universal aspects.

I believe that this apparent conceptual distance between history with a capital H and the stories, or rather the human microstories that animate and very often substantiate the major ones, has constituted in Ginzburg's work a particular cipher, I would say a style of research that feeds on the constant sniffing of its prey. Ginzburg himself mentioned this here, quoting Marc Bloch when he said “the good historian is like the giant of the fairy tale. He knows that

Indagini su Piero l'ho letto tanti anni fa, perché faceva parte di una bibliografia importante e necessaria se da studenti volevamo superare l'esame di storia dell'architettura tenuto dai migliori docenti di questa scuola: Manfredo Tafuri, Luigi Spezzaferro ecc. E devo dire che allora mi ero concentrato soltanto su una parte del libro senza leggere le appendici, che, rilette oggi, fanno comprendere come l'errore nella ricerca acquisti il valore della scoperta, in altre parole sconfessa quello che si era fatto in precedenza. Le appendici allegate al volume sono infatti del 1993, rispetto al testo centrale del libro che è di dieci anni prima¹⁸.

Proviamo a leggerlo insieme questo primo passaggio del '93 riferito alla disamina della *Flagellazione di Cristo*: "Ho supposto che l'uomo barbuto raffigurato (come indicano il gesto della mano e la bocca socchiusa) nell'atto di parlare" [qui Ginzburg si riferisce al cardinal Bessarione e io ho pensato che si chiedesse cosa stesse dicendo Bessarione

wherever he catches the scent of human flesh, there is his quarry"¹⁷.

I read *The Enigma of Piero* many years ago, because it was part of an important and necessary bibliography if, as students, we wanted to pass the history of architecture exam given by the best professors of this school: Manfredo Tafuri, Luigi Spezzaferro, etc. And I must say that at that time I had focused only on one part of the book without reading the appendices, which, reread today, make one understand how the error in research acquires the value of discovery, in other words it defeats what had been done before. The appendices attached to the volume are in fact from 1993, as opposed to the central text of the book, which is ten years earlier¹⁸.

Let's try to read together this first passage from '93 referring to the examination of the *Flagellation of Christ*: "I assumed that the bearded man depicted in the act of

a Giovanni Bacci che gli sta di fronte. È evidente che non stava parlando al terzo personaggio che gli stava a fianco] – continua Ginzburg: “Parli della *Flagellazione di Cristo*: e che la distanza spaziale tra le due scene alluda a una distanza insieme cronologica e ontologica. [...] Ne ho concluso che la *Flagellazione* di Piero ci mostra sullo sfondo il contenuto della predica pronunciata dall’uomo barbuto in primo piano” ④.

Ginzburg ci suggerisce, con questa affermazione, che quello che sta dicendo il futuro cardinale a colui che forse fu il vero committente della tavola, cioè a Giovanni Bacci, è semplicemente raffigurato nel quadro: è la scena di sfondo del quadro stesso tradotta in allegoria visiva.

Nel rileggere il brano sono rimasto colpito da questa capacità di assecondare la narrazione indiziaria, al di là della rappresentazione, al di là della stessa immagine allegorica e matematica del quadro, incidendolo *glitticamente*

speaking (as indicated by the hand gesture and half-closed mouth),” [here Ginzburg refers to Cardinal Bessarione and I thought he was wondering what Bessarione was saying to Giovanni Bacci standing in front of him. It is clear that he was not talking to the third character that he was standing next to] - Ginzburg goes on - “is talking about the flagellation of Christ: and that the spatial distance between the two scenes alludes to a distance that is at once chronological and ontological. [...] I concluded from this that Piero’s *Flagellation* shows us in the background the content of the sermon delivered by the bearded man in the foreground” ④.

Ginzburg suggests to us, with this statement, that what the future cardinal is saying to the one who may have been the real commissioner of the panel, that is, to Giovanni Bacci, is simply depicted in the painting: it is the background scene of the painting itself translated into visual allegory.

e facendo recitare i personaggi come un regista in scena (come nel teatro di Tadeuz Kantor). Questo approccio storico non si ritrova in Henri Focillon, non si coglie nella pregevole miniatura di Bernard Berenson e neanche in Roberto Longhi, che sono appunto storici dell'arte e di cui riconosciamo l'alto valore degli studi sullo spazio pittorico di Piero della Francesca: i suoi rapporti con Luca Pacioli, la vicinanza allo spirito architettonico di Leon Battista Alberti ecc.

Sono i dettagli e i riscontri fisiognomici ad assumere peso: la bocca appena aperta dell'uomo barbuto (il cardinal Bessarione); la mano tesa per indicare un pensiero indirizzato verso il mecenate che forse ne commissionò l'opera, quel Giovanni Bacci già presente e riconoscibile nel ciclo della *Vera Croce* nella chiesa di San Francesco in Arezzo ecc. Carlo Ginzburg cerca di sciogliere l'enigma accumulando dettagli di ogni genere: culturali, politici, religiosi ecc. Il

In rereading the piece, I was struck by this ability to indulge the circumstantial narrative, beyond the representation, beyond the allegorical and mathematical image of the painting itself, by engraving it *glittily* and making the characters act like a stage director (as in Tadeuz Kantor's theater). This historical approach is not found in Henri Focillon, it is not grasped in Bernard Berenson's fine miniature painting, nor in Roberto Longhi, who are precisely art historians and whose studies on Piero della Francesca's pictorial space we acknowledge the high value of: his relations with Luca Pacioli, his closeness to Leon Battista Alberti's architectural spirit, etc.

It is the details and physiognomic matches that counts: the barely open mouth of the bearded man (Cardinal Bessarione); the outstretched hand to indicate a thought directed toward the patron who perhaps commissioned the work, in fact Giovanni Bacci is already present and

dettaglio, lo scavo in profondità diventa necessario a legittimarne l'insieme. Come nel nostro lavoro.

Ma colpo di scena: Carlo Ginzburg scopre che uno di questi dettagli è sbagliato. È un abbaglio. Ecco quindi che tutta questa architettura indiziaria sembra sbriciolarsi. Alla fine dell'appendice però, Ginzburg conclude dicendo che questo dettaglio non mette in discussione tutta la costruzione, anzi: "Potrei consolarmi pensando che una serie di congetture errate mi hanno permesso di scoprire qualcosa di nuovo su Amadi, il committente della tavoletta veneziana raffigurante San Girolamo con un devoto, e sull'*usus pingendi* di Piero". [e siamo a pagina 136 e solo ora si capisce che tutta questa costruzione comincia a *traballare*]. E conclude definitivamente: "Ma quando ho presentato questa conferenza come una riflessione su un fallimento, dicevo sul serio. Avrei di gran lunga preferito parlarvi di un successo" ²⁰.

recognizable in the cycle of the *True Cross* in the church of San Francesco in Arezzo, etc. Carlo Ginzburg tries to unravel the enigma by accumulating details of all kinds: cultural, political, religious, etc. The detail, the excavation in depth becomes necessary to legitimize the whole. As in our work. But there's a twist: Carlo Ginzburg discovers that one of these details is wrong. It is a blunder. And so all the circumstantial architecture seems to crumble. At the end of the appendix, however, Ginzburg concludes by saying that this detail does not call into question the whole construction, quite the contrary: "I could console myself by thinking that a series of erroneous conjectures allowed me to discover something new about Amadi, the commissioner of the Venetian panel depicting *St. Jerome with a Donor*, and about Piero's *usus pingendi*". [and we are on page 136 and only now do we realize that this whole construction is beginning to *wobble*]. And he concludes definitively, "But

Anche in questo caso la questione riguarda anche noi architetti, cioè: quando capiamo se un'architettura funziona o meno. In fondo, conclude il libro: "Congetture e confutazioni fanno entrambe parte della ricerca. Spero di non avervi fatto perdere troppo tempo".

In questo senso, un atteggiamento attento a questo rapporto tra congetture e confutazioni, tra prove e indizi fa parte anche del nostro mestiere. Ogni progetto non è mai lo stesso: bisogna sempre avere il coraggio di tornare sui propri passi.

Una riflessione che mi permetto di aggiungere, rispetto alla bella introduzione di Gundula Rakowitz, è che nel nostro lavoro, come ho potuto ricordare, riportando alcuni brani tratti dal lavoro di Carlo Ginzburg su Piero della Francesca, non si tratta ogni volta di ricominciare da capo, ma di assecondare gli inciampi, le aporie, gli sbagli, insomma, senza distogliere lo sguardo dagli scenari che

when I presented this lecture as a reflection on a failure, I meant it. I would much rather have spoken about a successful reading" ²⁰.

Again, the question is also about us as architects, that is: when do we understand whether an architecture works or not. After all, the book concludes, "Conjecture and refutation are both part of research. I hope I have not wasted too much of your time".

In this sense, an attentive attitude to this relationship between conjecture and refutation, between evidence and clues, is also part of our profession. Every project is never the same: one must always have the courage to retrace one's steps.

One reflection I would like to add, in regard to Gundula Rakowitz's fine introduction, is that in our work, as I was able to recall, by quoting excerpts from Carlo Ginzburg's work on Piero della Francesca, it is not a matter of starting

possono continuamente variare e diversificare l'orizzonte di riferimento.

Se permettete vorrei aggiungere un'ultima cosa. Mi ero riproposto di condividere con voi un frammento che credo pertinente ai nostri ragionamenti sul tema della necessità culturale di considerare a fianco della grande storia il mondo animato e riverberante delle microstorie. Visto che in precedenza è stato citato Pier Paolo Pasolini, volevo a questo riguardo riportare un suo brevissimo intervento documentato in un filmato del 1974, in cui Pasolini prova a raccontare a Ninetto Davoli la città di Orte; con grande semplicità e misura, semplicemente osservando l'unità delle sue pietre, la racconta e ne spiega il significato profondo che sta alla base della propria esistenza, anch'essa come espressione di una volontà d'arte, come lo sono le architetture cosiddette *colte*.

over every time, but rather of indulging stumbling blocks, aporias, mistakes, in short, without looking away from the scenarios that can continually vary and diversify the reference horizon.

If possible, I would like to add one last thing. I had thought of sharing with you a fragment that I think is pertinent to our reasoning on the subject of the cultural necessity of considering alongside the great story the animated and the microstories' reverberating world. Since Pier Paolo Pasolini was mentioned earlier, I wanted in this regard to bring back a very brief speech of his documented in a film from 1974, in which Pasolini tries to tell Ninetto Davoli about the town of Orte; with great simplicity and measure, simply by observing the unity of its stones, he tells about it and explains the profound meaning behind its existence, also as an expression of a will to art, as are the so-called *cultured* architectures.

Si tratta anche in questo caso di una microstoria da salvaguardare, anche se appartiene a un mondo anonimo e popolare, a quella architettura comunemente definita come spontanea. “Questa strada per cui camminiamo, questo selciato sconnesso ed antico, non è niente, non è quasi niente, è un’umile cosa: non si può neppure confrontare con certe opere d’arte d’autore, stupende, della tradizione italiana. Eppure io penso...” – e continua Pasolini – “che questa stradina da niente, così umile, sia da difendere con lo stesso accanimento, con la stessa buona volontà, con lo stesso rigore con cui si difende un’opera d’arte di un grande autore [...]”.

E conclude affermando che “nessuno si rende conto che si deve difendere questo passato anonimo, questo passato senza nome, questo passato popolare” ²¹.

Insomma, per concludere: con un dettaglio si può costruire tutto l’apparato narrativo, anche di un’opera architettonica; e con lo stesso dettaglio si può demolire in tutto o

Again, this is a microhistory to be safeguarded, even if it belongs to an anonymous and popular world, to that architecture commonly defined as spontaneous.

“This street we are walking down, this bumpy, ancient pavement, is nothing, it is almost nothing, it is a humble thing: it cannot even be compared with certain works of art of authorship, stupendous, of the Italian tradition. Yet I think,” – Pasolini continues – “that this little meaningless street, so humble, is to be defended with the same obstinacy, with the same good will, with the same rigor with which one defends a work of art by a great author [...]”.

He concludes by stating that “no one realizes that one must defend this anonymous past, this nameless past, this popular past” ²¹. In short, to conclude: with one detail one can build the whole narrative apparatus, even of an architectural work; and with the same detail one can demolish in whole or in part the narrative structure created on that same

in parte l'impianto narrativo creato su quella stessa prova. La forza, la bellezza di un'idea, anche quando asseconda il fallimento dell'opera, che pareva inconfutabile, diviene – o meglio – continua a essere narrazione, presupposto necessario per ulteriori esplorazioni indiziarie.

GR: Mi torna in mente, sentendo Armando, l'espressione di Goethe che *l'idea è un ospite straniero*: si mostra – a posteriori, a ricerca conclusa – nel dettaglio che non torna, nella fallibilità della ricerca e dunque degli strumenti che abbiamo usati sino a quel momento. Dunque la narrazione va ripresa, riaperta a partire da quell'unico punto – che non avevamo visto né considerato – che ha fatto saltare la nostra ricerca.

CG: Grazie. Le domande e le sollecitazioni che tu hai proposto sono molte e cercherò di essere conciso. Il libro *Indagini su Piero* ② uscì nel 1981 inaugurando la serie *Microstorie* pubblicata da Einaudi e coordinata da Giovanni

evidence. The strength, the beauty of an idea, even when it panders to the seemingly irrefutable failure of the work, becomes – or rather – continues to be narrative, a necessary prerequisite for further circumstantial exploration.

GR: I am reminded, hearing Armando, of Goethe's expression that *the idea is a foreign guest*: it shows itself – in retrospect, when the research is over – in the detail that does not add up, in the fallibility of the research and therefore of the tools we have used up to that point. So the narrative must be resumed, reopened starting from that one point – which we had not seen or considered – that blew our research apart.

CG: Thank you. The questions and stresses that you put forward are many and I will try to be concise. The book *Indagini su Piero (The Enigma of Piero)* ② came out in 1981 inaugurating the *Microstorie* series published by Einaudi and coordinated by Giovanni Levi and myself. I think it is

Levi e da me. Mi pare importante sottolinearlo, poiché la microstoria può occuparsi di un mugnaio o del monarca della pittura, com'era chiamato ai suoi tempi Piero della Francesca. Il libro è stato ristampato più volte, prima da Einaudi, con l'aggiunta di varie postfazioni, e qualche mese fa da Adelphi, con l'aggiunta di una postfazione. Lo sdoppiamento che è legato al genere postfazione mi attrae molto: c'è un elemento di dialogismo nel momento in cui guardo al me stesso di quasi cinquant'anni fa dandomi torto, o nel momento in cui cerco di approfondire quello che avevo scritto in passato.

Il rapporto tra storia dell'arte e storia può essere affrontato da molti punti di vista. Nel mio libro dico che non mi sarei occupato dello stile di Piero, che appassiona me come tutti, ma dei committenti e dell'iconografia di alcune opere. Dov'è l'area di frizione con la storia dell'arte? Nella cronologia. Roberto Longhi – ed è un tema su cui ritorno nella

important to emphasize this, since microhistory can deal with a miller or the monarch of painting, as Piero della Francesca was called in his day. The book has been reprinted several times, first by Einaudi, with the addition of several afterwords, and a few months ago by Adelphi, with the addition of an afterword. The splitting that is attached to the afterword genre is very attractive to me: there is an element of dialogism in the moment when I look back at the myself of almost fifty years ago refuting myself, or in the moment when I try to elaborate on what I had written in the past.

The relationship between art history and history can be approached from many perspectives. I say in my book that I would not deal with Piero's style, which fascinates me as much as anyone, but with the patrons and the iconography of certain works. Where is the area of friction with art history? In chronology. Roberto Longhi – and this is a subject

postfazione – aveva datato la *Flagellazione di Cristo* attorno alla metà degli anni quaranta del '400, sulla base di un'interpretazione dell'iconografia basata su una tradizione locale; a questo punto aveva affermato che questa data era compatibile con i dati stilistici. In quel caso, un grande conoscitore quale era Longhi non partiva dai dati stilistici, ma da un'iconografia insostenibile. Sulla datazione proposta da Longhi, e sulla possibilità di confutarla partendo da un altro punto di vista, ho ragionato ripetutamente nel corso del mio libro.

Quando dico che il personaggio barbuto da me identificato con Bessarione sta commentando ciò che accade sullo sfondo, ossia la flagellazione di Gesù, mi riferisco a un espediente figurativo che usa la prospettiva e lo spazio per proporre un rapporto fra parole e immagini, o meglio per rappresentare le parole dette dai personaggi attraverso le immagini. Per un espediente analogo, più tardo, si veda il quadro di Lorenzo Lotto che si trova al Metropolitan

I return to in the afterword – had dated the *Flagellazione di Cristo* around the mid-1440s, based on an interpretation of the iconography founded on a local tradition; at this point he had claimed that this date was compatible with the stylistic data. In that case, a great connoisseur such as Longhi was not starting from stylistic data, but from an untenable iconography. On the dating proposed by Longhi, and the possibility of refuting it from another point of view, I reasoned repeatedly throughout my book.

When I say that the bearded character I have identified with Bessarion is commenting on what is happening in the background, namely the scourging of Jesus, I am referring to a figurative device that uses perspective and space to propose a relationship between words and images, or rather to represent the words spoken by the characters through images. For a similar, later expedient, see Lorenzo Lotto's painting in the Metropolitan Museum of Art in New York,

Museum of Art di New York, che raffigura Gregorio Belo nell'atto di parlare della crocifissione.

Qualcuno potrebbe chiedersi perché in una delle appendici mi sia dato torto così clamorosamente. La risposta è semplice: penso che comunicare un caso di auto-confutazione sia utile a chi legge. Moltissimo tempo fa rimasi colpito da una frase di Marc Bloch: bisogna coinvolgere il lettore nell'itinerario della ricerca. Di quest'itinerario possono far parte, come in questo caso, anche errori e auto-confutazioni.

GR: Grazie. Mi colpisce questa attualità di Piero della Francesca: riapre un discorso sul linguaggio, anzi sui linguaggi, quello spaziale della prospettiva e quello che mette in rapporto le parole (il loro codice) con le immagini (il loro codice) – e li pone in tensione.

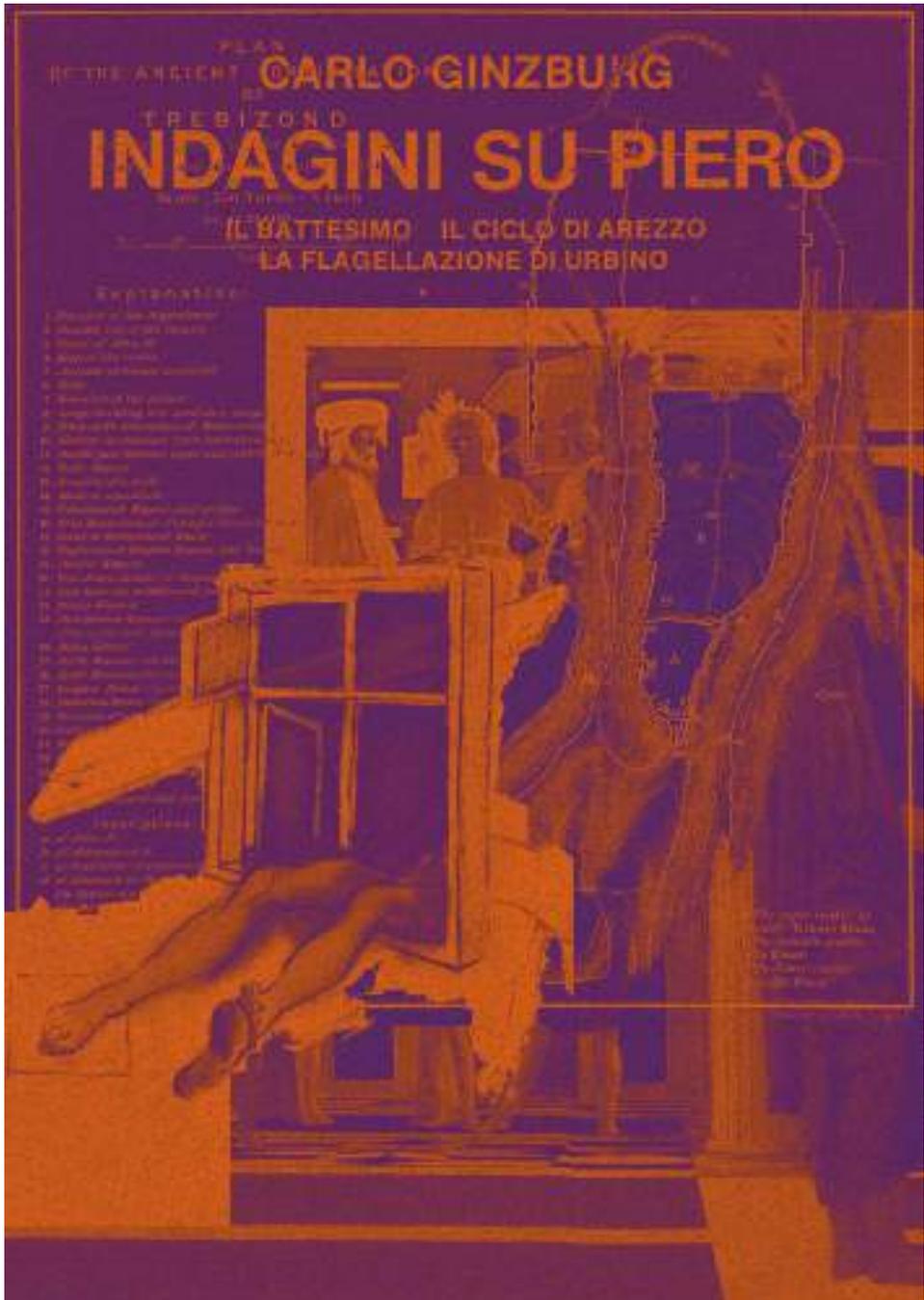
Direi che potremmo aprire ora la seconda parte della discussione e dare al pubblico l'opportunità di porre delle domande. Do la parola a Andrea Valvason, dottorando in

which depicts Gregorio Belo in the act of speaking about the crucifixion.

Some might ask why in one of the appendices I am so blatantly wrong. The answer is simple: I think that communicating a case of self-confutation is helpful to the reader. A very long time ago I was struck by a phrase by Marc Bloch: one must involve the reader in the itinerary of research. Errors and self-refutations can be part of this itinerary, as in this case.

GR: Thank you. I am struck by this topicality of Piero della Francesca: it reopens a discussion about language, or rather languages, the spatial one of perspective and the one that relates words (their code) to images (their code) – and puts them in tension.

I would say we could now open the second part of the discussion and give the audience the opportunity to ask questions. I give the floor to Andrea Valvason, Ph.D. student



AVM, *Microstorie 5: registri in scena*, 2024.

Composizione architettonica presso la Scuola del dottorato dell'Università Iuav di Venezia.

Andrea Valvason: Buongiorno, volevo innanzitutto ringraziarla per la preziosissima lezione e vorrei iniziare con il dire che sono friulano. Sono Andrea Valvason, dottorando in Composizione architettonica, e sto svolgendo una tesi sulla figura e l'opera di Giuseppe Samonà, fondatore di questa Scuola.

La mia domanda parte dal presupposto di assumere, da un lato, l'esistenza di una disciplina storica che è la storiografia generale e, dall'altro lato, l'esistenza di una storia dell'architettura, intesa come disciplina *autonoma*, come faceva notare anche il Professor Dal Fabbro rispetto ad alcune letture sull'opera di Piero della Francesca. Partendo dal suo saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario* e sottintendendo un metodo d'indagine basato su una dimensione esperienziale, vorrei chiederle, da architetto, da progettista, in che modo

in Architectural Composition at the doctoral school of the Iuav University of Venice.

Andrea Valvason: Good morning, first of all, I wanted to thank you for the invaluable lesson and I would like to begin by saying that I am Friulian. I am Andrea Valvason, a Ph.D. student in Architectural Composition, and I am working on a thesis on the figure and work of Giuseppe Samonà, the founder of this School.

My question starts from the assumption of considering, on the one hand, the existence of a historical discipline that is general historiography, and, on the other hand, the existence of a history of architecture, understood as an *autonomous* discipline, as Professor Dal Fabbro also pointed out regarding some readings on the work of Piero della Francesca. Starting from your essay *Clues: Roots of an Evidential Paradigm* and implying an investigative method based on an experiential dimension, I would like to ask you,

lo studio della storia, della storia dell'architettura, può oggi tornare utile al progetto?

Mi spiego meglio.

Nel saggio lei scrive riguardo alle tecniche di analisi di Giovanni Morelli, che identificava nei motivi sigla, dettati apparentemente secondari, le *spie* in grado di attribuire un'opera ad un autore. Cito quindi un breve passo: "Bisogna invece esaminare i particolari più trascurabili, e meno influenzati dalle caratteristiche della scuola a cui il pittore apparteneva: i lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle dita delle mani e dei piedi" ²³, di cui penso peraltro che il Professor Sherer prima ci mostrava alcune immagini. E arriva qui a sostenere una corrispondenza tra questo metodo e il metodo semeiotico, medico, di indagine e scoperta attraverso i sintomi (i *segni* in termini semiotici). Nella mia ricerca di dottorato mi sto occupando, come anticipavo prima, della figura e dell'opera di Giuseppe Samonà,

as an architect, as a designer, how can the study of history, the history of architecture, be useful to design today? Let me explain better. In your essay, you write about the analysis techniques of Giovanni Morelli, who identified in sigla *motifs*, seemingly secondary details, the *clues* capable of attributing a work to an author. I quote a short passage: "We should examine, instead, the most trivial details that would have been influenced least by the mannerisms of the artist's school: earlobes, fingernails, shapes of fingers and of toes" ²³, which, moreover, I believe Professor Sherer showed us some images of earlier.

You then draw a correspondence between this method and the semeiotics, the medical method of investigation and discovery through symptoms (the *signs* in semiotic terms). In my doctoral research, as I mentioned earlier, I am focusing on the figure and work of Giuseppe Samonà, an intellectual, above all, a very complex figure with a vast theoretical and

un intellettuale, prima di tutto, una figura molto complessa con un interesse e una produzione vastissima sia teorica sia progettuale. Un architetto nato a fine Ottocento che si è formato come progettista principalmente attraverso lo studio della storia dell'architettura.

In questo momento sto analizzando una serie di scritti e appunti teorici di Samonà che ruotano attorno al tema dell'iconismo, argomento a lungo dibattuto tra i semiologi, e non solo, in particolare durante gli anni Sessanta e Settanta del Novecento – peraltro prima si citava lo strutturalismo – e sto ricercando le prime tracce di questo suo discorso anche tra alcuni *Appunti di estetica* ⁽²⁴⁾, risalenti alla sua formazione giovanile dei primi anni Trenta.

A proposito di iconismo, Umberto Eco nel suo *Trattato di semiotica generale* definisce i *segni iconici* come *testi visivi* ⁽²⁵⁾. Lei nel suo saggio, nel caso dell'analisi di opere d'arte, parla di *testi figurativi* ⁽²⁶⁾, arrivando a concludere che nel caso

design production. An architect born at the end of the 19th century who trained as a designer mainly through the study of the history of architecture.

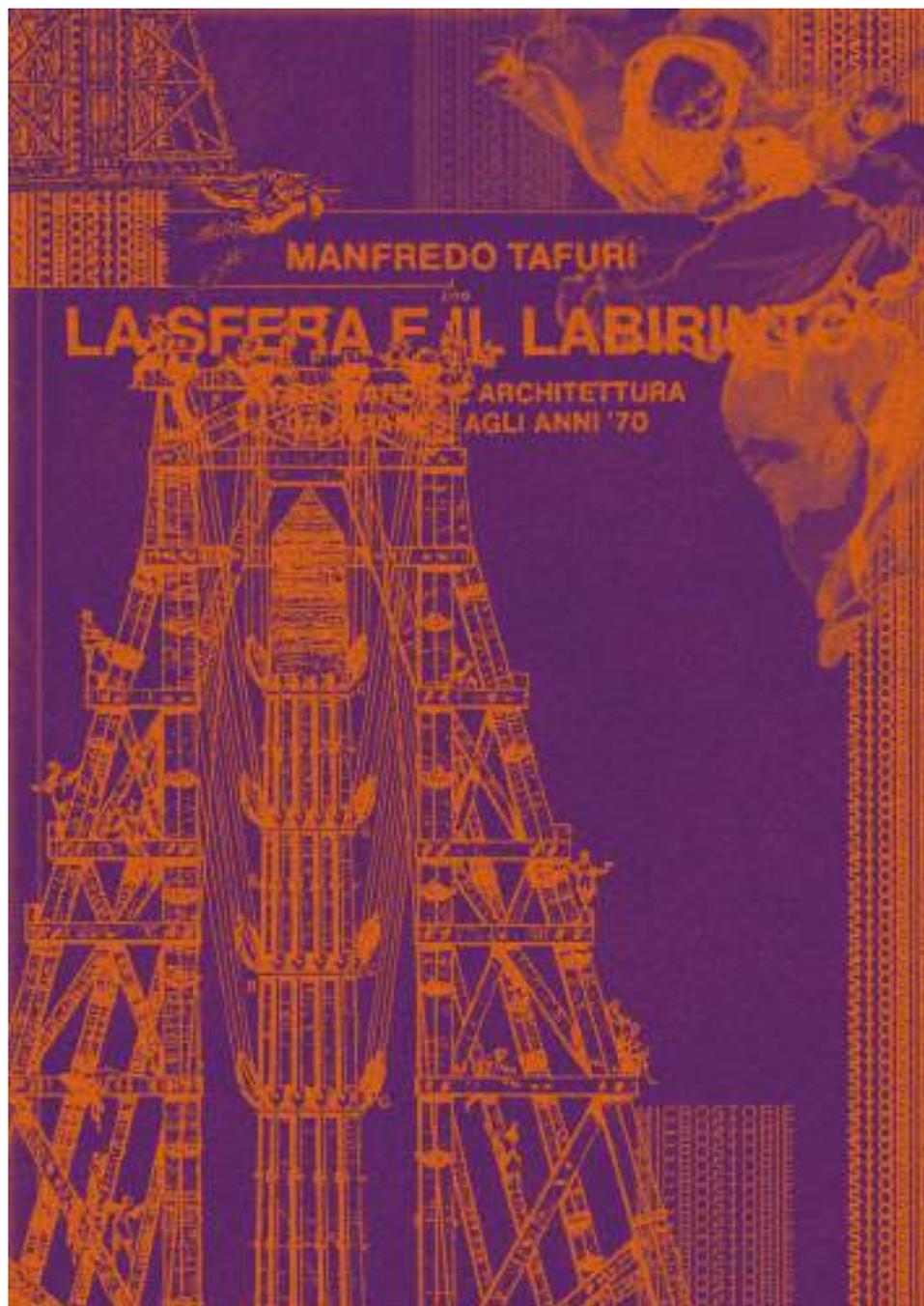
At the moment, I am analyzing a series of theoretical writings and notes by Samonà revolving around the theme of iconism, a topic long debated among semioticians, and others, particularly during the 1960s and 1970s – before that, structuralism was mentioned. I am also searching for the early traces of this discourse in some of his *Appunti di estetica (Notes on Aesthetics)* ⁽²⁴⁾, dating back to his youthful education in the early 1930s.

Speaking of iconism, Umberto Eco in *A Theory of Semiotics* defines an *iconic sign* as a “visual text” ⁽²⁵⁾. In your essay, in the case of the analysis of works of art, you talk about “pictorial texts” ⁽²⁶⁾, concluding that in the case of human sciences, as we can consider ours, architecture: “These are essentially mute forms of knowledge in the sense that their

delle scienze umane, come possiamo considerare in questo caso la nostra, l'architettura: "Si tratta di forme di sapere tendenzialmente mute – nel senso che, come abbiamo già detto, le loro regole non si prestano a essere formalizzate e neppure dette. Nessuno impara il mestiere del conoscitore o del diagnostico [e potremmo aggiungere del progettista] limitandosi a mettere in pratica regole preesistenti. In questo tipo di conoscenza entrano in gioco (si dice di solito) elementi imponderabili: fiuto, colpo d'occhio, intuizione" ⑳. Lei utilizza qui la parola *intuizione*, che trovo molto importante. Tornando agli *Appunti di estetica* di Giuseppe Samonà, tra questi c'è uno scritto intitolato *L'intuizione e l'espressione* ㉑, in cui Samonà arriva a sostenere che vi sia una corrispondenza diretta tra l'*intuizione*, intesa come forma di indagine e di conoscenza, e l'*espressione*, intesa qui come *attività dello spirito che plasma la forma*, e infine egli scrive: "Intuire significa esprimere" e "Intuizione uguale espressione". C'è

precepts do not lend themselves to being either formalized or spoken. No one learns to be a connoisseur or diagnostician [and we could add the designer] by restricting himself to practicing only preexistent rules. In knowledge of this type imponderable elements come into play: instinct, insight, intuition" ㉑.

You use the word *intuition* here, which I find very important. Returning to Giuseppe Samonà's *Appunti di estetica (Notes on Aesthetics)* ㉑, among them, there is a writing titled *L'intuizione e l'espressione (Intuition and Expression)* ㉒, in which Samonà argues that there is a direct correspondence between *intuition*, understood as a form of investigation and knowledge, and *expression*, understood here as "the activity of the spirit that shapes the form" and finally he writes: "To intuit means to express" and "Intuition equals expression". There is therefore a direct connection between *what comes*



GC, *Microstorie 6: nel far una casa*, 2024.

quindi un nesso diretto tra *ciò che entra* e *ciò che esce*, tanto da arrivare ad intenderli come se fossero la stessa cosa.

Da questi presupposti le chiedo nuovamente: può oggi lo studio della storia, della storia dell'architettura, lo studio dei segni nella storia dell'architettura, secondo un metodo indiziario, come lei lo definisce, e secondo una visione sincronica della storia, come aggiungo io, tornare utile oggi, e in che modo, al progetto di architettura?

CG: Grazie mille per la domanda. Lei ha parlato del saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, su cui tornerò nella postfazione inclusa nella nuova edizione di *Miti emblematici spie* (29).

Credo che si possa definire *intuizione* la ricapitolazione fulminea di processi razionali. Non c'è nulla di irrazionale nell'atteggiamento di chi ha formulato l'intuizione, e nemmeno nell'atteggiamento di chi la analizza magari a

in and what comes out, to the point of understanding them as if they were the same thing.

Given these assumptions, I ask you again: can the study of history, the history of architecture, the study of signs in the history of architecture, according to a presumptive method, as you define it, and according to a synchronic approach to history, as I add, be useful today, and in what way, to the architecture project?

CG: Thank you very much for the question. You mentioned the essay *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, which I will return to in the afterword included in the new edition of *Miti emblematici spie* (29).

I think we can define *intuition* as the lightning-fast recapitulation of rational processes. There is nothing irrational in the attitude of the person who formulated the insight, nor in the attitude of those who analyze it perhaps centuries

distanza di secoli, cercando (cosa non sempre possibile) di ricostruire la traiettoria.

Lei ha parlato di *storia sincronica*: e questo naturalmente è un omaggio allo strutturalismo. Nel libro *Storia notturna. Una decifrazione del sabba* ⑩, ho usato la morfologia, cioè una prospettiva che per definizione è acronica e atopica, per ricostruire una storia che non ha lasciato tracce. Mi pare che l'attenzione alla sincronia e alla diacronia faccia parte dell'esperienza dell'osservatore e anche, se vogliamo, degli attori.

GR: Carlo ci consegna un compito *impossibile*: ricostruire una storia che non ha lasciato tracce mediante la morfologia la quale, Carlo ce lo ricorda, è acronica e atopica. Ma allora diacronia e sincronia sono strumenti che – non in sé stessi ma in forza dei ruoli di osservatore e di attore – valgono in misura differente per entrambi perché dipendono dalla

later, trying (which is not always possible) to reconstruct the trajectory.

You spoke of *synchronic history*: and this of course is an homage to structuralism. In the book *Storia notturna. Una decifrazione del sabba* ⑩, I used morphology, that is, a perspective that by definition is achronic and atopic, to reconstruct a history that left no trace. It seems to me that attention to synchrony and diachrony is part of the experience of the observer and also, if you wish, of the actors.

GR: Carlo gives us an *impossible* task: to reconstruct a history that has left no traces on a morphology which, as he himself reminds us, is achronic and atopic. But then again, diachrony and synchrony are conceptual instruments that – not in themselves but by virtue of the roles played by the observer and the actor – are valid in varying degrees for both because they depend on the highly subjective component of the space and time of our experience.

componente fortemente soggettiva dello spazio e del tempo di esperienza.

DS: Vorrei rispondere alla domanda da un'angolazione forse un po' inaspettata. Innanzitutto, trovo l'identificazione di intuizione e espressione assai problematica. Chiaramente ha un sapore crociano. È noto che il concetto di espressione gioca un ruolo centrale nell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) di Croce. È molto probabile che Giuseppe Samonà citi questo testo, direttamente o indirettamente, nel suo testo *Appunti*, che non ho letto. Ma la citazione mi pare problematica perché nel momento in cui evoca questi termini traduce il loro senso. Nell'*Estetica di Croce*, arte è conoscenza, e l'intuizione è un fattore decisivo, dato che l'arte stessa è la forma intuitiva della conoscenza.

Croce rompe con Hegel – lo stesso Hegel che, di solito, è tra le sue fonti d'ispirazione privilegiate – proprio su questo punto. Se, per Croce, espressione e intuizione coincidono,

DS: I would like to respond to the question from an angle that might seem to be unexpected. First, I find the identification of *intuition* and *expression* – derived from Croce – to be quite problematic. It is, of course, well-known that the concept of expression plays a central role in Croce's *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902). It is very likely that Giuseppe Samonà quotes this text, either directly or indirectly, in his *Appunti*, which I have not read. But the quotation seems problematic because in the very moment that he evokes these terms, he undermines their meaning.

In Croce's *Estetica*, art is identified with knowledge, and intuition is a decisive factor, since art itself is in his view an intuitive form of knowledge. Croce breaks with Hegel – the same Hegel who is one of his main sources of inspiration – precisely on this point. If, for Croce, expression and intuition coincide, insofar as intuition gives form to, and

in quanto l'intuizione forma e esprime l'oggetto intuito, per Hegel il rapporto tra i due concetti è tutt'altra cosa. Secondo il filosofo tedesco, intuizione ha inizio nell'*intus*, cioè nell'interiorità (*Innerlichkeit*), e implica una comprensione fulminea che muove dall'interno cogliendo l'essenza di un oggetto o di un problema qualsiasi. Espressione invece pone l'enfasi sull'esteriorità, *foris*, pur muovendo dall'interno all'esterno. Le due operazioni hanno quindi funzioni e scopi conoscitivi diversi.

Per giunta c'è un terzo concetto che getta luce sugli altri due. Nella *Enciclopedia delle scienze filosofiche* e nella *Fenomenologia dello Spirito* Hegel descrive l'*Erinnerung* – che ogni tanto rende come “*Er-innerung*” per sottolineare un duplice movimento mentale verso l'interno (*Innerung*) e verso l'esterno (*Er-*) in due momenti correlati – come in un movimento spontaneo del pensiero. Hegel immagina la nostra mente come ricettiva e produttiva, in grado di

at the same time expresses, the intuited object, for Hegel the relationship between the two concepts is quite different. According to the German philosopher, intuition begins in the *intus*, that is, with subjective interiority (*Innerlichkeit*), and implies a lightning-fast understanding able to grasp the essence of any object or problem. With expression, on the other hand, it is the exterior, *foris*, that counts, even if in this case one moves from an internal to an external condition. The two operations have clearly distinct cognitive functions and purposes.

What is more, there is a third concept that sheds light on the other two. In the *Encyclopaedia of the Philosophical Sciences* and the *Phenomenology of Spirit*, Hegel describes *Erinnerung* – which he occasionally renders as *Er-innerung* to emphasize a twofold mental movement inward (*Innerung*) and outward (*Er-*) as related moments of the same process – as a spontaneous movement of thought. Hegel envisions our

cogliere le impressioni di senso ma anche di generare idee legate al *Geist* assoluto. Non si tratta semplicemente né del processo di ricordo (il significato di questa parola nel linguaggio tedesco odierno) né di una sintesi di intuire e di esprimere, ma di un rapporto dialettico tra questi poli (interiorità/esteriorità) della fenomenologia dello spirito. È chiaro che l'intuizione (l'*Anschauung*), pone l'accento sull'aspetto visivo della comprensione spontanea (*Schau*). Al contrario dell'intuizione, *Erinnerung* è un processo lungo ed elaborato, che occupa una posizione intermedia tra intuizione (che è fondamentalmente visiva e concreta, nella sua connessione con la visione interiore e ragionamento logico (che è fondamentalmente non-visivo ed astratto, nel suo nesso intimo con segni).

Qui si può tornare alla definizione che Carlo Ginzburg ha dato oggi per intuizione, cioè visione interiore identificandola con “la ricapitolazione fulminea di processi razionali”.

mind as receptive and productive, as taking in sense impressions but also as generating ideas related to absolute *Geist*. The term *Erinnerung* refers neither to the process of remembering (the meaning of this word in contemporary German usage) nor to a synthesis of intuition and expression, but to a dialectical relationship between these poles (the internal and the external) of the thinking. Intuition (*Anschauung*) emphasizes the visual aspect of spontaneous understanding (*Schau*). In contrast to intuition, *Erinnerung* is a long and involved process, occupying an intermediate position between intuition (which is basically visual and which articulates an inner vision) and logical reasoning (which is basically non-visual and abstract, in connection with signs).

Here we can return to the definition of intuition that Carlo gave today, that is, to the idea of an inner vision involving “the lightning-fast recapitulation of rational processes”. It should be recalled, however, that these

Bisogna sottolineare, però, che tali processi sono estesi temporalmente nel ragionamento logico. Intuizione e quindi la somma di tutti questi processi ridotti ad un singolo istante: ad un modo, vale a dire, di percepire e afferrare la realtà situato oltre i confini della formalizzazione logica.

Non sarà necessario aggiungere che non si deve accettare il sistema di Hegel in toto per capire che le categorie di espressione e di intuizione non sono identiche, avendo delle genealogie intellettuali ben distinti nella storia della filosofia – e che la loro sintesi perentoria in Croce costituisce un fenomeno specifico a questo pensatore e ai suoi seguaci (Samonà incluso). L'uso che fanno del binomio intuizione/espressione, peraltro, è profondamente radicato nel suolo filosofico italiano. Se si vuole usare questi concetti per costruire, ricostruire o interpretare la storia dell'architettura, bisogna procedere con cautela, tuttavia, evitando letture troppo *metafisiche* o *neoidealiste* (pure quelle rivestite in abiti

processes are temporally extended when one is dealing instead with logical reasoning. Intuition is, then, the sum of these processes reduced to a single instant: to a way, that is, of perceiving and grasping reality situated beyond any sort of logical formalization.

Needless to say, one does not have to accept Hegel's system as a whole to see that the categories of expression and intuition are not identical, and that they have distinct intellectual genealogies in the history of philosophy – and that their peremptory synthesis in Croce constitutes a phenomenon specific to this thinker and his followers (Samonà included). Here, the use of the intuition/expression dyad, in fact, is deeply rooted in Italian philosophical soil. If one wants to use these concepts to construct, reconstruct, or interpret architectural history, one must proceed with caution, however, avoiding overly *metaphysical* or *neoidealist* (even those clothed in a semiotic garb) and forced readings

semiotici) e quindi forzate, dei testi basilari della disciplina e della realtà storica e costruita.

Vorrei chiudere questo *excursus* con una postilla che tratta del rapporto tra architettura e medicina: secondo quanto ricostruito dalla storica dell'arte G. C. Sebregondi a partire da alcuni documenti (*Codex Trivulzianus*, *Codex Atlanticus*) quando Leonardo, nel 1487, venne richiesto dai fabbricieri del Duomo di Milano, nella gara per il tiburio si riferì alla fabbrica esistente (in una lettera ai fabbricieri del 1489) come a una struttura malata [il *malato domo*] che necessitava di un *medico architetto* per essere guarita. James S. Ackerman ha recuperato, a proposito del rapporto medico-architetto, alcuni disegni anatomici realizzati tra il 1485 e il 1489 da Leonardo (Windsor 19057r, e 19058v, che risalgono a 1489), in cui è chiara una dialettica formale e tecnica tra la rappresentazione prospettica e ortografica, in un interscambio tra *corpus* architettonico e disegni anatomici.

of the basic texts of the discipline and of historical and built reality.

I would like to close this *excursus* with an observation that deals with the relationship between architecture and medicine: according to what art historian G. C. Sebregondi has reconstructed from some documents (*Codex Trivulzianus*, *Codex Atlanticus*) when Leonardo, in 1487, was requested by the *fabbricieri* of the Duomo of Milan, he referred to the existing *fabbrica* (in a letter to the *fabbricieri* in 1489) as a “il malato Duomo” [sick Duomo] that needs a “medico architetto”. James S. Ackerman has adduced, with regard to the physician/architect analogy offered by Leonardo, a number of anatomical drawings made between 1485 and 1489 by the artist (Windsor 19057r, and 19058v, which date from 1489) in which a dialectic unfolds, on the level of both form and technique, between perspectival and orthographic drawing,

Mi ricordo che Yehuda, un grande *raconteur*, ha parlato varie volte di José Oubrerie, un allievo di Le Corbusier, e gli chiederei quindi di intervenire nuovamente. Il tema è il paradigma indiziario, se vogliamo, di Le Corbusier stesso.

YS: Carlo introduced to us this incredible discussion of indices, of clues. How do we know what we know?

You know that in Belgium there was a great detective writer named Georges Simenon. At a certain point, Georges Simenon invented, like Sherlock Holmes, his own detective, Jules Maigret, and that detective's stories appeared after the other.

When he let it be known that he was no longer going to continue writing stories about Inspector Maigret, one of his readers wrote him a letter saying that he could not bear the idea that he won't have another Maigret. Could he send him the recipe for the Maigret story so that he could continue?

in an interchange between the architectural *corpus* and anatomical representation.

I remember that Yehuda, a great *raconteur*, spoke several times about José Oubrerie, a pupil of Le Corbusier, and I would therefore ask him to intervene again. The theme is the evidential paradigm, if you will, of Le Corbusier himself.

YS: Carlo ci ha presentato questa straordinaria discussione sugli indici, sugli indizi. Come facciamo a sapere quello che sappiamo?

Sapete che in Belgio c'era un grande scrittore di gialli di nome Georges Simenon. A un certo punto, Georges Simenon inventò, come Sherlock Holmes, il suo detective, Jules Maigret, e le storie di questo detective vennero pubblicate una dopo l'altra.

Quando fece sapere che non avrebbe più continuato a scrivere storie sull'ispettore Maigret, uno dei suoi lettori gli scrisse una lettera dicendo che non poteva sopportare

And Simenon replied to him and told him that unfortunately there is no recipe. And the only thing that he could recommend to him is to try and invent his own thing. Now what was the technique of detective Maigret? It was *immersion*, he immersed himself in the local environment so that by detecting certain kind of irregularities in this pattern, he would then find the solution to the mystery of a murder or some such thing. According to Oubrerie, who was discovered as a young man by Le Corbusier – well, Oubrerie sought out Le Corbusier but he answered him positively and cultivated him – the technique of Le Corbusier, when going to a new site was exactly the same as Inspector Maigret, meaning that he would *go local*, he would drink what local people drink, he would eat what they eat, he would sit in the way they sit. He tried to even physically mimicking local people, so that he could feel that he actually became one of

l'idea di non poter più leggere nuovi racconti di Maigret e gli chiese se poteva inviargli la *ricetta* della storia di Maigret in modo che da poter continuare a scriverne.

Simenon gli rispose e gli disse che purtroppo non esiste una *ricetta*. L'unica cosa che poteva raccomandargli era di provare a inventare qualcosa di suo. Qual era la tecnica del detective Maigret? Era l'*immersione*: si immergeva nell'ambiente locale in modo che, rilevando un certo tipo di irregolarità in questo schema, avrebbe poi trovato la soluzione al mistero di un omicidio o qualcosa del genere.

Secondo Oubrerie, scoperto da giovane da Le Corbusier – Oubrerie cercò Le Corbusier e questi gli rispose positivamente e lo incoraggiò –, la tecnica di Le Corbusier, quando si recava in un nuovo sito, era esattamente la stessa dell'ispettore Maigret, cioè *andava sul posto*, beveva quello che bevevano gli abitanti del luogo, mangiava quello che mangiavano loro, si sedeva nel modo in cui si sedevano loro.

them. Well, that's my story. It's a good story for your next book.

GR: Grazie Yehuda, di aver ricordato il carattere investigativo della ricerca, l'immersione ma anche il farsi i propri strumenti di esperienza. Do subito la parola a Francesco Maranelli, dottorando in Storia dell'architettura presso l'Università Iuav.

Francesco Maranelli: Soltanto una curiosità. Vorrei tornare all'inizio di questo bellissimo convegno, ossia alla distinzione tra storia, come processo storico, e storia come storiografia, come mestiere, come disciplina e quindi forse tra storia dell'architettura, come processo storico dell'architettura, e storiografia dell'architettura come mestiere. Parto da un brevissimo aneddoto. Ho iniziato a studiare presso l'Università Iuav di Venezia, forse anche su indicazione di un professore di storia dell'arte del liceo che frequentavo e che aveva studiato con Manfredo Tafuri, che mi

Cercava persino di imitare fisicamente le persone del posto, in modo da avere la sensazione di essere diventato uno di loro. Questa è la mia storia. È una buona storia per il tuo prossimo libro.

GR: Thank you, Yehuda, for reminding us of the investigative nature of research, immersion but also making your own tools of experience. I will immediately give the floor to Francesco Maranelli, a Ph.D. student in architectural history at the Iuav University of Venice Doctoral School.

Francesco Maranelli: Just a curiosity. I would like to go back to the beginning of this beautiful conference, that is, to the distinction between history, as a historical process, and history as historiography, as a profession, as a discipline, and therefore perhaps between the history of architecture, as architecture's historical process, and the historiography of architecture as a profession. I will begin with a very brief anecdote. I started studying at the Iuav University

aveva consigliato di leggere *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura*. A un certo punto, mi diceva, è molto difficile comprendere se in *Venezia e il Rinascimento* si parla di storia dell'architettura o di storia vera e propria. È una cosa che mi è sempre rimasta dentro, da allora, come se ci fosse una distinzione da capire tra storia e storia dell'architettura. Continuo tuttora a domandarmelo e vorrei domandarlo quindi anche a voi.

Pensate che ci siano, e quali potrebbero essere, degli strumenti distinti della storiografia dell'architettura, degli obiettivi diversi rispetto a quelli della storiografia intesa in senso più ampio e generale? Oppure si tratta soltanto di una terminologia diversa?

CG: Quella che chiamiamo *storiografia* è una disciplina che non ha confini. Come disse Marc Bloch tanto tempo fa, lo storico è come un orco che si ciba di carne umana, e cioè di qualunque testimonianza umana – e magari non umana,

of Venice, perhaps also on the recommendation of an art history teacher at my high school, who had studied with Manfredo Tafuri and who suggested that I read *Venice and the Renaissance*. At a certain point, he told me, it is very difficult to understand whether in *Venice and the Renaissance* we are talking about the history of architecture or about *pure* history. It's something that has always remained inside me ever since, as if there was a distinction to be drawn between history and the history of architecture. I keep asking myself this question, and I would like to ask you the same.

Do you think that there are tools and objectives which are specific to the historiography of architecture – tools and objectives which are different from those of historiography understood in a broader and more general sense? If so, which could they be? Or is it just a different terminology?

CG: What we call *historiography* is a discipline that has no boundaries. As Marc Bloch said a long time ago, the

se pensiamo alla storia del clima, che però è in rapporto con l'operato del genere umano. In questo modo Bloch cercava di ampliare i confini della conoscenza storica. In ogni caso, la divisione tra le discipline è artificiale. Come mi capita di dire spesso, non c'è un'armonia prestabilita tra le domande che ci vengono poste dalla ricerca su un determinato problema, e le discipline esistenti. Il problema se ne infischia dei confini disciplinari. Quello che deve essere tenuto in considerazione è la natura delle testimonianze. Per esempio, le immagini, e anche gli edifici, non possono comunicare la negazione: se pensiamo al quadro di René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, se non ci fosse la didascalia *Questa non è una pipa*, sarebbe impossibile comunicare la negazione.

Mi è capitato di scrivere riguardo questo tema, tempo fa, in un saggio per una miscellanea in onore di Ernst Gombrich, che le testimonianze non sono sempre traducibili. Non sempre le immagini sono traducibili in parole, e non

historian is like an ogre who feeds on human flesh, namely any human – and perhaps sometimes even nonhuman testimony, if we think of climate history, which, however, is related to the work of humankind. In this way Bloch was trying to expand the boundaries of historical knowledge. In any case, the division between disciplines is artificial. As I often find myself saying, there is no predetermined harmony between the questions posed to us by research on a certain problem, and the existing disciplines. The problem does not care about disciplinary boundaries. What must be taken into account is the nature of the evidence. For example, images, and even buildings, cannot communicate negation: if we think of René Magritte's painting *Ceci n'est pas une pipe*, if the *This is not a pipe* caption wouldn't be there then, it would be impossible to communicate negation.

I happened to write about this issue some time ago in an essay for a miscellany in honor of Ernst Gombrich that

sempre le parole sono traducibili in immagini. In ogni caso, il problema della traduzione (e dell'interpretazione) è al centro della ricerca storica. La parola latina *interpres* significa interprete, e traduttore.

GR: Il problema che Carlo adesso ci pone è di straordinaria importanza. Provo a sintetizzare in forma di domanda: quale relazione si dà tra la negazione e la comunicazione nel rapporto tra storia e architettura nella dimensione progettuale?

Do la parola a Giancarlo Carnevale, già professore e preside dell'Università Iuav di Venezia.

Giancarlo Carnevale: Il suo *Spie. Radici di un paradigma indiziario* è stato da noi molto utilizzato. Per noi intendo riferirmi a quanti insegnano, o abbiamo insegnato, Composizione Architettonica. La nostra disciplina si colloca in un punto cruciale degli insegnamenti di architettura. La *firmitas* e l'*utilitas*, gli altri due vertici della triade

testimonies are not always translatable. Images are not always translatable into words, and words are not always translatable into images. In any case, the problem of translation (and interpretation) is at the heart of historical research. The Latin word *interpres* means interpreter, and translator.

GR: The problem that Carlo now poses to us is of extraordinary importance. I'll try to summarize it in the form of a question: what relationship is given between negation and communication in the relationship between history and architecture in the projectual dimension?

I give the floor to Giancarlo Carnevale, former professor and dean of the Iuav University of Venice.

Giancarlo Carnevale: Your *Clues: Roots of an Evidential Paradigm* has been widely used by us. By us I mean to refer to those who teach, or have taught, Architectural Composition. Our discipline sits at a crucial point in the

vitruviana, hanno uno statuto scientifico solido, sono discipline deduttive ed evolutive, non la composizione architettonica che deve, in qualche modo, comporre i conflitti che insorgono ogni volta che si opera in modo progettuale. Il punto su cui continuiamo a riflettere nel trasmettere la conoscenza, è come eliminare l'arbitrio, l'azzardo della soggettività. La scelta di chiunque svolga un progetto, e dello stesso studente, non può essere che autoriale, legata al proprio vissuto e alle proprie esperienze e alla propria sensibilità. Non può quindi fare a meno di un'intuizione: la *firasa*.

Secondo Valéry ci sono forme in attesa di significato nella nostra mente, e questo ci sposta in un territorio pericoloso, legato a un destino genetico in cui è comunque la cultura a guidarci, anche in questa fase iniziale. Il mio dubbio è quindi quanto pesa il caso, il pretesto, nelle scelte iniziali.

teachings of architecture. *Firmitas* and *Utilitas*, the other two vertices of the Vitruvian triad, have a solid scientific *status*, they are deductive and evolutionary disciplines, not Architectural Composition, that must, in some way, compose the conflicts that arise whenever you operate in a design way. The point we keep thinking about in transmitting knowledge. is how to eliminate the arbitrary, the hazard of subjectivity. The choice of anyone carrying out a project, and of the student himself, can only be authorial, linked to his own experience and sensibility. Therefore, he cannot do without intuition: the *firasa*.

According to Valéry, there are forms waiting for meaning in our minds, and this moves us into dangerous territory, linked to a genetic destiny in which it is still culture that guides us, even in this initial phase. My doubt is therefore how much the case weighs, the pretext, in the initial choices.

CG: Questa domanda mi tocca molto perché sul tema del caso ho riflettuto anche a partire dall'omonimia che esiste in italiano tra *caso* e *caso*, cioè *case* and "*chance*", come diremmo in inglese. Questa convergenza in italiano può scatenare una reazione che è legata a un filtro che è legato alla nostra personalità, alla nostra cultura, all'ambiente in cui viviamo, alle scelte che abbiamo già fatto. C'è quindi questa interazione. Naturalmente c'è il caso che non ammette risposta: se camminando un mattone mi cade in testa e mi uccide, è un caso, ma qui il discorso finisce. Se invece c'è la possibilità di rispondere allora qui il caso diventa elemento di un diagramma di forze, un parallelogramma di forze più ampio. Quello che mi preme sottolineare per un momento è la possibilità di moltiplicare i casi allo scopo della ricerca. Questa è una questione su cui ho riflettuto molto tempo fa insieme ad Adriano Prosperi quando abbiamo scritto un libro che è stato appena ripubblicato, *Giochi di pazienza*. Un

CG: This question touches me a lot because on the theme of chance I have also reflected from the homonymy that exists in Italian between *caso* and *caso*, that is, *case* and *chance*, as we would say in English. This convergence in Italian can trigger a reaction that is related to a filter that is related to our personality, our culture, the environment we live in, the choices we have already made. So there is this interaction. Of course, there is the case that admits no response: if while walking a brick falls on my head and kills me, it is a case, but there the discussion ends. If, on the other hand, there is the possibility of response then here the case (chance) becomes an element of a force diagram, a larger parallelogram of forces. What I would like to emphasize for a moment is the possibility of multiplying cases for the purpose of research.

This is a question I reflected on a long time ago together with Adriano Prosperi when we wrote a book that has

seminario sul Beneficio di Cristo ③). In realtà questo problema del caso riporta a quanto già citato prima da Lucio Biasiori rispetto a ciò che facevo qui all'Archivio di Stato di Venezia, ai Frari, chiedendo una serie di buste a caso, partendo da un inventario manoscritto che riportava solo indicazioni generiche come *processi di stregoneria*, *processi di eresia*. Lo scopo che mi prefiggevo era la ricerca dell'ignoto. In questo non vedo nulla di irrazionale: l'ignoto viene filtrato da qualcosa che conosciamo già, e che eventualmente viene messo in discussione dal caso.

GR: Stiamo felicemente procedendo ad anelli che si incastrano gli uni con gli altri. Poco prima citavi un pensiero di Dionisotti che ti aveva colpito: “Per mero caso, ossia per la norma che presiede alla ricerca dell'ignoto”. Cioè non possiamo procedere, come dice Kant, a tentoni (*herumtappen*), abbiamo bisogno di teoria capace di aprire pratiche di

just been republished, *Giochi di pazienza. Un seminario sul Beneficio di Cristo* ③). Actually this problem of the case leads back to what Lucio Biasiori mentioned earlier with respect to what I was doing here at the State Archives of Venice, at the Frari, asking for a series of archive boxes at random, starting from a manuscript inventory that only contained generic indications such as *witchcraft trials*, *heresy trials*. My purpose was the search for the unknown. In this I see nothing irrational: the unknown is filtered through something we already know, and possibly challenged by chance.

GR: We are happily proceeding in rings that interlock with one another. Earlier you quoted a thought of Dionisotti's that struck you, “By mere chance, that is, by the norm that presides over the search for the unknown”. That is, we cannot proceed, as Kant says, by trial and error (*herumtappen*), we need theory capable of opening up searching practices.

ricerca. Do la parola a Guglielmo Bottin, dottorando in Beni Culturali della Statale di Milano.

Guglielmo Bottin: La mia domanda è mossa da alcune considerazioni sul livello *emic* e sul livello *etic* di cui si è parlato. Dunque, nel nostro lavoro gnoseologico di storici, o nell'etnografia, in particolare quando abbiamo a che fare con il presente o con storie di un passato molto prossimo, come dobbiamo comportarci quando incontriamo degli attori che indulgono in auto-teorizzazioni? Che quindi, in qualche modo, si rendono interpreti di teorie circolanti all'interno al discorso *emic*, operando una sorta di ventriloquismo al contrario, nel senso che questi attori sono *parlati* da un discorso a loro immanente. In pratica, ci troviamo di fronte a evidenze e a racconti che si presentano come teorizzazioni *etic*, ma sono in realtà discorsi *emic*. In queste situazioni, come facciamo a proteggere il nostro livello *etic* di ricercatori?

I give the floor to Guglielmo Bottin, a doctoral student in Cultural Heritage at the State University of Milan.

Guglielmo Bottin: My question is prompted by some considerations about the *emic* and *etic* levels that have been mentioned. In our gnoseological work as historians, or in ethnography and, particularly, when we are dealing with the present or with accounts from the very near past, how should we behave when we encounter actors that indulge in self-theorization? In some way, they act as interpreters of theories circulating within their *emic* discourse, operating a sort of ventriloquism in reverse, in the sense that these actors are *spoken* by a discourse that is immanent to them. In practice, we are confronted with evidence and narratives that present themselves as *etic* theories but are in fact *emic* discourses. In such situations, how can we safeguard the *etic* level of scholarly research?

CG: Penso che si debba creare la distanza: ma in che modo? Esiste uno strumento formidabile: lo straniamento. Di questo tema mi sono occupato anni fa, partendo da un saggio famoso del formalista russo Viktor Borisovič Šklovski, e cercando di ricostruire la preistoria dello straniamento, da lui analizzato soprattutto attraverso gli scritti di Tolstoj.

Secondo la definizione di Šklovski, lo straniamento consiste nel guardare la realtà senza dare niente per scontato, cercando di vederla come qualcosa di opaco, di apparentemente incomprensibile: una presa di distanza che però può preludere a una conoscenza più profonda. È una figura letteraria che ha una forza cognitiva straordinaria. Alla fine del mio saggio, dopo aver discusso lo straniamento di cui aveva parlato Šklovski, dalle implicazioni in senso lato politiche, ho analizzato lo straniamento estetico proposto da Proust attraverso il personaggio di Elstir: un pittore che

CG: I think that one would have to create a certain distance: but how? There is a formidable tool: estrangement. I dealt with this issue years ago, starting from a famous essay by the Russian formalist Viktor Borisovič Šklovski, and trying to reconstruct the prehistory of estrangement, which he analyzed mainly through Tolstoy's writings.

According to Šklovski's definition, estrangement consists in looking at reality without taking anything for granted, trying to see it as something opaque, seemingly incomprehensible: a distancing that can, however, prelude a deeper knowledge. It is a literary figure that has extraordinary cognitive power. At the end of my essay, after discussing the estrangement that Šklovski had spoken of, with its broadly political implications, I analyzed the aesthetic estrangement proposed by Proust through the character of Elstir: a painter who is a mixture of Manet, Monet, and Degas, and who

è una mescolanza di Manet, Monet e Degas, e che dipinge il mare come lo si vede, come se fosse un prato. E in *Le temps retrouvé* Robert de Saint-Loup pronuncia la frase indimenticabile “la guerra non è strategica”.

Lo storico dovrebbe imparare da Elstir e da questa frase a guardare alla realtà come qualcosa che ci sfida, qualcosa che non conosciamo, che sfida i nostri presupposti e ci invita magari a modificarli e ad aprirci a una conoscenza diversa.

GR: Vorrei a questo punto sottolineare l'importanza di questa riflessione di Carlo sullo straniamento come strumento della responsabilità della ricerca di ciò che non conosciamo.

E concludo con una riflessione circa l'unica immagine che si trova all'interno di questo numero di *Potlatch* con l'intervista, ossia un disegno di Francisco Goya intitolato *Aùn Aprendo*. Abbiamo parlato più volte oggi del rapporto tra immagine e testo. Lo stesso Goya non solo disegna ma

paints the sea as one sees it, as if it were a meadow. And in *Le temps retrouvé* Robert de Saint-Loup utters the unforgettable phrase “war is not strategic”.

The historian should learn from Elstir and this phrase to look at reality as something that challenges us, as something we do not know, as something that challenges our assumptions and invites us perhaps to modify them and open ourselves to a different knowledge.

GR: I would like at this point to emphasize the importance of this reflection by Carlo on estrangement as a tool of the responsibility of the search for what we do not know.

And I conclude with a reflection about the one image that is within this issue of *Potlatch* with the interview, namely a drawing by Francisco Goya entitled *Aùn Aprendo*. We have spoken several times today about the relationship between image and text. Goya himself not only draws but

scrive anche *Sto ancora imparando*. Magari Carlo può dirci perché ha scelto questa bellissima immagine.

YS: I think it's symbolic that we ended on the notion of estrangement. I think it's symbolic because this is the essence of what we were talking about. Everything that we talked about has a dimension of strangeness. History itself is a strange story. I was thinking as I was walking to this event today, about a famous line of James Joyce's hero, Stephen Dedalus: "History is a nightmare from which I try to awake". I would say that sometimes life itself has this essence of a nightmare. We all have such moments. Human beings have such moments. They are not always surely awake from it. I think for me this is the great lesson of your work.

CG: When we talk about estrangement, we are talking about something which is not given. We have to recreate this distance. It's a sort of strategy. So it's different from

also writes *I am still learning*. Perhaps Carlo can tell us why he chose this beautiful image.

YS: Penso che sia simbolico che abbiamo concluso con la nozione di straniamento. Credo sia simbolico perché è l'essenza di ciò di cui abbiamo parlato. Tutto ciò di cui abbiamo discusso ha a che fare con una dimensione di straniamento. La storia stessa è una storia strana. Mentre mi recavo a questo evento oggi, pensavo a una famosa frase dell'eroe di James Joyce, Stephen Dedalus: "la storia è un incubo da cui cerco di svegliarmi". Direi che a volte la vita stessa ha questa essenza di incubo. Tutti noi abbiamo questi momenti. Gli esseri umani hanno questi momenti. Non sempre sono sicuramente svegli. Per me questa è la grande lezione del tuo lavoro.

CG: Quando parliamo di straniamento, parliamo di qualcosa che non è dato. Dobbiamo ricreare questa distanza. È una sorta di strategia. Quindi è diverso dal dire che la

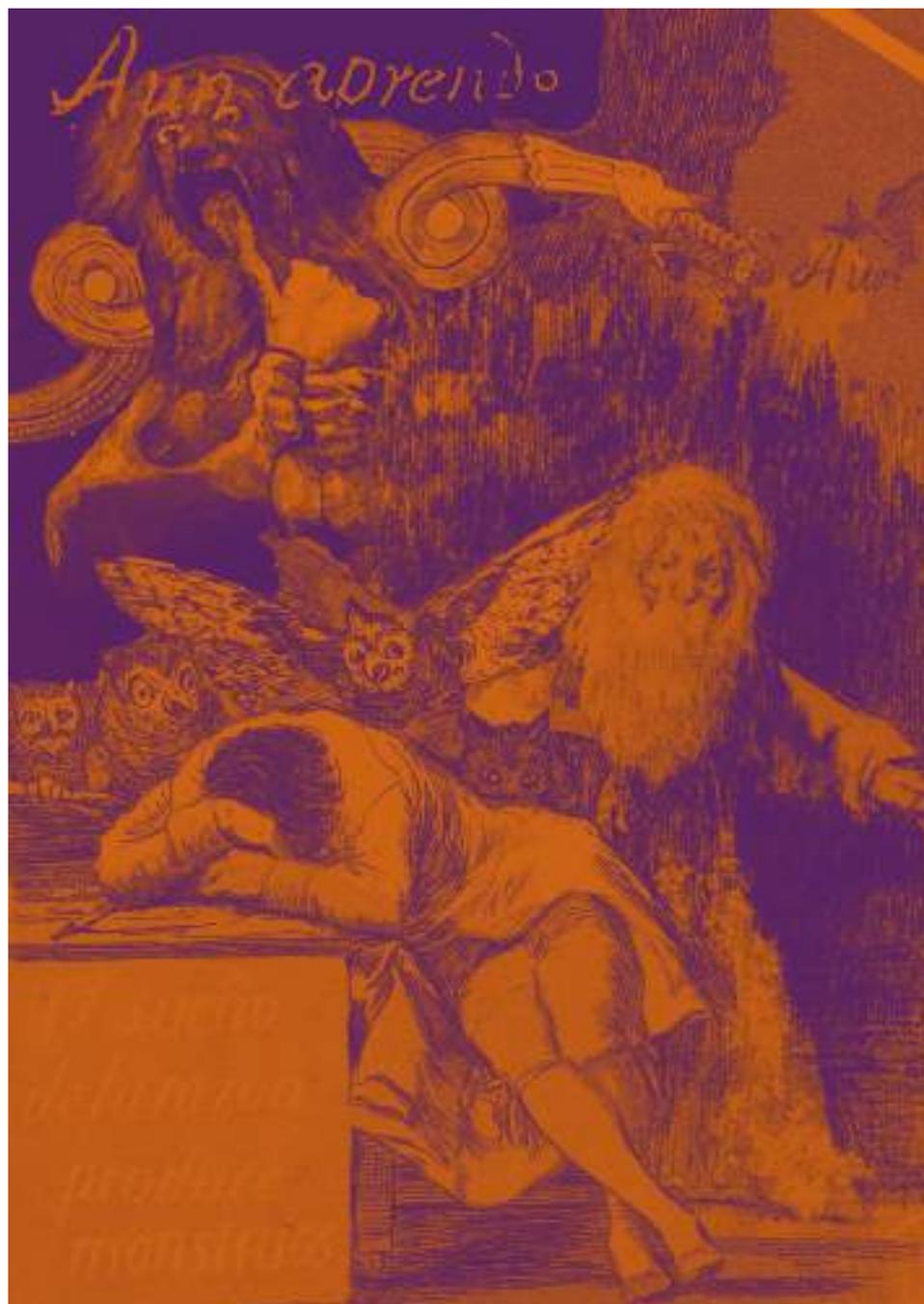
saying that history is a nightmare. This would make sense if we would talk about *res gestae*: but estrangement is an instrument of *historia rerum gestarum*.

Now about Goya. The label says “*Aún aprendo*” (*I’m still learning / Sto ancora imparando*). Goya ironicamente si identifica con il vecchio barbuto; una volta utilizzai quell’immagine per dire che quel vecchio barbuto sono io. La spinta all’imparare è qualcosa che fa parte della specie animale a cui apparteniamo, anche se può essere soffocata dai pregiudizi, dall’oppressione, dalla censura. Ma siccome parliamo all’interno di un’istituzione imperniata sull’insegnamento, dobbiamo ricordare che l’insegnamento può partire da questa potenzialità, ossia dalla curiosità che ci spinge verso quello che non si conosce.

storia è un incubo. Questo avrebbe senso se parlassimo di *res gestae*: ma lo straniamento è uno strumento della *historia rerum gestarum*.

Ora parliamo di Goya. La scritta dice *Aún aprendo* (*I’m still learning*).

Goya ironically identifies with the old bearded man; I once used that image to say that that old bearded man is me. The drive to learn is something that is part of the animal species to which we belong, even though it can be stifled by prejudice, oppression, censorship. But as we speak within an institution hinged on teaching, we must remember that teaching can start from this potentiality, that is, from the curiosity that drives us toward what is unknown.



AVMGC, *Microstorie 7: Aún aprendo*, 2024.

NOTE A TERMINE

①: Ginzburg, 2021, pp. 87-116.

●: Ginzburg, 2000. I capitoli 1, 2, 3, 4 sono apparsi in inglese con il titolo *History, Rhetoric, and Proof* nel 1999 edito sia da The Menahem Stern Jerusalem Lectures, University Press of New England sia da Historical Society of Israel.

●: Ginzburg, 2000, pp. 87-108.

④: Ginzburg, Prosperi, 1975, p. 125. Nuova ed. Quodlibet, 2020, p. 136.

●: Tafuri, 1980, p. 3.

●: Ginzburg, Prosperi, 1975, p. 186, n. 303. Questo passo – che gli autori paragonano ad un altro passo in L. Kolakowski, 1969, pp. 48-51 che però, “a nostro parere, concede troppo all’autonomia della religione” – è citato in Tafuri, 1985, p. 114, n. 107.

ENDNOTES

①: Ginzburg, 2021, pp. 87-116.

●: Ginzburg, 1999a, 1999b. Chapters 1, 2, 3, 4 have been published in English with the title *History, Rhetoric, and Proof* in 1999 by The Menahem Stern Jerusalem Lectures, University Press of New England and by the Historical Society of Israel. (It. ed. 2000).

●: Ginzburg, 2000, pp. 87-108. Transl. by the author.

④: Ginzburg, Prosperi, 1975, p. 125. Transl. by the author.

●: Tafuri, 1987, p. 1. (Original work published in 1980).

●: Ginzburg, Prosperi, 1975, p. 186, n. 303. This passage – which the authors compare to another passage in Kolakowski, 1969, pp. 48-51, which, however, “a nostro parere, concede troppo all’autonomia della religione” (“in our opinion, concedes too much to the autonomy of

- : Ginzburg, 1962, pp. 841-842; Nuova ed. Adelphi, 2023, pp. 25-47.
- : Ginzburg, 1966. Nuova ed. Adelphi, 2020.
- : Aristotele in Zanatta, 1986, p. 83. 1986, p. 83.
- ⑩: Tafuri, 1980, p. 11.
- ⑪: Ginzburg, 1976. Nuova ed. Adelphi, 2019.
- ⑫: Ginzburg, 1976, pp. 65-66.
- ⑬: Ginzburg, 2021, pp. 69-85.
- ⑭: Ginzburg, 2006, pp. 287-288.
- ⑮: Ginzburg, 1983.
- ⑯: Safran, Sherer, 2022, p. 37. Carlo Ginzburg intervistato da Yehuda Safran e Daniel Sherer. Trad. it. a cura di L. Biasiori.
- ⑰: Bloch, 1969, p. 41.
- ⑱: Ginzburg, 1981. Qui nella ed. con quattro appendici, Ginzburg, 1994. Nuova ed. Adelphi, 2022.
- ⑲: Ginzburg, 1994, p. 126. Transl. by the ed. (I ed. 1981).

religion”) – is quoted in Tafuri, 1995, p. 72, n. 107 (Original work published in 1985).

- : Ginzburg, 1962, pp. 841-842. New ed. Adelphi, 2023, pp. 25-47.
- : Ginzburg, 1983 (Original work published in 1966).
- : Aristotele, 1972, pp. 341-343.
- ⑩: Tafuri, 1987, p. 8 (Original work published in 1980)
- ⑪: Ginzburg, 1980 (Original work published in 1976).
- ⑫: Ginzburg, 1980, pp. 52-53 (Original work published in 1976).
- ⑬: Ginzburg, 2012, pp. 97-119.
- ⑭: Ginzburg, 2012, p. 222.
- ⑮: Ginzburg, 1983.
- ⑯: Safran, Sherer, 2022, p. 37. Carlo Ginzburg interviewed by Yehuda Safran and Daniel Sherer.
- ⑰: Bloch, 1953, p. 26 (It. ed. 1969).
- ⑱: Ginzburg, 1985. (Original work published in 1981).

- ⑳: Ginzburg, 1994, p. 136 Transl. by the ed. (I ed. 1981).
- ㉑: Si veda il documentario del 1974 di Pier Paolo Pasolini dal titolo *Pasolini e la forma della città* <https://www.teche.rai.it/pasolini-e-la-forma-della-città-1974/>. Riportato in Semi, 2022.
- ㉒: Ginzburg, 1981.
- ㉓: Ginzburg, 2000, p. 159.
- ㉔: Samonà, 1932-1935. Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, Fascicolo 05.
- ㉕: Eco, 1975, p. 282.
- ㉖: Ginzburg, 2000, p. 172.
- ㉗: Ginzburg, 2000, pp. 192-193.

-
- ⑲: Ginzburg, 1994, p. 126 (Original work published in 1981). Transl. by the ed.
- ㉑: Ginzburg, 1994, p. 136 (Original work published in 1981). Transl. by the ed.
- ㉒: See Pier Paolo Pasolini 1974 documentary film entitled *Pasolini e la forma della città*, <https://www.teche.rai.it/pasolini-e-la-forma-della-città-1974/> Reported in Semi, 2022. Transl. by the ed.
- ㉓: Ginzburg, 1981.
- ㉔: Ginzburg, 1999a, 1999b, p. 97 (It. ed. 2000).
- ㉕: Samonà, 1932-1935. Archivio Progetti Iuav, Collection Francesco e Bastiana Dal Co, Bundle 05.
- ㉖: Eco, 1976, p. 215 (Original work published in 1975).
- ㉗: Ginzburg, 1999a, 1999b, p. 107 (It. ed. 2000).
- ㉘: Ginzburg, 1999a, 1999b, pp. 124-125 (It. ed. 2000).

⑳: Vedi il documento *L'intuizione e l'espressione* in Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, Fascicolo 05.

㉑: Ginzburg, 1979 e Ginzburg, 2000. Nuova ed. Adelphi 2023.

㉒: Ginzburg, 1989. Nuova ed. Adelphi 2017.

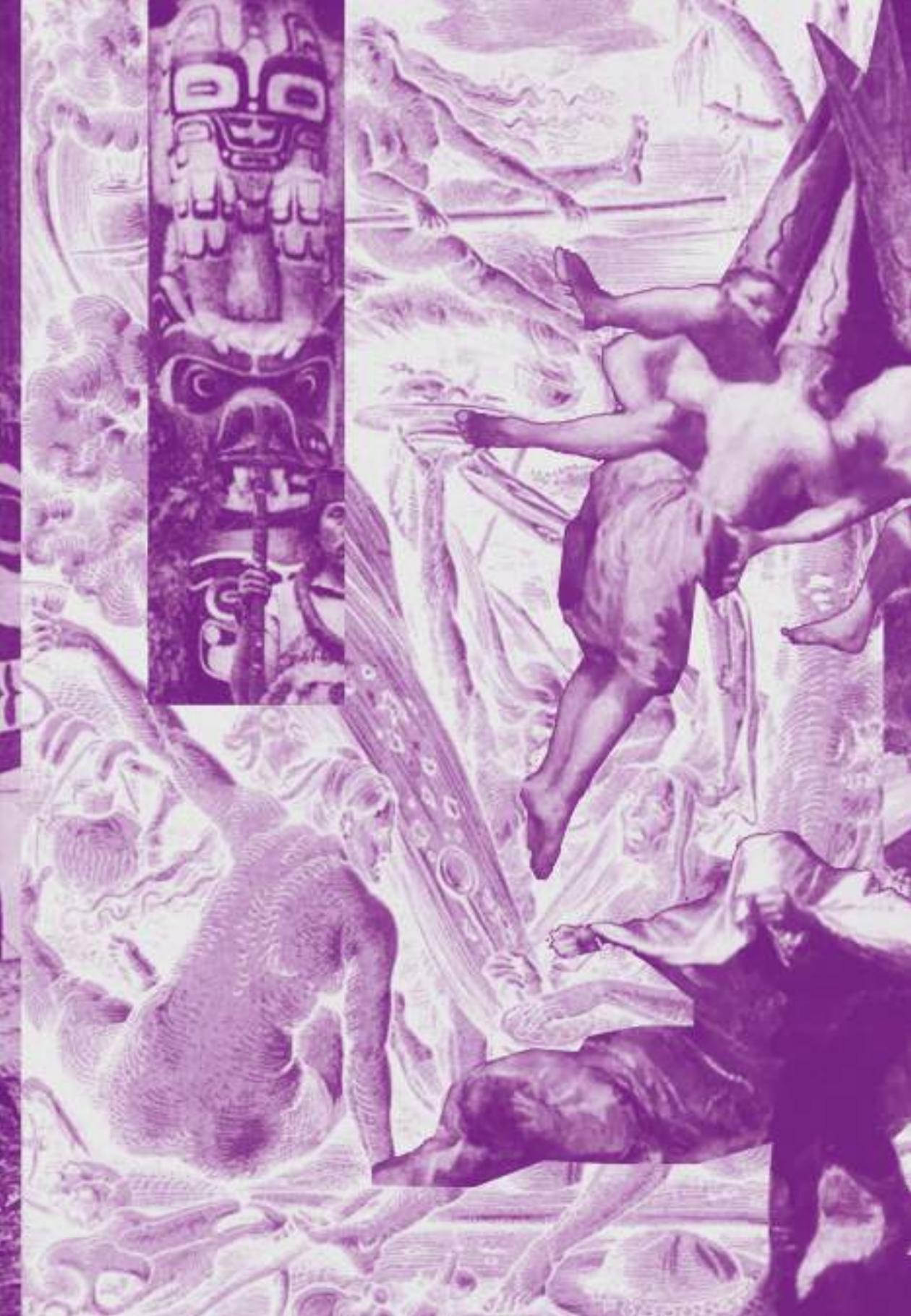
㉓: Ginzburg, Prosperi, 1975. Nuova ed. Quodlibet, 2020.

㉔: See the document entitled *L'intuizione e l'espressione* in Samonà, 1932-1935. (English translation of Samonà's text by A. Valvason).

㉕: Ginzburg, 1992 (Original work published in 1979).

㉖: Ginzburg, 1989. New ed. Adelphi 2017.

㉗: Ginzburg, Prosperi, 1975. New ed. Quodlibet, 2020.





POTENTIAL

A Journal of the Potlatch Lab at Princeton Institute School of Architecture

Issue # 5
Fall 2022
US \$ 10

4 ARCHITETTURA E
STORIA: *MISE-EN-PAGE* DI
UN PROGETTO

GIULIA CONTI, ALESSANDRO VIRGILIO MOSETTI

4 ARCHITECTURE AND
HISTORY: *MISE-EN-PAGE*
OF A PROJECT

GIULIA CONTI, ALESSANDRO VIRGILIO MOSETTI

Le riflessioni emerse sollevano alcune considerazioni circa la possibilità di riportare quanto detto entro un perimetro disciplinare “architettonico” e, aggiungiamo, veneziano.

La catena testuale è *come se fosse* la catena delle architetture che in autonomia definiscono *pluriscalarmente* l'unità dell'artificio urbano, metropolitano o di un brano di paesaggio. Ci ricollegiamo a ragione con quanto Carlo Ginzburg

The current reflections prompt us to consider the idea of containing the discussed concepts within a specific architectural and, additionally, Venetian disciplinary framework.

Imagine the flow of information *as if* it were a chain of architectures independently defining the cohesion of urban,

afferitava in apertura del convegno, rispetto alla necessità per l'architetto di giungere alla definizione del progetto attraverso l'esercizio del *come se*: avanzando ipotesi che dovranno essere verificate e/o scartate ma che nel complesso identificheranno un certo taglio metodologico del condurre una ricerca, qualunque essa sia.

In un'ottica di *microstorie*, l'analogia tra documenti testuali e i testi architettonici è di facile intuizione e conduce a risultati di ricerca interessanti e che proprio in questa scuola, allo Iuav di Venezia, hanno avuto interlocutori di alto profilo.

La Venezia minore ① di Renata Egle Trincanato non è uno straordinario documento se letto in questa ottica? Il corpo vivo della città viene attraversato nelle pieghe più recondite. La più ampia narrazione macrostorica veneziana assume quindi quel ruolo che Michel Foucault definisce di instauratore di discorsività, nel lasciare spazio alle derive

metropolitan, or even a portion of landscape creation across various scales. We resonate with Carlo Ginzburg's statement at the start of the conference, emphasizing the architect's process of shaping a project through a *as if* methodology. This involves proposing hypotheses that will be scrutinized and possibly discarded, but collectively, they shape a distinct methodological approach to research, regardless of its nature.

Looking through the lens of *microhistories*, the comparison between written documents and architectural texts is straightforward and yields intriguing research outcomes. Notably, these discussions have found a meaningful context at the Iuav University of Venice, attracting participation from prominent figures in the field. Isn't Renata Egle Trincanato's *La Venezia minore* ① an extraordinary document when seen from this perspective? The dynamic essence of the city is explored in its most intricate details. In

microstoriche operanti per analogie e differenze, contribuendo con forza a rendere attraversabile il corpo vivo della città, rintracciando quelle “dimenticanze” ●, quelle note a piè pagina che sono gli edifici minori ma che, se letti come parti autonome costituenti *insieme* brani di tessuto urbano, celano nel loro essere documenti tipo-morfologici possibili *norme* che hanno determinato, dal punto di vista strutturale, la genesi e l’accrescimento in *continuum* della città insulare. Queste *spie* o *indizi*, se fatti emergere, sono la possibile risposta a quell’”ordine segreto” veneziano che viene discusso, tra gli altri, da Luciano Semerani in *Progetto per una città* ●.

Ma se da un lato vi sono dei documenti che richiedono di essere letti, dall’altro vi è il ricercatore che li legge: nel nostro caso l’autore, l’architetto. Certamente, come ricorda Armando Dal Fabbro, l’architetto utilizza la storiografia strumentalmente. Proseguendo nel solco di quanto emerso,

this context, the broader macro-historical narrative of Venice takes on the role that Michel Foucault describes as the initiators of discursive practices allowing space for micro-historical developments that operate through comparisons and distinctions. This significantly contributes to making the living body of the city accessible, pinpointing those “oversights” ● – the footnotes represented by minor buildings. However, if regarded as independent components forming *collectively* segments of urban texture, they inherently hide potential morphological documents, *norms* that have, in a structural sense, shaped the origin and continuous expansion of the insular city.

These *spies* or *clues* if revealed, might offer a potential explanation for the elusive Venetian “secret order” discussed by Luciano Semerani in *Progetto per una città* ●. However, beyond the existence of documents requiring interpretation, there’s the researcher, in our scenario, the

l'investigazione della struttura edilizia minore operata della Trincanato risulta sensata poiché direzionata a fini progettuali siano essi progetti di *politica spaziale*. In quel caso specifico si richiamava la lezione di Roberto Pane sull'ipotesi di una prassi di "restauro urbano" ④.

Questo genere di ricerche e questo esercizio microstorico rivolto ai documenti architettonici rende evidente un'*attitudine* dialogica tra investigatore e documenti. Il progetto stesso, esito della ricerca, non sarà sintesi di un ben articolato sillogismo aristotelico, bensì, rimanendo all'interno dei *tipi* testuali, si rivelerà piuttosto come un *grammelot*. Passando quindi al campo semantico dell'architettura, emergerà un progetto nel quale le diverse voci che hanno contribuito a definire l'abaco delle figure del comporre troveranno un proprio spazio di rappresentazione e diverranno *indizi* rivelati. Sembra che questo esercizio possa ben accostarsi con la disciplina che ci compete ossia quella del

author who is also an architect, tasked with reading them. It's worth noting, as emphasized by Professor Armando Dal Fabbro, that architects employ historiography as a tool. Building on what has come to light, Trincanato's investigation into the structure of minor buildings is sensible as it serves design purposes, whether for *spatial policy* projects or others. In this context, it draws inspiration from Roberto Pane's ideas regarding the potential practice of "urban restoration" ④.

This research, focusing on architectural documents through microhistorical exploration, highlights a dialogical interaction between the investigator and the documents. The resulting project, born from this research, won't be a synthesis of a precisely structured Aristotelian syllogism. Instead, it will take on the form of a *grammelot* while staying within the realm of textual *types*. Moving into the semantic field of architecture, the emerging project will present

comporre: un processo di *ars combinatoria* che trascrive in dialogo, usando per altro le tecniche della retorica antica, frammenti/figure tratte da una tradizione-archivio iconografico pluri-temporale che assomiglia a quella “scatola degli arnesi” di memoria palladiana ●.

Progetto storico e architettonico, implicano il *muoversi tra un dentro e un fuori*, scorrendo tra le dita gli anelli di quella “catena testuale” che Carlo Ginzburg ha definito con chiarezza. Ma è possibile tuttavia individuare una difficoltà iniziale che porta l’individuo che si avvicina alla disciplina a riconoscere e risolvere il momento iniziatico di sospensione tra il *noto* e l’*ignoto*?

È possibile forse interpretare l’operazione dello storico e dell’architetto individuandone anche una componente di iniziale processo dialettico, nell’ottica di posizionare lo storico, o l’architetto, in quell’immaginario di “incantesimo della soglia” ●, che dischiude un mondo intermedio, incerto

a design where the diverse voices contributing to the definition of the compositional framework find their unique space of representation, revealing themselves as *clues*. This approach appears to align seamlessly with our discipline, the art of composition: a process of combinatorial skill. It involves transcribing fragments and figures from a multi-temporal iconographic tradition into a dialogue, utilizing ancient rhetorical techniques. This process bears resemblance to Palladian memory’s metaphorical toolkit, reminiscent of a “scatola degli arnesi” ●.

Engaging in historical and architectural projects involves navigating the boundary between the internal and external realms, akin to weaving through the links of the “textual chain” as articulated by Carlo Ginzburg. Yet can we pinpoint an initial challenge faced by those entering the discipline – a challenge prompting them to recognize and tackle the pivotal moment of suspension between the

e labirintico in cui, in un certo senso, non è pensabile un approccio specificamente dialogico?

Nel tornare al processo microstorico, applicato nell'ottica di rintracciarne le puntuali tangenze alla disciplina architettonica, potremmo sostenere che nella ricerca progettuale, l'architetto può tuttavia avvalersi di una metodologia d'indagine ulteriore nel ricercare le cosiddette "immagini-pensiero", *Denkbilder*, che per Walter Benjamin sostanziano una componente dialettica nel percorso della conoscenza attraverso la quale indagare i concetti e la storia, anche quella architettonica.

A fronte dell'iniziale indagine esplorativa e interpretativa nei confronti dell'esterno, assunto nella sua dimensione di groviglio pluritemporale, è possibile eleggerne palinsesti territoriali, urbani e architettonici, a favore di una costellazione di immagini, intese come sintesi che infine sostanzierà l'apparato segnico del progetto.

familiar and the unknown? One could contemplate interpreting the roles of historians and architects as engaging in an initial dialectical process, envisioning them within the imaginative context of the "threshold enchantment" ●. This idea reveals a realm that is intermediate, uncertain, and labyrinthine, where, to some extent, a specifically dialogical approach may seem inconceivable.

As we revisit the microhistorical process, aimed at precisely mapping its intersections with the architectural discipline, we can argue that in design research, architects can employ an additional investigative method. This involves seeking what Walter Benjamin referred to as "thought images" or *Denkbilder*. According to Benjamin, these images represent a dialectical element in the journey of knowledge, providing a means to explore concepts and history, including architectural history. When faced with the initial exploratory and interpretative investigation of

I *passages* parigini della narrazione benjaminiana – qui come le architetture minori di Trincanato – costituiscono quell’epifania architettonica in grado di aprire la scena alla comprensione delle dinamiche non solo sociali e antropologiche, ma strettamente architettoniche e urbane del luogo prescelto, aprendo lo sguardo alla lettura del luogo inteso come convergenza di accadimenti dalle temporalità e specificità spaziali plurime. L’immagine dialettica nella ricerca architettonica definisce quindi le direzioni attraverso cui la ricerca può procedere e, nell’operare “[...] in maniera particolare: vagando per piste che possono sembrare inattese, paradossali e abbandonate da tempo, si avanza e si torna sui propri passi, risalendo nei secoli e traversando la geografia”●. Nella citazione di Le Corbusier la ricerca torna ad essere centrale come campo di azione avente una propria geografia (più luoghi-spazi) e un proprio tempo fatto da tutti i tempi di cui si serve.

the external, considered in its multidimensional complexity, it becomes possible to choose territorial, urban, and architectural palimpsests. These selected layers can contribute to a collection of images, seen as syntheses that ultimately substantiate the symbolic structure of the project.

The Parisian *passages* in Benjamin’s narrative, akin to Trincanato’s smaller architectural structures, represent a pivotal architectural revelation. They have the capacity to unveil the dynamics not only within the social and anthropological realms but also within the distinct architectural and urban context of the chosen location. This perspective expands the understanding of the place, viewing it as a convergence point for events from various temporalities and spatial specifics. The dialectical image in architectural research thus defines the directions through which the inquiry can proceed, operating “[...] in a particular way: wandering along paths that may seem unexpected,

Come tentare di approfondire ancora il ruolo dell'autore in questo campo di azione spaziale e temporale? La distinzione tra *emic* ed *etic* spinge la riflessione oltre, toccando il *modus operandi* dell'autore (architetto) nei confronti dei documenti che consulta. Si è discusso di dimensione dialogica, di spie, di voci e di indizi che nel complesso riportano sempre ad una sorta di dimensione collettiva del farsi della storiografia. L'autore come individuo dove si pone? È chiaro il suo ruolo di *alchimista* nel rilevare le *voci* all'interno dei documenti che consulta per tradurli in progetto. Ma la *sua* voce è rappresentata nel progetto? Il suo tempo è parte dei tempi infusi nel progetto? Richiamando il processo compositivo, l'intenzione di esercitare una forma di scrittura retorica non rende l'architetto un abile narratore ma, semmai, un linguista: "Una cosa è chiara: ogni atto linguistico ha una determinata azione temporale; nessuna forma semantica è atemporale: quando si usa una parola svegliamo gli echi di tutta

paradoxical, and abandoned for a long time, one advances and retraces steps, ascending through the centuries and traversing geography" ●. In Le Corbusier's statement, research takes centre stage as an active domain with its distinct geography (multiple places and spaces) and a unique timeline encompassing all the periods it encompasses. How can we better explore the author's role in this sphere of spatial and temporal activity? The differentiation between *emic* and *etic* perspectives extends the contemplation, probing into the author's (architect's) approach to the consulted documents.

We've explored the dialogical dimension, spies, voices, and clues, all converging towards a collective aspect in the creation of historiography. Now, where does the author stand as an individual? It's evident that their role is that of an *alchemist* extracting *voices* from the consulted documents to translate them into a project. However, does the author's

la sua storia precedente. Ogni testo è radicato in un preciso tempo storico; possiede ciò che i linguisti definiscono una struttura diacronica” ●.

Proseguendo nella coincidenza semantica di *luogo-testo*, e recuperando la sollecitazione di Daniel Sherer intorno al rapporto *intuizione-espressione*, sarebbe quindi possibile riconoscere nel ruolo dell’architetto un’imprescindibile duplicità di movimento: dal *fuori* al dentro diviene *lettore*, convertendosi appunto in *linguista*, nell’occasione in cui si posizioni secondo una traiettoria controcorrente. La prima posizione mette in scena dinamiche conciliabili tra la metodologia operativa storiografica e progettuale nell’avvicinamento ai *documenta* e al tessuto di segni che definiscono il carattere verbale dell’architettura, muovendosi lo storico, così come l’architetto, in quel “luogo in cui tale molteplicità [di scritture intese come segni] si riunisce” e coincidendo con “[...] quel qualcuno che tiene

unique perspective find representation in the project? Is their temporal context woven into the fabric of the project’s timescale? Referring to the compositional process, the intention to exercise a form of rhetorical writing doesn’t make the architect a narrator but, rather, a linguist: “One thing is clear: every language-act has a temporal determinant; No semantic form is timeless. When using a word we wake into resonance, as it were, its entire previous history. A text is embedded in specific historical time; it has what linguists call a diachronic structure” ●.

In exploring the convergence of place and text meanings and echoing Daniel Sherer’s insights on the *intuition-expression* connection, we can identify a crucial duality in the architect’s role: moving from outside to inside, they shift from *observer* to *reader*, taking on the role of a linguist when navigating against the current. This dual movement allows for a harmonious blend of historiographical and design

unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito” ●.

L’abbandono della funzione-autore, intesa nella sua accezione di statuto aprioristico nella selezione dell’apparato documentale a cui si rivolge, è divenuto espediente fortuito per l’apertura dello spettro d’indagine teorica che ha contribuito a direzionare la sperimentazione architettonica verso quella “architettura senza architetti” che, di nuovo, sostanzia un approccio tendenzialmente microstorico alla ricerca in questo campo.

La scelta di abbandonare lo statuto iconografico e stilistico che aveva, secondo Carlo Ginzburg, costituito quel “circolo ermeneutico vizioso”^⑩ di ravvedersi eccessivamente coinvolti all’interno della vicenda monodisciplinare di datazione della *Flagellazione di Cristo*, sostanzia la ricerca storiografica che opera *dall’esterno*, nella ricerca di un ordito sotteso alla lettura strettamente legata a un’unica

approaches when engaging with documents and the array of symbols that shape the verbal essence of architecture. In this scenario, both the historian and the architect operate in that “place where this multiplicity [of writings understood as signs] is focused” coinciding with “[...] that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted” ●.

Abandoning the traditional role of the author, particularly in preselecting the documentary material, has become an advantageous strategy for broadening the scope of theoretical exploration. This shift has played a crucial role in steering architectural experimentation towards the concept of “architecture without architects” reaffirming a predominantly microhistorical approach to research in this domain.

The choice to reject the iconographic and stylistic conventions, labelled by Carlo Ginzburg as a “vicious hermeneutic circle”^⑩ acknowledges the risk of becoming

consuetudine metodologica, muovendosi attraverso la ricerca di quelle evidenze lontane dal lessico più prossimo.

Se il rapporto tra ricercatore e *documenta* è quindi di ordine dialogico, un carattere propriamente distinto lo si rintraccia nel medesimo rapporto nel momento in cui si insinua la nozione di autorialità che ha a che fare con il tempo del proprio vissuto, con l'esigenza di autorappresentarsi, nell'intrinseca impossibilità fondativa che la voce dell'architetto sia "[...] staccata da qualsiasi voce, guidata da un puro gesto di iscrizione (e non di espressione), [a tracciare] un campo senza origine - o che, per lo meno, non ha altra origine che il linguaggio stesso [e per cui] la 'cosa' interiore che pretende di 'tradurre' non è a sua volta nient'altro che un dizionario confezionato" ¹¹. Su questo punto, torna, in termini problematici, un altro riferimento. Nella prefazione alle *Immagini di città* ¹² di Walter Benjamin, Claudio Magris cita Borges nell'episodio in cui

overly immersed in the monodisciplinary interpretation of the *Flagellation of Christ*. This decision embodies historiographical research operating from an external standpoint, searching for an underlying structure through readings closely connected to a specific methodological tradition. It involves delving into evidence that lies beyond the immediate lexicon.

If the interaction between the researcher and documents is considered dialogical, a distinctly aspect emerges when the concept of authorship is introduced. This dimension involves the time of personal experiences, the necessity for self-representation, and the inherent foundational challenge that the architect's voice cannot be "[...] cut off from any voice, borne by a pure gesture of inscription (and not of expression) [mapping] a field without origin - or which, at least, has no other origin than language itself [and where] the inner 'thing' he thinks to 'translate' is itself

un narratore-autore-pittore scopre, ritraendo la fisionomia della città, di comporre il proprio autoritratto. La citazione a Borges sembrerebbe indicare l'ineludibilità di un ritorno all'individuo come fine di un qualsivoglia processo inventivo messo in atto dall'autore.

Lo straniamento, *Verfremdung*, dovrebbe essere quindi lo strumento in grado di assicurare la *necessaria distanza* per l'esercizio oggettivo dell'atto dell'invenzione; l'esercizio dello sguardo *straniero* così come discusso da Walter Benjamin.

Un esercizio frigido dello sguardo risolve il ruolo dell'autore come simultaneo lettore e produttore di documenti? Nel ricordare *La catena delle citazioni*, intervista a Carlo Ginzburg pubblicata nel 1999 su *Una città*, a cura di Gianni Saporetto, ci si potrebbe quindi avviare alla conclusione approfondendo la componente soggettiva e definendo gli estremi dell'individuo all'interno del processo storiografico.

only a ready-formed dictionary" ¹¹. At this juncture, another reference emerges, laden with intriguing implications. In the preface to Walter Benjamin's *Immagini di città* ¹² Claudio Magris references Borges, recounting an episode where a narrator-author-painter, while capturing the city's features, realizes they are, in fact, composing their own self-portrait. Borges' citation implies the inescapable notion of a return to the individual, serving as the ultimate destination for any creative process initiated by the author.

Estrangement, or *Verfremdung*, should then be the tool capable of ensuring the necessary distance for the objective exercise of the act of invention; the exercise of the *foreign gaze* as discussed by Walter Benjamin. Does a detached exercise of the gaze resolve the author's role as both a simultaneous reader and producer of documents? Recalling *La catena delle citazioni* an interview with Carlo Ginzburg published in 1999 on *Una città* edited by Gianni Saporetto,

Nel ricordare *Distanza e prospettiva. Due metafore*, contenuto all'interno di *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza* ⑬, lo stesso Ginzburg afferma infatti come la nozione di verità debba essere mantenuta, non solo *nonostante* la soggettività del punto di vista, ma anche, e forse soprattutto, *grazie* a questa. Riconoscendone il limite ma anche la *possibilità di vedere* reagendo a plurime ed eterogenee sollecitazioni, per raggiungere la riaffermazione dell'oggettività in una dimensione dall'accresciuta profondità, si riapre infine al tema del caso e dell'accidente che riportano l'attenzione sulla necessità di riconoscere l'errore come parte integrante della ricerca: l'errore come ipotesi confutata (anche a posteriori) a causa del così detto, nel lessico giuridico, *fatto nuovo* risultante da una nuova fase di dibattito.

L'inesattezza come parte integrante della ricerca conduce alla constatazione di come ogni opera-progetto sia una rappresentazione, un artificio necessario.

we could thus move towards the conclusion by deepening the subjective component and defining the individual's role within the historiographical process.

Reflecting on *Distanza e prospettiva. Due metafore* from *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza* ⑬ Ginzburg emphasizes the need to uphold the notion of truth *despite*, and perhaps *because of*, the subjectivity inherent in viewpoints. While acknowledging its limitations, there's an acknowledgment of the capacity to respond to diverse stimuli. The pursuit is to reaffirm objectivity in a more profound dimension. The discourse circles back to the themes of chance and accident, highlighting the importance of recognizing error as an integral part of research. Error, treated as a hypothesis refuted, even retroactively, emerges from the so-called *new fact* in legal terms, stemming from a fresh phase of debate. Recognizing the inherent inaccuracy as an essential element of research, we come to realize that each

Continuando nel solco dell'analogia tra architetto/linguista e architettura/documento testuale ricordiamo come, ad ogni modo, "Il messaggio letterario è innanzi tutto immagine che appaga con sapienza i sensi, rispondendo alle loro esigenze. Come insegnò Aristotele il suo regno è quello del verosimile, della rappresentazione fantastica. Ma ciò che ne fa letteratura è soprattutto il suo valore retorico, in quanto metafora, sineddoche, metonimia, ecc.; è in esso che è possibile ritrovare l'istanza sensibile e, ad un più alto grado, il concetto" ⁽¹⁴⁾.

Il progetto come rappresentazione *verosimile* del reale ammette l'imprecisione della disciplina che ne tenta di regolarne il passo; una disciplina che per definizione è *come se*.

project is essentially a form of representation, a necessary construct.

Extending the analogy between the roles of architect and linguist and that of architecture and textual documents, it's crucial to note that "literary messages primarily function as images, adeptly satisfying the senses and addressing their needs. Following Aristotle's teaching, literature resides in the realm of the plausible and fantastic representation. However, what elevates it to literature lies mainly in its rhetorical value, employing metaphors, synecdoche, metonymy, and more...; within these devices, one discovers the sensory aspect and, at a more profound level, the conceptual essence" ⁽¹⁴⁾. In this context, the project, serving as a plausible representation of reality, acknowledges the inherent imprecision within the discipline that endeavours to govern its course: a discipline inherently characterized by the *as if* belief.

NOTE A TERMINE

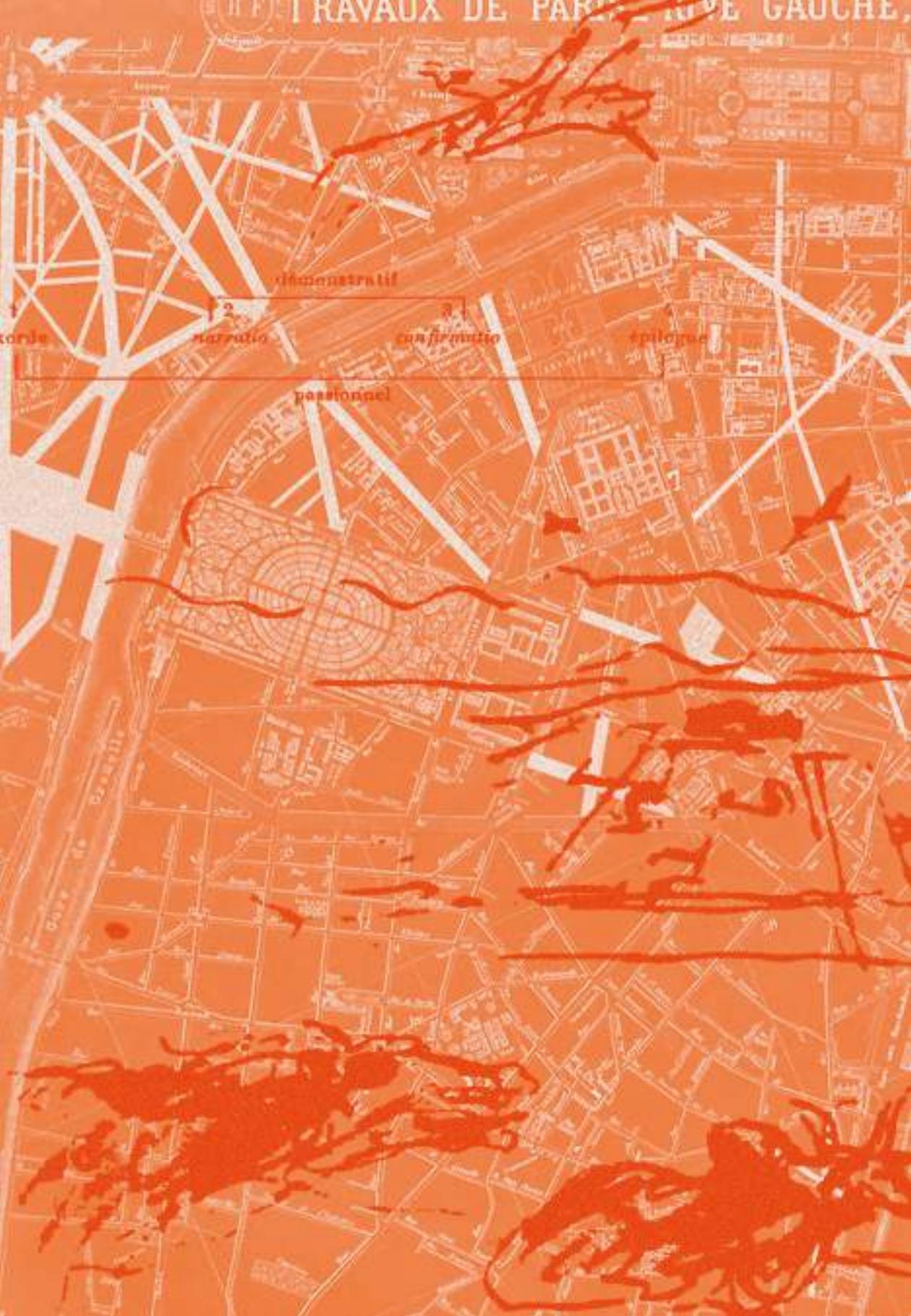
- ①: Trincanato, 1948.
 ●: Foucault, 2004, p. 18.
 ●: Semerani, 1983.
 ④: Vedi il convegno nazionale tenutosi all'Università Iuav di Venezia nel 1963 dal titolo *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo* a cura di Giuseppe Samonà e Renata Egle Trincanato.
 ●: Per contestualizzare vedi, Fabrizzi, Ricci, Spoletini 1994, pp. 66-74; Leoncilli Massi, 1986, pp. 14-15.
 ●: Benjamin, 2000, p. 555.
 ●: Le Corbusier, 1991, p. 89.
 ●: Steiner, 2004, p. 49.
 ●: Barthes, 1988, p. 56.

ENDNOTES

- ①: Trincanato, 1948.
 ●: Foucault, 1996, p. 132 (It. ed. 2004).
 ●: Semerani, 1983.
 ④: See the national conference held at the Iuav University of Venice in 1963 entitled *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo* edited by Giuseppe Samonà and Renata Egle Trincanato.
 ●: For contextualisation see, Fabrizzi, Ricci, Spoletini 1994, pp. 66-74; Leoncilli Massi, 1986, pp. 14-15.
 ●: Benjamin, 2000, p. 555. Transl. by the authors.
 ●: Le Corbusier, 1991, p. 89. Transl. by the authors.
 ●: Steiner, 1975, p. 24 (It. ed. 2004).
 ●: Barthes, 1977, p. 148 (It. ed. 1988).

- ⑩: Ginzburg, 2022, p. 45 (I ed. 1981).
⑪: Barthes, 1988, pp. 54-55.
⑫: Benjamin, 1971.
⑬: Ginzburg, 1998. Nuova ed. Quodlibet, 2019.
⑭: Forcolini, 1976, p. XX.

-
- ⑩: Ginzburg, 2022, p. 45 (Original work published in 1981).
Transl. by the authors.
⑪: Barthes, 1977, p. 146 (It. ed. 1988).
⑫: Benjamin, 1955 (It. ed. 1971).
⑬: Ginzburg, 1998. New ed. Quodlibet, 2019.
⑭: Forcolini, 1976, p. XX. Transl. by the authors.



corde

2
narratio

démonstratif

3
confirmatio

4
épilogue

passionnel



REGESTO IMMAGINI | IMAGE INDEX

- p. 3.** Danilo De Marco, *Portrait di Carlo Ginzburg. Camminando preguntar*, fotografia analogica in bianco e nero/black and white analogue photography. (©Danilo De Marco)
- pp. 48-49.** Alessandro Virgilio Mosetti / Giulia Conti, *Figure di ritualistica veneziana*, elaborazione digitale/digital elaboration, 2024; montaggio con/montage with: *Venezia minore* (R. E. Trincanato, 1948); *Ali per Venezia* (M. Scolari, 1991); *Nuova planimetria della R. Città di Venezia* (G. Combatti, 1846); *Processione a San Rocco* (G. A. Canal, 1735); *Planimetria della chiesa di San Francesco della Vigna* (XVI sec.). (©AVMGC)
- p. 64.** Giulia Conti, *Microstorie 1: la catena testuale*, elaborazione digitale/digital elaboration, 2024; montaggio con/montage with: *Apologie pour l'histoire ou Métiers d'historien* (M. Bloch, 1949); *Principi di Scienza Nuova* (G. Vico, 1744, incisioni di F. Sesonì, D. A. Vaccaro); *Leviathan* (T. Hobbes, 1651, incisione di A. Bosse); *Verum Ipsum Factum* (C. Scarpa, 1966, schizzi). (©GC)
- p. 74.** Alessandro Virgilio Mosetti, *Microstorie 2: It's called Kula*, elaborazione digitale/digital elaboration, 2024; montaggio con/montage with: *La Part Maudite* (G. Bataille, 1949); *Northern Part of Mount Carmel* (Wagner & Debes, 1912); *The Kula Ring* (B. Malinowski, 1922); *Gargantua and Pantagruel* (G. Dorè, 1873); *Potlatch* (ph. by E. Sheriff Curtis, 1900). (©AVM)
- p. 94.** Giulia Conti, *Microstorie 3: la scoperta reciproca*, elaborazione digitale/digital elaboration, 2024; montaggio con/montage with: *L'harmonie du monde* (F. Zorzi, 1579); *The Ptolemaic System* (J. Amman, 1579); *Carta di Venezia* (B. Bordone, 1528). (©GC)
- p. 114.** Alessandro Virgilio Mosetti, *Microstorie 4: I benandanti*, elaborazione digitale/digital elaboration, 2024; montaggio con/montage with: *La fine del mondo* (E. De Martino, 1977); *L'eclisse* (M. Antonioni, 1962); *La tregenda* (H. Baldung "Grien", 1510). (©AVM)

- p. 130.** Alessandro Virgilio Mosetti, *Microstorie 5: registi in scena*, elaborazione digitale/digital elaboration, 2024; montaggio con/montage with: *Indagini su Piero* (C. Ginzburg, 1981); *L'homme parla fenêtre* (T. Kantor, s.d.); *Plan of the ancient fortifications of Trebizond* (Wagner&Debes, 1901). (©AVM)
- p. 136.** Giulia Conti, *Microstorie 6: nel far una casa*, elaborazione digitale/digital elaboration, 2024; montaggio con/montage with: *La sfera e il labirinto* (M. Tafuri, 1980); *Gioia* (F. Goya, 1820); *Dell'obelisco vaticano et fabriche di Nostra Santità* (D. Fontana, 1590, incisioni di N. Bonifacio). (©GC)
- p. 160.** Alessandro Virgilio Mosetti / Giulia Conti, *Microstorie 7: Aún aprendo*, elaborazione digitale/digital elaboration, 2024; montaggio con/montage with: *Aún aprendo* (F. Goya, 1824-28); *Saturno devorando a su hijo* (F. Goya, 1820-23); °139 *Le rane* (Beatus d'Osma, X-XI sec); *El sueño de la razón produce monstruos* (F. Goya, 1799). (©AVMGC)
- pp. 166-167.** Alessandro Virgilio Mosetti / Giulia Conti, *Potlatch*, elaborazione digitale/digital elaboration, 2024; montaggio con/montage with: *Kwakwaka'wakw potlatch* (ph. by E. Sheriff Curtis, 1900); *La tregenda* (H. Baldung "Grien", 1510); *Potlatch Journal* (Y. Safran, D. Sherer, 2022), *Vuelo de Brujas* (F. Goya, 1797-98). (©AMVGC)
- pp. 186-187.** Alessandro Virgilio Mosetti / Giulia Conti, *Architettura e storia: un progetto*, elaborazione digitale/digital elaboration, 2024; montaggio con/montage with: *Travaux de Paris* (E. Andriveau-Goujon, 1867); *Schizzo di donne (e animali da stalla) guardando il complesso del Campidoglio* (Le Corbusier, 1952); *La torre di Babele* (P. Bruegel il Vecchio, 1563), *Structure paradigmatiche des quatresparties* (R. Barthes, 1970, *L'ancienne rhétorique*, in *Communications*, 16, 214). (©AMVGC)

BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAPHY

- Bachtin, M. (1968). *Dostoevski. Poetica e stilistica*. Einaudi. (Original work published 1929, reissued as *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963; English edition *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press, 1984).
- Barthes, R. (1988). *La morte dell'autore*. In Id. *Il brusio della lingua. Saggi critici* {IV}. Einaudi. (pp. 51–56). (Original work published as *The Death of the Author*. In *Aspen*, 5-6, 1967. French edition *La mort de l'auteur*, in *Manteia*, 6, 1968. Here in Id. *Image Music Text*, FontanaPress, 1977, pp. 142–148).
- Benjamin, W. (1971). *Immagini di città*. Einaudi. (Original work published as *Städtebilder* (I ed.), Suhrkamp, 1955).
- Benjamin, W. (2000). *I "passages" di Parigi*. Einaudi. (Original work published 1982 as *Das Passagen-Werk*. In R. Tiedermann (Ed.), *Gesammelte Schriften* {5} (I ed.), Suhrkamp, 1982. English edition *The Arcades Project*, Harvard University Press, 2002).
- Bloch, M. (1969). *Apologia della storia o Mestiere di storico*. Einaudi. (Original work published as *Apologie pour l'histoire ou Mètier d'historien* (I ed.), Librairie Armand Colin, 1949; English edition, *The Historian's Craft*, Alfred A. Knopf, 1953).
- Burke, P. (1992). *Una rivoluzione storiografica. La scuola delle «Annales» 1929–1989*. Laterza (Original work published as *The French Historical Revolution: The Annales School 1929–89*, Stanford University Press, 1990).
- Corboz, A. (1998). *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio* (P. Viganò, Ed.). FrancoAngeli.
- Crosta, P. L., & Bianchetti, C. (2021). *Conversazioni sulla ricerca*. Donzelli.
- De Giorgi, M. (Ed.). (1985). *Rassegna*, VII, 24/4, "Microstorie di architettura/Microhistories of architecture".

- Deleuze, G. (1984). *L'immagine-movimento. Cinema 1*. Ubulibri. (Original work published as *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983; English edition *Cinema 1. The Movement-Image*, The Athlone Press, 1989).
- Deleuze, G. (1989). *L'immagine-tempo. Cinema 2*. Milano: Ubulibri. (Original work published as *Cinéma 2. L'Image-temps*, Les Editions de Minuit, 1985; English edition *Cinema 2. The Time-Image*, The Athlone Press, 1989).
- Dewey, J. (1949) *Logica, teoria dell'indagine*. Einaudi. (Original work published as *Logic: The Theory of Inquiry* (I ed.), Henry Holt & Company, 1938).
- Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Bombiani. (English edition, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1976).
- Fabbrizzi, F., Ricci, A., Spoletini, D. (1994). *Architettura "lineamenta" e "structura"*. Alinea Editrice.
- Forcolini, G. (1976). *Luogo mito architettura. Per una dialettica del concetto di luogo*. Edizioni Lerici.
- Foucault, M. (1977). *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews* (D. Bouchard, Ed.; I ed.). Cornell University Press.
- Foucault, M. (2004). *Scritti letterari* (C. Milanese, Ed.). Feltrinelli.
- Ginzburg, C. (1961). Stregoneria e pietà popolare. Note a proposito di un processo modenese del 1519. *Annali della Scuola Normale di Pisa, Classe di Lettera e Filosofia*, 2(30), 269–287.
- Ginzburg, C. (1966). *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. (I ed.). Einaudi; (2020) *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. (Last ed.). Adelphi. (English edition, *The Night Battles. Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Routledge and Kegan Paul, 1983)
- Ginzburg, C., & Prospero, A. (1975). *Giochi di pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"* (I ed.). Einaudi; (2020) *Giochi di pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"* (Last ed.). Quodlibet.

- Ginzburg, C. (1976). *Il formaggio e i vermi: Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*. Einaudi; (2019a) *Il formaggio e i vermi: Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento* (Last ed.). Adelphi. (English translation by J. & A. Tedeschi, *The Cheese and the Worms*, Routledge and Kegan Paul, 1980).
- Ginzburg, C. (1979). *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In A. Gargani (Ed.), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*. Einaudi. (pp. 57–106). (English edition, *Clues, Myths, and the Historical Method*, Johns Hopkins University Press, 1992).
- Ginzburg, C. (1981). *Indagini su Piero: Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*. Einaudi; (1994) *Indagini su Piero: Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino. Con l'aggiunta di quattro appendici*. (II ed.). Einaudi; (2022) *Indagini su Piero*. (Last ed.). Adelphi. (English translation by K. Soper, Introduction by P. Burke, *The Enigma of Piero: Piero della Francesca. The Baptism, The Arezzo Cycle, The Flagellation*, Verso, 1985).
- Ginzburg, C. (1983). Di tutti i doni che porto a Kaisàre... Scrivere il film, scrivere la storia. *Storie e storia*, 9, “Storia e cinema”, 4–17.
- Ginzburg, C. (1986). *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia* (I ed.). Einaudi; (2023) *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia* (Last ed.). Adelphi.
- Ginzburg, C. (2000). *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Feltrinelli. (Original work published as *History, Rethoric, and Proof*. Historical Society of Israel, 1999a; University Press of New England, 1999b).
- Ginzburg, C. (2006). *Il filo e le tracce. Verso falso finto*. Feltrinelli. (English edition, *Threads and Traces: True False Fictive*, University of California Press, 2012).
- Ginzburg, C. (2012). *Historical Knowledge. In Quest of Theory, Method and Evidence*. In S. Fellman, & M. Rahikainen (Eds.), *Our Words, and Theirs. A Reflection on the Historian's Craft, Today*. Cambridge Scholars Publishing, (pp. 97–120).

- Ginzburg, C. (2017). *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. (I ed.). Einaudi; (2019) *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. (Last ed.). Adelphi.
- Ginzburg, C., (2021a). *La Lettera uccide*. Adelphi; (2021b). *La Lettera uccide*. Adelphi eBook.
- Hirschman, A. O. (1994). *Passaggi di frontiera. I luoghi e le idee di un percorso di vita* (Italian edition). Donzelli.
- Le Corbusier, (1991). *Maniera di pensare l'urbanistica*. Laterza. (Original work published as *Manière de penser l'urbanisme* (I ed.), *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1946).
- Kořakowski, L. (1969). *Chrétiens sans Eglise: La conscience religieuse e lien confessionnel au {XVII} siècle*. Gallimard.
- Koselleck, R. (1986). *Futuro passato: Per una semantica dei tempi storici*. Marietti. (Original work published as *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, 1979. English translation and introduction by K. Tribe, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Columbia University Press, 2004).
- Kuhn, T. (1969). *La struttura delle rivoluzioni scientifiche. Come mutano le idee della scienza*. Einaudi (Original work published as *The Structure of Scientific Revolutions* (I ed.), University of Chicago Press, 1962).
- Leoncilli Massi, G. C. (1986). *La Composizione Commentari*. Marsilio.
- Popper, K. (1969). *Scienza e filosofia. Problemi e scopi della scienza*. (Cinque saggi trad. M. Trincherò). Einaudi.
- Putnam, H. (1976). Literature, science, and reflection. *New Literary History*, 7(3), 483–491. <https://doi.org/10.2307/468557>
- Putnam, H. (1987). *The Many Faces of Realism*. Open Court Publishing Company.
- Ross, W. (Ed.). (1972). *The Nicomachean Ethics of Aristotle*. Oxford University Press.
- Safran, Y., & Sherer, D. (Eds.) (2022). *Potlatch*, 5, “An Interview with Carlo Ginzburg”.
- Samonà, G. (1932–1935). *Appunti di estetica*. Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, Fascicolo 05.
- Secchi, B. (1987). Immaginare la città. *Casabella*, 534, 12.

- Semerani, L. (1983). *Progetto per una città*. FrancoAngeli.
- Semi, G. (2022). *Borghi per borghesi*. In F. Barbera, D. Cersosimo, & A. De Rossi (Eds.), *Contro i borghi. Il Belpaese che dimentica i paesi*. Donzelli, (pp. 87–92).
- Steiner, G. (2004). *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Garzanti. (Original work published as *After Babel. Aspects of Language and Translation* (I ed.). Oxford University Press, 1975).
- Tafuri, M. (1980). *La sfera e il labirinto: Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Einaudi. (English translation by P. d'Acerno and R. Connolly, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, MIT Press, 1987).
- Tafuri, M. (1985). *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*. Einaudi. (English translation by J. Levine, *Venice and the Renaissance*, MIT Press 1995).
- Tafuri, M. (1992). *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetto*. Einaudi (English translation by D. Sherer, *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*, Yale University Press, 2006).
- Trincanato, R. E. (1948). *Venezia Minore*. Edizioni del Milione.
- Zanatta, M. (Ed.). (1986). *Aristotele. Etica Nicomachea*. Rizzoli.

INDICE DEI NOMI | INDEX OF NAMES

Ackerman, James Sloss 144
 Alberti, Leon Battista 121
 Amman, Jost 188
 Andriveau-Goujon, Eugène 189
 Antonioni, Michelangelo 104, 105, 188
 Aristotele 92, 96, 97, 98, 100, 163n, 172, 192
 Argiopulo, Giovanni 96
 Bacci, Giovanni 120, 121
 Bachtin, Michail 36, 46n, 70, 71, 72, 73
 Baker, Judy 19
 Baldung, Hans 188, 189
 Barthes, Roland 183n, 184n, 189
 Bataille, Georges 66, 67, 188
 Belo, Gregorio 129
 Benjamin, Walter 174, 175, 179, 180, 183n, 184n
 Berenson, Bernard 117, 121
 Bessarione, Cardinale 117, 119, 120, 128
 Bianchetti, Cristina 29n
 Bloch, Marc 61, 99, 118, 129, 148, 149, 163n, 188
 Bonifacio, Natale 189
 Bordone, Benedetto 188
 Borges, Jorge 179, 180
 Bosse, Abraham 188
 Breugle, Pieter (il vecchio) 189
 Bruni, Leonardo 96
 Burke, Peter 14n
 Canaletto (Antonio Canal detto il) 188
 Collingwood, Robin George 61
 Combatti, Gaetano 188
 Corboz, André 21, 22, 26, 29, 30
 Croce, Benedetto 41, 42, 61, 140, 143
 Crosta, Pier Luigi 24, 29
 Dal Co, Francesco e Bastiana 164n, 165n

- Davoli, Ninetto 124
Degas, Edgar 155
De Giorgi, Manolo 14
Deleuze, Gilles 46n
De Marco, Danilo 3, 54, 188
De Martino, Ernesto 104, 105, 188
De Saint-Loup, Roberto 156
De Sica, Vittorio 105
Dewey, John 30
Dionisotti, Carlo 76, 153
Doré, Gustave 188
Dostoevskij, Fedor 72, 73
Eco, Umberto 134, 164n
Fabbrizzi, Fabio 183n
Fellini, Federico 105
Focillon, Henri 117, 121
Fontana, Domenico 189
Forcolini, Gianni 184n
Foscari, Antonio 80, 81, 84
Foucault, Michel 170, 183n
Gentile, Giovanni 61
Giorgi, Francesco 84
Goethe, Johann Wolfgang von 40, 126
Gombrich, Ernst 38, 106, 107, 149
Goya, Francisco 45, 156, 158, 189
Grendi, Edoardo 91
Gregotti, Vittorio 12
Grice, Paul 19
Gritti, Andrea 84, 85, 86
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 42, 72, 140, 141, 143
Hirschman, Albert 24, 29n
Hobbes, Thomas 60, 61, 188
Joyce, James 157
Kant, Immanuel 35, 72, 153
Kantor, Tadeuz 121, 189
Klein, Robert 92, 93

- Kołakowski, Leszek 162n
Koselleck, Reinhart 47n
Kuhn, Thomas 30
Labriola, Antonio 61
Lacan, Jacques 66
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) 66, 67, 145, 146, 175,
176, 183n, 189
Le Gobien, Charles 77
Lejman, Dominique 71
Leonardo da Vinci 144
Leoncilli Massi, Gian Carlo 183n
Levi, Giovanni 91, 126, 127
Longhi, Roberto 104, 106, 117, 121, 127, 128
Lotto, Lorenzo 128
Lowenthal, Daniel 27
Magris, Claudio 179, 180
Magritte, René François Ghislain 43, 44, 149
Malinowski, Bronislaw 188
Manet, Edouard 155, 156
Marx, Karl 61
Mauss, Marcel 68
Menocchio (Domenico Scandella detto il) 13, 79, 97, 98, 100
Mies van der Rohe, Ludwig 12
Momigliano, Arnaldo 89, 99
Monet, Claude 155, 156
Morelli, Giovanni 133
Oubrierie, José 145, 146
Pacioli, Luca 121
Palladio, Andrea 81, 86, 87, 173
Pane, Roberto 172
Pasolini, Pier Paolo 105, 106, 111, 112, 124, 125, 132, 164n
Piero della Francesca 40, 121, 123, 127, 132
Pike, Kenneth 98, 99, 108
Platone 107
Plutarch 87
Poni, Carlo 91

- Popper, Karl 23, 29n, 106, 107
Proserpi, Adriano 81, 82, 83, 85, 152, 162n, 165n
Proust, Marcel 155
Putnam, Hilary 19, 20, 29n
Rabelais, François 70, 71
Ricci, Andrea 183n
Robinson, James Harvey 11, 14n
Rossellini, Roberto 105
Samonà, Giuseppe 40, 41, 42, 132, 133, 134, 135, 140, 143, 164n, 183n
Sansovino, Jacobo 81, 84, 85
Saporetti, Gianni 180
Scarpa, Carlo 188
Scolari, Massimo 188
Scully, Vincent 69
Sebregondi, Giorgio Ceriani 144
Secchi, Bernardo 20, 29n
Semerani, Luciano 63, 171, 183n
Sheriff Curtis, Edward 188, 189
Simenon, Georges 145, 146
Šklovski, Viktor Borisovič 155
Spezzaferro, Luigi 119
Spoletini, Daniele 183n
Stalin, Josif 73
Steiner, Georg 183n
Strada, Vittorio 73
Tafuri, Manfredo 11, 35, 37, 46, 51, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 92, 96, 97, 104, 119, 147, 148, 162n, 163n, 189
Tommaso d'Aquino 93, 96, 97, 98, 100
Trincanato, Renata Egle 170, 175, 183n, 188
Vaccaro, Domenico Antonio 188
Valéry, Ambroise Paul Jules 151
Venturi, Adolfo 117
Vico, Giambattista 60, 61, 111, 112, 188
Vitruvio 151
Vragnanz, Giovanni 12
Warburg, Aby 76, 104

Wigley, Mark 66
Wittgenstein, Ludwig 38, 39, 107
Wittkower, Rudolf 84
Zanatta, Marcello 92, 163n
Zorzi, Francesco 188

