



★ Il concetto di *Threshold*, soglia, è davvero fondamentale in uno degli aspetti della cultura egizia, che è quello del rito di passaggio per eccellenza, quello dalla vita alla morte, ed è rappresentato moltissime volte nei primi capitoli del *Libro dei morti* in cui si vede il *trenos*, la processione funeraria che arriva accompagnata dalle famiglie e dai portatori di doni, e il sarcofago o la mummia (le interpretazioni sono un po' dubbie), vengono messi in verticale proprio sulla soglia della tomba. Si vede la rappresentazione del sarcofago messo in verticale, quindi non in orizzontale, si cambia la sua posizione e in quella fase preliminare, mentre si trova in verticale, è presente un sacerdote, definito sacerdote *sem*: è il sacerdote della purificazione, che deve operare un rituale. Si tratta del rito di passaggio per eccellenza: quello dell'apertura della bocca, eseguito con un oggetto molto importante che si chiama *peshes kef*, una specie di coltello che viene maneggiato mentre il sarcofago è sulla soglia e il sacerdote si trova davanti a esso. Il *peshes kef* deve portare a riaprire la bocca e le narici del defunto, così che lui possa vivere anche nell'aldilà. Questo è solamente il primo livello. Quando leggiamo i testi, emerge qualcosa di più interessante: nel momento in cui il rituale si compie, a cambiare non è solo qualcosa di fisico, ma anche, e soprattutto, qualcosa di ontologico. Il defunto assume un altro status, non è più defunto ma diventa trasfigurato, *akh*, trasfigurato sotto Osiride e comincia davvero una nuova vita. C'è una pubblicazione uscita qualche anno fa di una studiosa che sta conducendo delle analisi per comprendere se questo coltello fosse lo stesso che veniva utilizzato per tagliare il cordone ombelicale al momento della nascita. Sarebbe una corrispondenza in assoluta sintonia con la definizione di morte in antico Egitto, che non è morte ma è *wehem meswt*, nuova nascita, quindi è la soglia il luogo in cui avviene questo rituale di passaggio e si ha una trasformazione ontologica, e poi l'ingresso in uno spazio nuovo che è la *pr djet*, la casa per l'eternità, che è la tomba ma che in realtà non è una tomba, è davvero una nuova dimora dove la vita trasfigurata del defunto può continuare.

/ È interessante questa rilevanza della nozione di soglia nel rituale; esiste una tensione fra la soglia come oggetto materiale e la soglia immateriale, astrattizzabile nel rituale, nei pensieri, nella letteratura. È interessante per esempio quanto spesso venga evocato, in Omero, il materiale di cui è fatta la soglia. Prima di tutto la soglia è evocata o nel momento in cui è oltrepassata, per stare di qua o di là, o nel momento in cui vi si staziona: in altre parole non è un ostacolo, è una linea, che però ha una sua materialità, tanto che diviene possibile stare sulla soglia. L'evocazione dei materiali di cui è fatta la soglia la rende concreta, la rende un luogo. In questo contesto la materialità della soglia è legata anche alla natura degli spazi di cui segna l'accesso: nell'*Iliade*, per esempio, la soglia del tempio di Apollo o dei templi in generale è *lainos*, cioè di marmo; quella degli inferi è *chalkeos*, cioè di bronzo. C'è una materialità che evoca anche effetti coloristici e sonori. E gli stipiti, invece, della porta del regno di Ade sono di ferro. Una scena bellissima che mi è venuta in mente pensando alla soglia è quella in cui nell'*Odissea*, nel diciassettesimo libro, Odisseo arriva al palazzo "occupato" dai pretendenti di Penelope travestito da mendicante: c'è il banchetto, lui è l'escluso, e si siede sulla soglia. Solo Telemaco ne conosce l'identità. Viene invitato a fare il giro e a farsi dare del cibo, da mendicante.

Guido Beltramini □
 Maria Luisa Catoni /
 Christian Greco ★
 Massimo Osanna ○

Qui c'è una liminalità di Odisseo che Omero sottolinea ed estremizza: la liminalità sociale del mendicante è rafforzata e resa concreta e fisica dal fatto che il (falso) mendicante Odisseo sta su questa soglia di frassino, fra stipiti di cipresso. Quindi è interessante il fatto che ogni volta che si parla dell'entrare in un luogo, dell'entrare in un palazzo, Omero concretizzi e materializzi la soglia, che non è solo un'idea, ma anche un luogo in cui si può sostare. Questa partecipazione al concreto e all'astratto rende potente l'idea della liminalità, che si tratti di Odisseo mendicante o del morto che sta per raggiungere un altro mondo. La soglia poi, mi pare, è sempre evocata come linea di confine suscettibile di essere oltrepassata. Un'ultima cosa che sollecita la mia attenzione rispetto a quello che hai detto, Christian, è che in Omero, proprio perché la soglia ha una fisicità e un'estensione, è spesso specificato se lo spazio della soglia di cui si parla sia di qua o di là dalla porta. La soglia occupa e segna entrambi gli spazi, di qua e di là dall'apertura della porta. Si può stare sulla soglia stando dentro o stando fuori, e la mera evocazione dello stare sulla soglia non renderebbe chiaro di quale delle due condizioni, incluso o escluso, si tratti.

○ Mi collego a quanto dicevate, riguardo alla soglia come luogo materiale e immateriale allo stesso tempo. E proprio questo aspetto liminale, fra materialità e immaterialità, viene contrassegnato dall'aspetto sacrale. Le soglie sono sacralizzate anche nel contesto domestico. In età romana, ma ancora prima, ricollegandomi a quanto diceva Maria Luisa, ovvero tutta la cultura greca e tutte le culture ad essa contemporanee, anche italiche, e non solo, considerano la soglia come un luogo sacro. Non è un caso che Omero, quando cita i grandi palazzi, come quello di Menelao a Sparta o quello di Ulisse a Itaca, per segnalarne la magnificenza ricorda due cose: il tetto ingente e la porta. Le porte sono decorate e, nella loro materialità, sono in metalli preziosi, d'argento, di bronzo, e quindi la porta diventa la sineddoche, la parte per il tutto: la stessa soglia può rappresentare tutta la casa, la sua importanza, il suo onore. Ed è la porta il punto che chiude o apre quella soglia. Non è un caso che, faccio riferimento anche alle mie esperienze da archeologo, spesso mi sia capitato di scavare edifici di età arcaica e di imbattermi appunto nelle loro porte sontuose – in un edificio in particolare, un grande palazzo sulle montagne della Basilicata vicino a Potenza, a Torre di Satriano, un palazzo arcaico di VI secolo a.C. costruito da architetti e artigiani tarantini transitati da Taranto fino all'*hinterland* montuoso della Basilicata, a 180 Km da Taranto. La cosa interessante è che in questo palazzo rimane il tetto, decorato da sfingi architettoniche in terracotta, e rimane la porta, in bronzo e con tutte le decorazioni in bronzo, sia laminato che fuso: grifoni e teste leonine decoravano questo grande portone. E la cosa più interessante, le soglie sono tutte contrassegnate sacralmente: sotto le soglie, che sono lignee, ci sono infatti le fosse in cui si sono svolti dei rituali: gli abitanti dell'edificio vi hanno fatto libagioni, e ci sono quindi resti organici. Azioni sacrali per contrassegnare quel limite, che è appunto essenziale, tra dentro e fuori. Non è solo il luogo tra il fuori (quello spazio della natura, dei giardini) e il dentro, ma anche la porta principale – che dal vestibolo conduce nella sala cerimoniale dove si svolgono banchetti e festini – viene contrassegnata da attività rituali. E questa sacralità delle porte ci conduce in fondo fino al mondo romano, ovviamente anche oltre, ma procedere oltre non è delle nostre competenze come archeologi classici.

Nella casa romana le *fauces*, le soglie, sono un luogo fondamentale, e anche molto critico, perché indicano il passaggio tra il mondo esterno, pubblico, e quello interno, privato, anche se nell'antichità non vige la rigida distinzione che conferiamo noi al privato, che è molto più sfumato. Tant'è che le case romane delle élite, dei magistrati, ce lo attesta Cicerone nel *De Officiis*, devono essere ampie, grandi e visibili proprio perché svolgono anche una funzione pubblica, devono "ricevere". Però sia le soglie delle case povere sia quelle delle case ricche sono sacralizzate, come le porte urbane. Porta Marina a Pompei, per esempio, ha una nicchia con una statua di Minerva che protegge, ed è lì una delle ultime case scoperte, quella in cui si trova l'affresco di *Leda col Cigno*: si entra e c'è subito un Priapo dal fallo gigantesco insieme a un cesto di frutta, perché la divinità che accoglie assicura la prosperità della casa e assicura che chi sarà ricevuto sarà ricevuto come si deve. Questa è una *domus* grande e ricca, ma anche le botteghe pompeiane hanno sempre sulla porta l'immagine del fallo dipinta, a rilievo, perché è simbolo di prosperità, e accanto a questo una nicchia con immagini divine. Una concezione completamente diversa, rispetto a noi, degli aspetti sessuali connessi alla situazione. La nicchia significa che ci deve essere una protezione divina su questo punto di passaggio tra dentro e fuori, che è poi il punto essenziale dei riti di passaggio, che porta dentro, fuori, e poi di nuovo dentro. La soglia ha sempre, quindi, un rilievo fondamentale... dal mondo greco, al mondo romano, e in Egitto.

□ Sono Guido Beltramini, dirigo un centro di ricerca sulla storia dell'architettura che si chiama Centro Internazionale di Studi Architettura Andrea Palladio. Il mio campo di studi è il Rinascimento, e quindi vorrei farvi fare un balzo in avanti nel tempo e arrivare all'autunno del 1499, quando muta il destino dell'architettura occidentale. In quei mesi Donato Bramante arriva a Roma e trasforma l'architettura precedente, prendendo su di sé tutto il peso dell'eredità della grande architettura romana. Dà inizio al cantiere della nuova Basilica di San Pietro ma parallelamente costruisce un piccolo tempio rotondo, il tempietto di San Pietro in Montorio, in cui lui per la prima volta fa rinascere l'ordine dorico. Sapete che gli ordini architettonici sono un'invenzione del Rinascimento, nel mondo antico gli ordini non ci sono come li conosciamo noi, come elemento linguistico generatore di un'architettura: nel mondo antico ci sono dei templi dorici, dei templi ionici con caratteristiche affini. Bramante, studiando gli elementi costitutivi e le loro mutue relazioni negli edifici antichi, "ritrova" le regole dell'ordine dorico, della sua trabeazione a triglifi e metope, della sua base, eccetera. Sebastiano Serlio e Palladio inseriranno il tempietto di Bramante non fra le opere contemporanee, ma fra i monumenti antichi, dicendo che Bramante ha fatto rinascere l'architettura degli antichi per lungo tempo sepolta. Nel concepire il tempio, la piccola chiesa, che è la chiesa degli Spagnoli a Roma, il Bramante mette in tensione gli elementi dell'ordine dorico, cioè verifica le proporzioni, le regole proporzionali che ha desunto dallo studio dei monumenti antichi. Tutto funziona come un esperimento perfetto e la parete della cella ha delle paraste sia all'interno che all'esterno, le colonne del deambulatorio rotondo corrispondono esattamente alle paraste della cella quindi tutto sembra funzionare, però c'è un problema: la porta non ci sta. La porta del tempietto di San Pietro in Montorio è troppo larga e invade lo spazio delle paraste.

Secondo me questa è davvero una soglia: nel senso che gli antichi dei stanno tornando, Bramante li sta facendo tornare, però non riescono a passare. Perché? Cosa cambia rispetto al tempio antico? Cambia che nel tempio cristiano il fedele deve entrare per assistere al rito, mentre nel tempio antico il fedele sta fuori dal tempio. Ecco che la specificità dei nuovi tempi rende impossibile la traslazione dell'elemento antico, la porta diventa l'elemento critico. Bramante vuole allineare fra loro le paraste applicate all'interno della cella, quelle applicate all'esterno (un po' più grandi), le colonne del deambulatorio, ma per ottenere le colonne della dimensione che vuole, lo spazio fra parasta e parasta risulta troppo piccolo e la porta deve essere inserita "a spacco" rispetto al sistema concettuale concepito da Bramante. Quindi la soglia diventa l'elemento di crisi di questa grande ricostruzione di Bramante. Quindi mi piace moltissimo sentire come per voi la soglia sia un elemento cruciale, ma quando gli dei antichi ritornano sulla Terra, come noi li vediamo nel Rinascimento, quello che non riescono a fare è entrare.

* Mi ricollego a quanto avete detto e agli spunti molto interessanti che sono emersi. La porta e la soglia correlata, come elemento di transizione liminale, però a volte impenetrabile. all'interno delle cappelle egizie, soprattutto all'interno delle cosiddette *mastaba*, c'è un elemento architettonico che si chiama "falsa porta", ed è un elemento meraviglioso, centrale nel culto portato avanti dai vivi, perché innanzi tutto fa parte della cappella sopraelevata. Le tombe egizie hanno sempre questo aspetto dicotomico, c'è una parte sopraelevata e una parte ipogea, e la parte sopraelevata funziona per i viventi. I viventi entrano all'interno ed è un simbolo del loro status sociale perché più ricca è quella tomba più la famiglia cresce ovviamente nella considerazione della società in cui essa è inserita. Però si va lì per fare delle offerte per il defunto, e si fanno di fronte alla falsa porta, che è una soglia, e la soglia è un luogo dove possono essere poste le offerte. Dietro c'è questa porta, questa nicchia chiusa. E il rituale ci dice che i morti sono gli unici che possono transitare da un mondo all'altro, i viventi no. Quindi quella falsa porta è una porta accessibile per le anime, per i *ba*, come li chiamano gli egiziani, dei defunti, che hanno questa forma di uccello con testa antropomorfa, che possono arrivare al di là della falsa porta, sedersi e mangiare le offerte. Tanto che c'è un inno in una tomba tebana che ricorda a coloro che visitano le tombe che quando ci si siede di fronte ad una tomba, e c'è un albero di sicomoro e si sente il fruscio delle foglie, il fruscio delle foglie non è dovuto al vento ma alle anime dei morti che li vengono a depositarsi e che appunto possono transitare fra i due mondi. Mi vorrei ricollegare anche a una cosa che ha detto Maria Luisa e che è fondamentale in merito alla materialità della soglia, anche in ambito domestico. L'architettura domestica in Egitto è fatta di mattoni crudi, solo le tombe e l'architettura templare è fatta in pietra, la soglia però è in calcare. La soglia è un elemento distintivo con l'architrave che c'è sopra. E ricordiamoci che addirittura, all'interno delle tombe, nell'architrave spesso c'è scritta non solo la *hetep di nesut*, una formula magica che deve garantire la sussistenza del defunto nell'aldilà, ma anche la preghiera ai viventi che è una delle invenzioni più belle perché si dice ai passanti di fermarsi e di leggere ad alta voce il nome, perché solo se faranno così il testo dice: "sa ankh renef" (farai vivere il suo nome per sempre come il Dio Sole).

Questa formula, che sembra una citazione ante litteram di Foscolo, ci parla di una immortalità laica. E da ultima cosa volevo riflettere con voi, ricollegandomi a quanto hai detto tu, Massimo, sulla porta anche ovviamente come luogo sacro, con le sue immagini divine; in Egitto però la porta è anche un elemento pericoloso, segna un passaggio. Maria Luisa, dicevi c'è un dentro e un fuori: mi viene in mente che i capitoli 144 e 147 del *Libro dei morti* in cui si parla dei demoni che sono i guardiani delle porte e tu hai bisogno di quei capitoli perché devi fare in modo che la porta si possa aprire per te. Ma questi demoni hanno anche una funzione apotropaica: tutto il resto deve rimanere fuori. O ricordo il *Libro delle porte*, il cosiddetto libro cosmografico dell'oltretomba, che parla delle 12 porte che il Dio Sole deve attraversare durante la notte e sono rappresentate appunto come le porte dei palazzi antichi, porte bronzee grandissime, con le soglie che si aprono solo quando il Dio Sole arriva nel punto giusto e perché lui possiede le formule che permettono l'attraversamento di tutto questo. Una soglia poi incredibile, legata anche a un passaggio netto, è la cornice, anche questa solo in pietra, che si trova nei pozzi funerari. Anch'essa è una soglia perché è il punto in cui dalla cappella si accede alla parte ipogea, e a Saqqara abbiamo scoperto qualcosa di meraviglioso: continuavamo a scavare i pozzi e a trovare nei loro pressi delle concentrazioni di cocci ceramici, soprattutto ai quattro angoli. Erano tutti cocci ceramici rossi, e si è giunti ad una corretta interpretazione quando abbiamo trovato un rilievo nella tomba di Horemheb che adesso è conosciuto come rilievo della rottura dei cocci rossi, dei vasi rossi: si tratta di un rituale esecratico che avveniva prima di calare il defunto all'interno del pozzo, nella parte ipogea. Probabilmente vi era un piccolo simposio alla fine del funerale. Tutto il vasellame impiegato veniva successivamente rotto. Spesso esso conteneva vino rosso, simbolo ovviamente del sangue, che doveva rimanere ai quattro angoli del pozzo in modo che all'interno di quel passaggio, quando il defunto è stato trasfigurato, potesse entrare solo lui, mentre tutto ciò che doveva essere invece esecrato e che appartiene al male – l'Egitto si regge su questa lotta manichea tra bene e male che determina l'equilibrio della natura – rimanesse fuori. E mi è venuto in mente che recentemente, in una visita in Giappone, in una delle sue capitali più antiche che è Nara – già capitale nell'VIII secolo – vi sono queste porte di passaggio, di ingresso, nei templi e presso le porte, proprio in quello che noi chiameremmo la soglia, vi sono demoni identici a quelli egizi, che hanno la funzione di scacciare tutto il male, lasciandolo all'esterno. Il fedele, prima di entrare, deve fare delle abluzioni e purificarsi in vista della trasformazione ma i demoni fanno da guardiani affinché nessun altro poi possa attraversare questa porta.

/ È interessante ciò che dici, però noto che siamo passati dalla soglia alla porta. Rilevi un'analogia morfologica fra il Giappone e l'Egitto antico, ma come dobbiamo interpretare questa analogia? Una cosa sembra certa: la soglia e la porta sono luoghi delicati, critici – luoghi in cui potenzialmente si compie o evidenzia una scelta di campo –, un luogo ad alta densità di energia; nei templi antichi greci, come anche nelle grandi cattedrali, nell'area dell'ingresso si concentra molta della decorazione a carattere apotropaico. E tuttavia mi incuriosisce questo nostro movimento verso la porta. La mia impressione è che, in questo caso, stiamo trattando la soglia come una parte per il tutto, rappresentato quest'ultimo dalla porta.

Mi chiedo tuttavia se siamo autorizzati a farlo. I passi dell'*Iliade* che mi sono venuti in mente mi pare rivelino che una grande energia narrativa è impiegata nel descrivere la soglia e gli stipiti. Si può immaginare la soglia anche senza porta – non solo forse per noi archeologi –; anzi, mi chiedo se evocare la soglia, per esempio nei poemi omerici, non implichi già di per sé evocare un varco, senza porta o con una porta aperta. È una domanda: mi chiedo cioè se il nostro movimento dalla soglia alla porta sia autorizzato o se, al contrario, nei testi antichi o almeno in Omero, evocare la soglia non sia già di per sé una prolessi che evoca la successiva possibilità che qualcuno la varchi; luogo critico sì, ma aperto, privo di barriere fisiche.

○ È molto interessante quello che dici perché poi archeologicamente quando io penso ad una porta ovviamente la porta non la troviamo più... c'è solo la soglia.

□ Se poi pensi ai disegni egizi, la porta è sempre proiettata sul pavimento; nel tempio di Ramesse, la porta si vede anche in pianta, ciò non sarebbe possibile perché essa fa parte dell'altro asse, dell'altro piano. Ma invece le porte sono sempre proiettate sul piano.

○ La porta aperta nella casa romana è emblematica. Le porte devono essere aperte perché dalla porta devi già percepire lo status della famiglia. E quest'aspetto della visibilità di quello che si fa, sia dal punto di vista morale che del prestigio, è evidente nel caso della casa di Cicerone sul Palatino, che si poteva vedere da tutte le parti: lui ha una vita pubblica anche nella sua casa privata, il che implica un aspetto anche moraleggiante: è come se indicasse "io sono integerrimo". Però si dà anche il caso della porta aperta in quanto deve mostrare la ricchezza della famiglia. Le porte sono sempre aperte, quindi, e si chiudono solo di notte o quando c'è il lutto.

/ L'anomalia, nei contesti umani, sarebbe allora la porta chiusa e la soglia verrebbe evocata non tanto per richiamare la porta ma la possibilità di passare quel confine. Diversa valenza ha la porta chiusa o semiaperta che, invece, mi sembra evocare l'inalicabilità del confine. Pensando all'aspetto menzionato da Christian, cioè l'ambito funerario, mi vengono in mente le porte chiuse o semiaperte nei rilievi sulla fronte di alcuni sarcofagi romani; può esservi raffigurata semplicemente la porta, oppure dall'uscio socchiuso fa capolino Mercurio, nella sua funzione di psicopompo, o Eracle che trascina Cerbero, allusione alle storie, eccezionali, di ritorno dall'Ade. Trovo interessante la differenza fra due diversi modi di evocare un confine: la soglia richiama piuttosto un varco aperto, valicabile e senza ostacoli fisici, concentra l'attenzione sul contatto, magari condizionato ma comunque possibile, fra due mondi o status o comunità; la porta, normalmente chiusa o semichiusa, richiama invece un varco che è, di norma, chiuso da un ostacolo, una cortina che si frappone fra due mondi che di norma sono chiusi uno all'altro.

○ In relazione a quello che diceva Guido sull'aspetto architettonico, evocando Bramante, c'è un altro dato interessante che si ricava da Pausania, famoso periegeta del II secolo d.C., che, fra le varie regioni, descrive anche la Beozia, terra di culti e oracoli famosi, dove cita fra gli altri l'oracolo di Trofonio a Lebadea, che è interessantissimo perché mette in contatto il mondo normale e gli Inferi.

Trofonio e il fratello Agamede, che sono due eroi greci, nel mito sono architetti, noti per le loro capacità, e che cosa gli si attribuisce fra le opere architettoniche che realizzano? La soglia del tempio di Apollo a Delfi. Ci sarebbe più familiare che a loro si attribuisse il tempio, con la potenza e la maestosità delle colonne, invece no, è la soglia che viene a loro attribuita. Perché la soglia è il luogo critico che aperto fa vedere il tempio, ma allo stesso tempo è il punto, e qui è il caso dell'immaterialità della porta, liminare fra una dimensione e un'altra. Non è un caso che a questo architetto Trofonio, che realizza una serie anche di strutture architettoniche come il *tesauros*, sia poi associato un oracolo che veniva consultato in una maniera stranissima, anch'essa veramente molto liminare: l'oracolo di Trofonio a Lebadea era un oracolo potentissimo, pare molto efficace nelle risposte che dava, e come si consultava, appunto? C'era una grotta, sede dell'oracolo, nella quale c'era un *xasma ges*, un'apertura, un piccolo buco dove il consultante entrava con le gambe e poi all'improvviso – non si sa bene che cosa facesse nel rito per far arrivare ad uno stato di trans tale – veniva come trascinato dentro, si sentiva una forza che lo trascinava all'interno dell'antro dove perdeva conoscenza e quando riemergeva, con il sacerdote, veniva messo sul trono di Mnemosyne (la dea della memoria), perché lì ricordava, e diceva quello che aveva visto attraverso esperienze sonore, olfattive, visioni che il sacerdote interpretava. È interessantissimo, in effetti, questo aspetto: l'oracolo connesso a Trofonio, che è un architetto che costruisce soglie, viene consultato attraverso questo passaggio singolare, che è un unicum fra i sistemi di consultazione oracolare che conosciamo nell'antichità.

□ Poi per gli architetti la soglia è un elemento cruciale perché è l'unico elemento in cui puoi capire lo spessore del muro, è l'elemento che mette in crisi un'architettura. La soglia è ciò in cui passi da uno spazio all'altro e in cui la scatola visiva diventa fisica, capisci lo spessore che devi oltrepassare, è uno spazio cruciale per gli architetti. Ma "soglia", per me, non è solo la soglia fisica, è anche qualcosa che comincia, quindi per chi studia Rinascimento il termine "soglia" evoca il momento in cui tutto comincia. E vi ho portato qua il disegno in cui tutto comincia [GB lo srotola sul tavolo], che è il progetto che Bramante disegna in pietra rossa, per la nuova basilica di San Pietro. L'originale è conservato agli Uffizi, si chiama foglio Uffizi 20A. Perché comincia tutto qua? Perché intanto un disegno come questo è affascinante perché è come una specie di elettroencefalogramma della mente dell'architetto che sta disegnando. Possiamo vedere che Bramante prima ha disegnato il rilievo della vecchia San Pietro, la basilica Costantiniana, le colonne, le pareti. Poi traccia il grande coro di Bernardo Rossellino, che era stato fatto a metà del '400. Quindi comincia a pensare come fare. Immaginatevi Bramante che sta guardando la vecchia basilica, sta pensando che potrebbe circondare anche le braccia del transetto della vecchia basilica con una muratura potente che continua il lavoro di Rossellino, e che su essa può impostare una cupola. C'è un problema in questa cupola: la prima che disegna è solamente di 27 metri, e lui vuole ingrandirla e per ingrandirla fa quattro segni, uno due tre e quattro. Ogni segno vale dieci palmi, quindi le ingrandisce di quaranta palmi, perché in questo modo la cupola ha la dimensione di quella del Pantheon. È la vittoria sugli antichi. Poi devi fare un grande pilastro per reggere la grande cupola.

Ma la forma del grande pilastro non esiste in geometria, è generata dallo spazio interno, che sembra premere sul pilastro, sagomandolo. Sino a quel momento, sulla scia di Brunelleschi, per fare una chiesa tu fai un perimetro, ci metti delle colonne e sono cellule elementari. È una geometria elementare, lo spazio è la scatola prospettica fatta di pareti (linee) e colonne (punti). Se guardate invece la forma del pilastro di Bramante è determinata sia dalla necessità di reggere l'enorme spinta della grande cupola, sia dall'esigenza di modellare il vuoto. Brunelleschi circonda lo spazio e crea architetture con dei recinti, Bramante disegna il vuoto, quello che lui vuole che si veda. E le parti portanti diventano il risultato dello spazio che vuole creare, come se questo fosse un fluido incompressibile che spinge contro le pareti e le deforma, e dà loro una forma. È lo spazio della grande architettura antica. Trovo affascinante parlarne con voi, mi affondo in un mondo primigenio, tempi sempre più remoti.

○ È interessante pensare nella nostra percezione a quali sono le soglie di nuove epoche, Guido evoca il Rinascimento e Bramante, per esempio... dipende credo dalla formazione che ho ricevuto... ma per me se, devo pensare una vera nuova epoca, nelle discipline che io domino, il mondo classico greco-romano, è l'VIII secolo a.C.: sono le soglie di una nuova era perché quello è il momento in cui nasce la città o rinasce la città, o comunque essa diventa qualcosa di riconoscibile. Ci sono in Italia movimenti e migrazioni tali che cambiano completamente lo scenario. È il momento in cui avvengono tutte le fondazioni di nuove città greche, da Cuma a Sibari, Taranto, Messina, Reggio Calabria, quindi un nuovo popolamento e massicce migrazioni interne, mentre anche gli Etruschi si spostano nel mondo italico. Quindi è un momento di grande ridefinizione, ed è un mondo antico che diventa quasi un mondo moderno, rispetto almeno a quello che erano stati precedentemente i cosiddetti secoli bui, che poi così bui non erano, in cui, dai popoli del mare in poi, non c'era più il fenomeno urbano poiché c'era stata una ri-ruralizzazione rispetto alle esperienze legate ai palazzi micenei o anche agli insediamenti italiani dell'età del bronzo.

/ I "momenti fatali", come li chiamò Stefan Zweig; sono soglie ma possiamo rilevarle solo a posteriori, cioè con sguardo retrospettivo, come è quello storico. Nell'VIII secolo, dicevi, emergono da diversi tipi di documenti cambiamenti che si riveleranno epocali. E comincia a muoversi anche, permettetemi l'espressione imprecisa, l'asse del mondo. In modo analogo, *mutatis mutandis*, al processo in atto da alcuni anni nelle società occidentali. Un grande archeologo ha definito la Grecia fino all'VIII secolo la propaggine occidentale dell'Oriente. E in effetti moltissime testimonianze ce lo confermano, incluso l'uso di diversi sistemi di scrittura vicino orientali da parte di comunità parlanti greco. Ad un certo punto comincia a cambiare l'asse del mondo, la proiezione verso "occidente" si fa più decisa e anche la Grecia diventa un'altra cosa. Qualcuno, poi, inventa l'alfabeto, che rappresenta anch'esso una soglia, un momento fatale. Tra il IX e l'VIII secolo un parlante greco adatta un sistema di segni (il fenicio-protocananeo) utilizzato per notare una lingua nord semitica così da notare il greco.

○ Anche per il fatto di individuare un'area architettonicamente definita, con degli spazi che sono lo spazio pubblico: l'agorà, i santuari e poi le necropoli, ovvero gli spazi separati dal mondo dei vivi, anche quindi per questa maniera razionale di stare a definire il mondo con sicurezza.

/ E ad associare luoghi specifici a funzioni specifiche.

* Le mie cronologie sono un po' diverse... uno dei punti fondamentali è direi il 3100 a.C., l'ingresso in Egitto della fase storica, la dinastia zero, Nemes, Narmer, il primo re che unisce l'alto e il basso Egitto, e dà una forma statuale a un paese che ancora a quello si ricongiunge. Quando parlo oggi con amici e colleghi egiziani della situazione politica del Vicino Oriente, loro ti dicono: certo che in Egitto non potrebbe capitare quello che è successo in Siria perché noi da 5000 anni siamo "questo". Ed è vero. C'è questo senso che sorpassa tutto, la cristianizzazione, l'islamizzazione, l'Egitto è quello, la definizione dei confini geografici di quel paese che è un paese che tutt'oggi è Alto e Basso Egitto, a proposito di soglie e limiti, rispetto a quello che c'è al di là. Pensate che il viceré dell'Egitto viene sempre chiamato il viceré di Kush, la malvagia Kush, e Kush è la Nubia, è l'altro che è sempre cattivo. Fra l'altro noi abbiamo avuto questa conoscenza della Nubia anche in archeologia tutta mutuata dall'Egitto, quindi abbiamo avuto questo approccio inevitabilmente molto coloniale nello studio della Nubia. La Nubia è conquistata comunque da un paese bianco con tutte le conseguenze che ciò comporta anche al momento in cui sono avvenuti gli scavi. L'inizio dell'Antico Regno, sicuramente, poi nel Medio Regno con i testi sapienziali arriviamo a mettere su carta quelli che devono essere i pilastri fondamentali della società. Esiste un testo pseudoepigrafico del visir Ptahhotep appartenente al genere che in egiziano si chiama *Sebayt* (insegnamenti), in letteratura sono conosciuti come testi sapienziali, - anche se dobbiamo stare attenti perché invece lì ci leghiamo a una tradizione biblica che nulla ha a che fare con questi - e in genere sono testi in cui un visir si siede per insegnare al figlio come vivere e come farà a diventare una persona che possa considerarsi solida. Qualcosa di un'attualità incredibile perché al centro c'è il sapere: il visir Ptahhotep dice al figlio "ti farò amare i libri più di tua madre" e a proposito di soglie e di porte dice "perché passeranno le porte bronzee e perfino le piramidi bronzee di diecimila anni fa, ma i libri non passeranno, e se non vuoi far fatica nella vita e vuoi aver successo, studia." E poi c'è la satira delle professioni che è bellissima, e che dice "non ho mai saputo di un faraone che manda come ambasciatore in Mesopotamia un pecoraro o uno che è nella melma perché lavora nel Nilo e deve ripulire le sponde": il sapere e il metterlo su carta è fondamentale. Il Medio Regno diventerà il periodo classico per l'Egitto perché anche 1500 anni dopo, quando gli egiziani parlavano una lingua diversa, scrivevano questi testi in medio egiziano. Ne abbiamo tantissime testimonianze al Museo Egizio, nel villaggio di Deir El Medina, il villaggio degli artisti del faraone, copiavano questi testi. Sappiamo che li copiavano sotto dettatura perché facendo l'analisi degli inchiostri vediamo che a un certo punto l'inchiostro è quasi finito, poi intingono di nuovo; quando si copia da un testo scritto è possibile calibrare l'uso dell'inchiostro, ma quando si copia sotto dettatura no.

□ Non a caso i frontespizi dei libri hanno l'antiporta. Pensavo a quello che stavi dicendo, ancora per tutto il Rinascimento il frontespizio del libro ha la forma di una porta, e ancora li chiamiamo antiporta.

* Perché questo sistematizzare il sapere e, tra l'altro, metterlo per iscritto, chiamandolo *netjeru medu* "le parole sulle parole degli Dei" e il primo che le può leggere è il sovrano, si radica profondamente nella cultura egiziana e si sa che conoscendo quella lingua, quello scritto si mantiene quello stesso equilibrio dell'Egitto. Alessandro Magno quando arriva in Egitto, si fa rappresentare nel tempio della Barca a Luxor come un faraone. Non c'è ombra di dubbio. Al Museo Egizio conserviamo due statue meravigliose, due teste, di Tolomeo II Filadelfo con un volto con caratteristiche assolutamente egiziane trovato ad Alessandria, ed un volto di forma ellenistica. Però quando ti fai rappresentare come legittimo sovrano tu devi essere un faraone. Senza citare che in territorio italiano, a Benevento, anche Domiziano si fa rappresentare come un faraone. Volevo però tornare su un altro concetto di soglia aperta, di porta aperta e di soglia visibile. Perché in effetti hai colto davvero nel vivo, nel senso che, da archeologo, l'immagine che mi viene della porta ovviamente è l'immagine negativa del vuoto, perché non la trovi, e quindi c'è la soglia e ti concentri su quella. Ed è talmente importante che mi viene in mente un'altra soglia che era talmente importante che era quasi un elemento di adorazione, all'interno del tempio di Medinet Habu, ed era la soglia che faceva parte della *Window of Appearances*, la finestra delle apparizioni, collocata a circa un metro e ottanta, visibile nella prima corte, dove entravano i fedeli e gli ambasciatori delle delegazioni straniere e appariva loro il faraone, e il faraone appariva mettendo i suoi piedi su questa soglia che era praticamente più alta di te, tu lo vedevi apparire come un dio. E per rendersi conto di quanto lui fosse potente, sotto la soglia erano raffigurate le teste mozzate dei nemici, le cataste dei cadaveri dei nemici, nonché le cataste delle mani, perché veniva chiesto a uno scriba di contare quanti nemici erano stati uccisi quindi venivano tagliate le mani. Ovviamente il conto non torna, perché se uno non aveva una mano non è possibile capire con esattezza quanti ne hanno uccisi e quindi il faraone ordina un'altra cosa, che è il taglio del fallo. E quindi tu immaginati la delegazione straniera che arriva e vede questa soglia di una porta aperta sopra di te da cui deve apparire il sovrano e appare nel frattempo la grammatica che c'è scritta sotto, ti mette immediatamente al tuo livello e sai che sta per apparire il re dei re. E questo è da una parte è luogo di passaggio ma, come diceva Maria Luisa, è anche un luogo di sosta, perché il faraone lì sosta. Ed è un luogo che viene percepito nella sua importanza anche nella decorazione che si ha intorno.

/ Adesso non vorrei attivare un cortocircuito troppo ardito. Ve lo propongo partendo da due commenti su quanto avete detto: il primo è che trovo sempre molto di ispirazione e molto attuale pensare alle appartenenze multiple nell'antichità greco-romana, la possibilità cioè, sul piano sincronico, di varcare diverse soglie che danno accesso a diverse comunità di "inclusi". Avete evocato Tolomeo e Domiziano. Pensate a San Paolo, ebreo, ellenizzato e cittadino romano: come si racconta negli atti degli Apostoli, si salva dal tumulto di folla a Gerusalemme (accusato di aver violato l'ortodossia ebraica), dalla flagellazione e poi dalla non volontà delle autorità romane di entrare nelle faccende religiose ebraiche grazie alle sue identità multiple: ebreo, parla anche greco ed è cittadino romano, i cui diritti rivendica.

Trovo sempre molto difficile, anche rispetto al mondo d'oggi, trattare la nozione di identità; troppo spesso dimentichiamo, come invece ci ricorda in alcuni suoi saggi Carlo Ginzburg, che identità viene da *idem*, quindi "lo stesso", immobile, sempre uguale. Lo aveva ben capito Platone, che in uno splendido passo nel Simposio richiama il fatto che non solo la conoscenza non è mai la stessa – ed è la ragione per cui dobbiamo continuare incessantemente a coltivarla – ma anche un individuo non è mai lo stesso, perché nella sua vita perde continuamente parti di sé (pelle, capelli, barba etc.). Conclude Platone che un uomo, del quale pure diciamo che è lo stesso individuo nonostante il passare del tempo, non è mai lo stesso essere biologico: continuamente, invece, il corpo rinnova ciò che perde, sostituendolo con particelle simili a quelle perse. Per Platone questa analogia con l'essere biologico è funzionale a parlare della conoscenza e della memoria. È una grande ispirazione anche rispetto ad oggi e rispetto al nostro mestiere: la memoria non esiste per sempre, le statue muoiono, le pietre, i quadri, i libri, gli edifici, il tracciato antico di una strada, perdono voce o parlano una lingua non più comprensibile o la cui rilevanza non è percepita: sulla scorta di Platone, dobbiamo sempre ricordarci che il sapere e la memoria vanno coltivati, e coltivarli vuol dire continuamente rinnovarli: insomma, memoria nuova va immessa perché quella vecchia si perde. Esiste un equilibrio fra oblio e memoria, fra ciò che si perde e ciò che si conserva. Constato sempre con grandissimo stupore questa modernità dell'antichità, con le appartenenze multiple, con nozioni dinamiche di identità. Mi chiedo se, rispetto a questo tema, oggi abbiamo più soglie o più porte. Muri e confini: quando si erigono muri o barriere si trasformano le soglie in porte, per alcune comunità; quando si liberalizza la circolazione entro un territorio, di beni, di esseri umani, di merci, etc. si fa l'operazione contraria. Poi esistono entità che non badano né a soglie né a confini (per esempio l'inquinamento, le particelle, le malattie).

★ Sì, è un concetto su cui mi fa molto riflettere quello che è il mondo contemporaneo adesso rispetto al mondo contemporaneo di quando eravamo bambini, di quando siamo cresciuti; c'è un'altra definizione del muro, la barriera, il noi e loro, il noi e l'altro, una definizione identitaria... senza poi capire quale sia più o meno l'identità che si vuole dare a un determinato gruppo. È da un punto di vista storico come periodo in cui viviamo mi sembra di vivere il terzo Periodo Intermedio, quando l'Egitto entra in una fase di crisi profonda perché a partire dal 1070 a.C. il potere faraonico non è più così accentrato, cominciano a governare i sacerdoti, si creano delle nuove regalità, il sistema millenario che ha funzionato entra in crisi e bisogna reinventarsi, riscoprirsi, si cerca di tener fuori l'altro e l'altro, con più veemenza, entra. Entra Kush, la dinastia kushita, entrano i libici, entrano le due dominazioni persiane, poi addirittura, nella stele di *Sematauitefnakht*, che si trova a Napoli, vediamo Alessandro Magno quasi come il liberatore, quello che deve riportare l'Egitto dopo la dominazione persiana ad essere di nuovo quello che è. Quello che diceva Maria Luisa è estremamente interessante. L'idea di alzare un muro si lega molto a un concetto usato e abusato di identità che non si capisce cosa voglia dire, cosa significhi essere italiano anziché essere americano, per esempio. E però nell'ambiente del Mediterraneo c'è anche un secondo livello storicamente molto importante che è il porre definitivamente fine al colonialismo e neocolonialismo, e il ruolo che in tutto ciò assumono le antichità, che ovviamente diventano l'oggetto del contendere.

Ne parlavamo prima con Guido, a proposito dei Marmi di Elgin, ma pensate in generale al tema delle restituzioni, perché quell'oggetto è identitario ed è mio, e quindi deve essere riportato all'interno di confini nazionali, senza considerare che gli oggetti hanno una biografia lunga. Nella relazione con gli oggetti siamo molto ambivalenti: pensiamo di costruirli poi però gli oggetti ci sopravvivono, questa dinamica con l'oggetto ci riguarda moltissimo. Mi viene in mente, pensando all'identità, e torniamo a Roma, una cosa che ho letto recentemente, perché anche in questo afflato, assolutamente comprensibile, anticolonialista poi si cercano di ripetere gli elementi iconografici del passato. Leggevo recentemente che l'Egitto ha deciso di erigere in piazza Tahrir, ed è simbolica piazza Tahrir, al posto della grande bandiera dell'Egitto, un obelisco. Un obelisco antico, non mi ricordo se proviene da Eliopolis, lì verrà eretto. E la menzione che è stata fatta mi ha fatto riflettere, perché così l'Egitto avrà più obelischi eretti di Roma. Da lì parte poi la riscossa, il potere coloniale precedente è Roma, che ha cominciato a spogliare in quel *pillage* che se volete è continuato, non è stato Napoleone né il primo né l'ultimo. Ed è molto interessante, tutto ciò lo diceva già Finley in *Uso e Abuso della Storia* come gli oggetti antichi entrino poi nella narrazione, ed entrano in maniera preponderante perché sono collegati a quel concetto identitario. Ma lo vediamo anche in Italia, comunque.

/ E l'archeologia forse più di tutto. C'è un aspetto concreto e materiale della selezione, anche ideologica, nello scavo – certo anche nelle scelte museologiche, espositive etc. Nello scavo però tutto è più estremo, come illustri studiosi hanno da tempo evidenziato: la scelta di portare in primo piano, che so, la fase greca o quella etrusca e così via, magari con attitudine eziologica per rivendicare un'appartenenza nell'oggi, comporta la distruzione degli strati più recenti che testimoniano altre appartenenze, altre fasi culturali. Non solo il patrimonio culturale, ma l'archeologia in particolare è soggetta a tentazioni o pressioni eziologiche finalizzate ad affermare una identità, rendendola l'unica visibile, portandola alla luce o evidenziandola rispetto ad altre. La tensione fra archeologia ed *ethnicity* – e in fondo fra scienza e politica – è particolarmente forte già da molti anni e si ripresenta, anche al di fuori del caso estremo dell'archeologia, ogni volta che evochiamo la nozione di identità.

○ L'archeologia poi consente di inventare tradizioni e di conseguenza anche identità. C'è un bellissimo libro di Francesco Remotti, *Contro l'identità*, che racconta proprio di quanto stiamo discutendo.

* Che poi quando parliamo di muri immaginari, di soglie che vengono alzate e quando parliamo di archeologia del Mediterraneo, non so, nel I secolo d.C., allora tutti i confini nazionali per noi vengono a cadere perché che differenza c'è tra la costa italica o quella libica o quella spagnola? E poi siamo costretti a pensare in categorie che ovviamente sono sovraimposte.

○ Un oggetto greco che viene trovato in Siria... è greco o è siriano?

/ Abbiamo organizzato una discussione, a Lucca presso IMT, che ad un certo punto ha visto contrapposti un giurista da un lato e Christian e me dall'altro. Il nostro argomento, in aggiunta al tuo, Massimo, che è di fatto quello delle identità multiple e dinamiche, era che le regolamentazioni sulla identità del patrimonio culturale e la sua appartenenza allo stato hanno valore relativo, solo cioè nella dimensione degli stati nazionali; è ovvio invece che, dal punto di vista culturale e storico, si tratta spesso di "finzioni" o, per essere meno brutali, di convenzioni condivise. Un oggetto greco fabbricato in Attica, che so un cratere o un'anfora o quel che sia, portato in Etruria perché legittimamente comprato... magari prodotto proprio per il mercato etrusco e messo in una tomba. Di chi è? Secondo le nostre leggi è dell'Italia perché trovato in Italia, ma è evidente che dal punto di vista culturale le appartenenze variano a seconda di quale sia la domanda e la prospettiva (quella di produzione? di contesto d'uso primario? di contesto d'uso secondario?). Se volessimo esplorare questa nozione di identità, scopriremmo che davvero non funziona mai. Lo stile attico dei vasi greci che, trovati per lo più nelle tombe etrusche, affollano i nostri musei, chi lo ha realizzato? Se guardiamo le (poche) firme vediamo tantissimi nomi di stranieri: vasai e pittori avevano uno *status* sociale non certo elevato, spesso erano meteci, spesso non greci. Soprattutto in età tardo arcaica, con l'invenzione delle figure rosse e una certa abbondanza di firme, si può constatare una gran quantità di nomi di origine straniera. Insomma lo stile attico è realizzato da non attici (né greci magari). Sarebbe un bel paradosso: oggetti che oggi affollano i nostri musei e sono percepiti come fortemente identitari (lo stile attico a figure nere o a figure rosse), furono realizzati da immigrati. Insomma secondo me aiuterebbe molto mantenere viva la consapevolezza che le pratiche, le narrazioni e il diritto del patrimonio culturale, per come sono oggi, sono frutto di convenzioni impensabili senza l'invenzione degli stati nazionali. Hanno una validità convenzionale, relativa e contestuale, non assoluta.

○ Sono assolutamente d'accordo però, per provocarvi, vorrei dire che d'altro canto ci sono situazioni come i Marmi Elgin, evocati da Christian, per i quali adesso esiste un bellissimo museo ad Atene dove vedi dei veri e propri buchi nella presentazione perché quei marmi sono al British Museum, a Londra, e chiaramente non potranno essere restituiti. Però, come dire, tutto ciò ha creato delle *disiecta membra* a partire da uno dei contesti che era forse il più perfetto dell'antichità, con tutti i giochi che esso comporta fra architettura, pittura, scultura... E quindi è chiaro che questo è giustissimo però ci sono anche quei contesti che, forse, sarebbe bello immaginare che a un certo punto trovassero una loro soluzione...

* Si però allora anche io polemicamente ti dico che il Museo Egizio potrebbe essere l'emblema di tutto ciò, no? Ma parlavi tu prima della biografia degli oggetti, anche quella non la possiamo negare, la seconda storia dell'oggetto.

○ Non la sto negando, la mia era una provocazione. C'è un museo in cui c'è un frontone, che era bellissimo nel V secolo a.C. e adesso ha dei buchi perché quei marmi sono stati portati altrove. In maniera assolutamente idealistica e provocatoria dico che sarebbe bello poter vedere tutto il contesto nel suo insieme.

Parlo di contesto archeologico, non di stati nazionali. Potrebbe accadere anche tutto al British Museum, per dire, ci vorrebbero forse accordi nazionali per almeno ricomporre questi contesti, temporaneamente magari.

* Però io anche in quello vedo... non so, sono così affascinato dal considerare il paesaggio come un palinsesto in cui l'elemento antropico ha operato. Perché allora *quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini*. Sarebbe bello riavere la cavea del Colosseo e però bisogna smontare il palazzo.

/ Poi facciamo un gioco: bacchetta magica "ricostituisci quel contesto". La prima domanda che ci porremmo è quale contesto scegliere, sapendo che entrano in gioco prospettive ideologiche, formative e di gusto personale. Se riportassimo i frontoni (ma allora perché non anche le metope e il fregio? E il Monumento delle Nereidi di Xanthos? E l'Altare di Pergamo?) al loro posto, anzi in uno dei loro posti, alimenteremmo soltanto la finzione che abbiamo costruito nell'attuale (bellissimo, sono d'accordo con te) sito e museo dell'Acropoli e tu come archeologo lo sai. La scelta di quel momento del V secolo, anzi di quei monumenti (appartenenti a diverse fasi) nell'attuale assetto del sito dell'Acropoli, ha comportato la rimozione di evidenze che appartengono a quel contesto e in quel contesto hanno agito contribuendo a dargli forma e funzioni nel tempo, non meno del Partenone, dei Propilei, dell'Eretteo o del Tempio di Atena Nike. E non evochiamo neanche dove ti porterebbe una logica di ricomposizione dei contesti nel caso di quadri, sculture, rilievi, oggetti preziosi, sculture architettoniche, architetture realizzati per le chiese e che, attraverso storie collezionistiche egualmente determinanti la biografia degli oggetti, sono finiti nei nostri musei. Ma a parte il problema diciamo politico, partiamo solo dal punto di vista proprio dell'archeologo. Che contesto ricostruiremmo se riempiamo quei buchi?

○ È chiaro che anche quella è l'invenzione di una tradizione...

/ Farebbe parte della biografia dell'oggetto...

○ Anche questo è il caso inquietante dell'Acropoli di Atene di cui parlavo prima. Tra l'altro i restauri sono in corso, sono cominciati 10 anni fa, con un'idea chiara: quello che si restaurava sull'Acropoli di Atene era l'Atene del V secolo, che era stato un momento bellissimo e importantissimo della sua storia, di un'incredibile esuberanza artistica e di capacità tecniche che hanno creato un monumento straordinario, ma che è stato un momento. Già nel IV c'è stato l'incendio, l'Archaos Naos aveva avuto i suoi danni, c'erano state trasformazioni, Augusto c'aveva messo davanti un tempio, poi nel Medioevo hanno iniziato a smontare tutto, hanno creato la torre franca nel tempio di Atena Nike. Alla fine quel contesto era stato completamente modificato era ormai solo un palinsesto, appunto, e laddove si è deciso di restaurare l'Acropoli non si è riproposta nessuna traccia della parte medievale, o della parte turca, ma il Partenone com'era nel V secolo. È stata in fondo una scelta molto identitaria, perché riportava quel contesto al momento dell'Atene imperiale che aveva tutto il prestigio di una città che aveva superato la dimensione della polis, della piccola città-stato, e ciò avrebbe ridato lustro a tutta la nazione greca. Ed è chiaro, altresì, che quel contesto non esiste (più).

/ Oggi forse rispetto al passato abbiamo mezzi più efficaci per ricostruire i diversi contesti dichiarandone l'artificialità e la virtualità. Possiamo usare gli strumenti che ci consentono ricostruzioni virtuali nei musei, che sono i luoghi della decontestualizzazione più dichiarata; e questi strumenti producono realtà dichiaratamente virtuali, e saranno tanto più preziosi quanto più rinunceranno a mimare la realtà ma vengano utilizzati per ricostruire la molteplicità e dinamicità dei contesti cui l'oggetto, a diverso titolo, è appartenuto e nei quali ha esercitato la propria *agency* nel corso della sua storia. Vorrebbe dire ridar voce agli oggetti, che nei diversi contesti hanno avuto molte diverse voci e molti diversi ruoli (talvolta centrali, talvolta marginali), hanno incontrato e talvolta partecipato o determinato molte diverse storie e hanno parlato molte diverse lingue a molti e diversi uditori. Il contesto della distruzione, o il contesto in cui i marmi del Partenone vengono calati e portati via, del documento che attesterebbe l'acquisto di alcuni pezzi e non di altri. Oggi forse più che mai possiamo rendere conto della molteplicità e dinamicità dei contesti attraverso cui la densa biografia degli oggetti si è via via costruita. Per me questo vale tanto quanto, forse di più, ricollocare fisicamente gli oggetti, quand'anche fosse possibile, in un punto della loro lunga storia biografica.

○ Tornando alle nostre soglie, anche quella che stiamo vivendo adesso in questa nostra riflessione, in fondo, è una soglia di un'epoca, perché forse adesso si sta iniziando a pensare in maniera diversa, in ambito archeologico per esempio, anche al contesto. Io prima, provocatoriamente, ho detto "sarebbe bello in contesto archeologico" perché a me interessa l'Atene del V secolo e voglio vederla, in modo egoistico, però io non nego ovviamente tutta la vicenda che hanno avuto questi Marmi Elgin al British Museum. È chiaro che adesso anche nella vostra archeologia si inizia un po' a essere non più schiavi del contesto. Il contesto è fondamentale in archeologia, ma è fondamentale quando tu indaghi, fai uno scavo stratigrafico, dove tutto deve essere registrato in un contesto dato, ricomposto a tavolino documentato e archiviato il contesto per cui tu, questo oggetto che hai trovato, lo devi far dialogare con tutti gli altri di quello stesso contesto. Però non si può esserne schiavi a tal punto che anche nella presentazione museale devi presentare quel contesto, puoi giocare anche in maniera diversa, giocare nel senso più alto e in fondo immaginativo del termine. Penso alla mostra che nel 2017 abbiamo realizzato con Andrea Vilianni al Museo Madre di Napoli, *Pompei@Madre. Materia archeologica*, in cui abbiamo completamente decontestualizzato gli oggetti pompeiani per portarli nel contesto delle stanze del museo già interpretate dagli artisti contemporanei, spesso anche pensando a archetipi antichi, e farli dialogare con quello. Che ci dicono sulla nostra umanità, sulla nostra biografia, sulle nostre paure e desideri, sulla nostra relazione con la natura questi oggetti? Come possono questi dialogare con l'opera d'arte contemporanea che, magari, esplora questi stessi scenari a duemila anni di distanza?

* Perché quegli oggetti sono ancora vivi, hanno un'*agency* che viene spesso veicolata tra l'altro dai musei che, come diceva Maria Luisa, sono il luogo assoluto della decontestualizzazione, ma sono soprattutto, e ce lo dimentichiamo molto spesso, essi stessi uno dei prodotti culturali della nostra società contemporanea più importanti.

Quindi quello che in antropologia si chiama “rapporto fra soggetto e oggetto”, è quello che poi ci affascina anche di quell’oggetto. Io quando entro al Museo Egizio e vedo il sarcofago di Butehamon all’interno di una vetrina, ovviamente non sto ricostruendo il contesto della tomba di Butehamon all’età di Ramses XI perché è tutta un’altra cosa, sto osservando quel sarcofago come un oggetto artistico, non come un oggetto culturale o rituale. Sono stato negli Stati Uniti la settimana scorsa ad aprire una mostra e mi ha molto colpito, a proposito dell’etica dell’esposizione dei resti umani, una studiosa americana che mi ha detto “ma voi come li trattate poi questi oggetti, chiamate un sacerdote di culto cristiano?”. In America è molto importante la considerazione per il movimento dei *Natives Americans* e per la riappropriazione degli oggetti e dei resti umani, e c’è questa traslazione nel fatto “allora però gli oggetti di culto sono oggetti sacri, e quindi nei musei andrebbero trattati come oggetti sacri”.

/ Mi sembra che questo sia legato ad una attitudine a gerarchizzare in modo cieco un contesto come se fosse “il contesto”, rispetto invece a valorizzare la molteplicità dei contesti e delle storie. Oggi ci siamo trovati d’accordo sul fatto che i contesti sono multipli e dinamici, come anche le identità. Certo, esistono gerarchie e sequenze dei contesti. Ma le gerarchie sono relative alle domande che ci poniamo come storici. Rispetto a un’immagine o a un’iscrizione, per esempio, il supporto è un primo immediato contesto, fisico, poi c’è il contesto di produzione, che è fatto sì dalla bottega fisica, dagli strumenti di produzione e dall’organizzazione del lavoro al suo interno ma anche dai contesti sociali, scientifici e artistici nel quale gli artigiani operavano; poi il contesto archeologico e topografico; e poi ancora i diversi contesti d’uso (per esempio la casa e poi la tomba o il santuario per il quale un oggetto fu pensato e poi usato e/o riusato). Poi esistono tutti i diversi contesti in cui quell’oggetto o quell’architettura ha esercitato la propria *agency*. Che l’unico contesto, con la C maiuscola, sia quello stratigrafico è falso. Dovremmo ragionare in termini di contesti molteplici che si intersecano. Se non siamo consapevoli di questo, le nostre discipline moriranno, perché rinunceremmo a restituire agli oggetti le voci che possono essere udite nel nostro presente, li stiamo uccidendo e rendendo sì eredità e patrimonio, ma ciò che finiamo per tramandare è sempre di più un passato morto e muto, tutt’al più reso feticcio. Gli oggetti del passato, invece, sono secondo me oggetti vivi, sono stati vivi in molti contesti diversi e hanno parlato a presenti diversi: pur nati entro contesti sociali, culturali e politici specifici, si sono adattati nel tempo e nello spazio a contesti diversi. Hanno dato voce a mondi molto diversi fra loro perché quei mondi hanno voluto e saputo tradurre quelle voci estranee nei propri linguaggi (anche a prezzo di distorsioni, manipolazioni, integrazioni, etc.).

* Posso farti una domanda provocatoria, per un architetto: non stiamo uccidendo le nostre città, noi, in Italia? Le stiamo cristallizzando. Mentre sono belle perché abbiamo lo strato greco, romano, medievale, rinascimentale, neoclassico. Però adesso dai centri storici dobbiamo...

□ ...Io credo profondamente nella capacità dell’architettura contemporanea di migliorare il mondo intorno a noi.

Il problema, per me, non è inserire il “nuovo” nelle città storiche, questo è indispensabile oltre che ineluttabile. Il problema è che quello che si inserisce in contesti monumentali molto significativi deve avere la stessa qualità figurativa e spessore culturale del contesto dove va a inserirsi, e non seguire logiche esclusivamente immobiliari o di profitto.

○ Non solo, ma anche la consapevolezza di dove si va a inserire quel nuovo discorso. Il nuovo deve dialogare con l'antico in una consapevolezza e in uno studio il più possibile rigoroso di quel contesto.

□ C'è stato un intervento qualche anno fa nel refettorio dell'Isola di San Giorgio qui a Venezia. È un luogo mitico, un capolavoro palladiano. Provate a immaginare: siamo intorno al 1562, Palladio finalmente è accettato a Venezia, ha quasi sessant'anni, e decide che è il momento di cercare di ritrovare la complessità dell'esperienza spaziale che hai camminando nelle terme antiche. Quindi crea un primo ambiente altissimo, che ha un portale che è la copia esatta del portale del Tempio di Spoleto, ma gigantesco, alto sei metri, una dimensione egizia. Lo attraversi grazie ad una scala, passi nel secondo ambiente e vieni compresso verso il basso perché c'è la volta è molto più bassa, e vieni ipnotizzato da due meravigliosi lavamani gemelli in marmo rosso di una ricchezza formale inaudita. Quindi entri in un terzo ambiente che è invece un'aula lunghissima, coperta dalla prima volta all'antica costruita a Venezia, cioè un'enorme volta a crociera tipo terme antiche, illuminata da grandi finestre termali. In questo spazio calibratissimo come sono intervenuti? Facendo un pavimento rialzato in legno, e mettendo nei portali di Palladio delle porte in vetro e legno. In legno! In uno spazio in cui Palladio evocava la Roma imperiale e i suoi marmi! Capite che è come buttare un petardo a San Pietro. Qui il contemporaneo è intervenuto senza conoscenza, senza aver studiato, senza essersi misurato con la storia di quel luogo, che ora è radicalmente diverso da come lo aveva pensato Palladio. Guardate che il problema, per me, non è certo il reato di lesa palladianità, il problema è che bisogna avere la consapevolezza di quello che fai, entrare in sintonia con i luoghi, magari per poi stravolgerli, ma con consapevolezza, non per superficialità. Il refettorio di San Giorgio per cinquecento anni è stato visitato da intellettuali, viaggiatori, poeti da tutto il mondo: ora quello spazio, come lo hanno visto loro, non esiste più. È diventato più bello? Purtroppo no. Qual è il problema? che i meccanismi della produzione dell'architettura di oggi rendono difficilissima la possibilità che chi interviene oggi abbia il tempo di entrare così tanto dentro quel contesto da capirlo e svilupparlo.

/ Ciò che quel pavimento turba irrimediabilmente, da quello che capisco, è la relazione fra lo spazio e il corpo che Palladio voleva: che io entri e mi senta in uno spazio enorme, poi mi senta compressa dentro uno spazio più basso; è ovvio che c'è una riflessione calibratissima sulla relazione tra lo spazio e il corpo.

□ Per me il problema del contemporaneo è che è rarissimo vedere degli interventi in un tessuto storico monumentale che riescano a reggere la complessità formale di quel sistema figurativo.

Naturalmente ci sono grandi figure, anche in Italia, come Umberto Riva, che riscono a farlo ma è difficilissimo, perché la qualità dei materiali, la lavorazione dei materiali, la risposta delle superfici... Ciò non toglie che dobbiamo batterci perché questo avvenga, perché siano selezionati i migliori progettisti, e prima ancora perché vengano formati nel modo giusto.

/ Forse è anche un tema di formazione. Tu hai evocato il tempo, la barriera del tempo sta subendo cambiamenti velocissimi come probabilmente mai nel passato. Però io mi chiedo se non dobbiamo affrontare questi problemi con più energia per evitare di musealizzare le nostre città. Per non ucciderle, forse l'unica vera grande risorsa è una formazione seria; quando tu dici che l'architetto non ha tempo, io mi chiedo se le cose non migliorerebbero se formassimo gli architetti (e gli archeologi, gli egittologi, gli esperti di letteratura), a questo dialogo, sempre difficilissimo, fra contesti multipli e mobili, incluso il contesto contemporaneo.

○ Le barriere disciplinari accademiche non hanno aiutato. Tutte barriere dove uno fa il progettista... però la formazione diventa molto spesso parcellizzata.

/ Sì, parcellizzata e settorializzata nei settori scientifico-disciplinari che trattiamo come se esistessero in natura invece che come strumenti organizzativi. Le cifre che accomunano i problemi del presente, in architettura come in medicina o in archeologia o economia, sono la complessità e l'interconnessione. Complessità vuol dire molteplicità di profili, dimensioni e variabili: e se non alleniamo il cervello a tener conto contemporaneamente di molte dimensioni e variabili, allora, perdiamo la sfida rispetto alle nostre città, alle nostre società, al nostro mondo, al nostro patrimonio culturale. Però io credo che la sfida si possa invece affrontare ripensando la formazione.

□ Una cosa che vi inviterei a visitare, parlando di soglie, è la soglia più interessante del '900 italiano, in un luogo che si chiama la tomba Brion, non so se la conoscete. Negli anni '70 a Carlo Scarpa viene chiesto di costruire una cappella di famiglia per degli industriali del design, che avevano una fabbrica che si chiamava Brionvega, che produceva oggetti di gran qualità come radio, televisioni, eccetera. Scarpa dovrebbe costruire la cappella nel piccolo cimitero del paese natio dell'industriale, San Vito di Altivole, ma quando lo vede fa comprare alla famiglia una grande fascia a forma di L intorno al cimitero e costruisce un grande giardino-tomba, una specie di Villa Adriana della morte, in cui diverse tradizioni si uniscono, quella cristiana, quella romana, persino quella egizia o giapponese. È un luogo sorprendente, con spazi verdi, specchi d'acqua, piccoli ruscelli. Quando entri in questo giardino-tomba puoi scegliere se andare a sinistra, dalla parte del cuore, ed andare verso i sarcofagi dei coniugi Brion, inclinati l'uno verso l'altro, oppure puoi andare in un corridoio a destra, e ti trovi davanti una porta di vetro. Tu per superare quella soglia devi spingere la porta verso il basso, la porta entra nel pavimento, tu la scavalchi, e grazie ad un sistema di carrucole che è sul muro esterno e che disegna la costellazione di Vega, la porta esce dal pavimento e si chiude dietro di te. Ma siccome scendendo si è immersa nell'acqua la porta si alza opaca, in modo che quando tu ti giri non vedi più ciò che hai lasciato.

Tu sei entrato in un altro mondo. Poi cammini in uno stretto passaggio circondato dall'acqua e arrivi in un piccolo padiglione al centro di una grande vasca d'acqua. Il padiglione è giapponese, ha l'interno d'oro, ma come spazio di meditazione circondato dall'acqua è affine al Teatro Marittimo di Villa Adriana. Questa è la soglia più bella, che un giorno dobbiamo vedere insieme, ed è di bronzo. Ovviamente il linguaggio architettonico della Tomba Brion è contemporaneo, tutto è in cemento armato, uno dei luoghi di culto dell'architettura moderna del Novecento. L'ultima volta che sono andato, meditavo nel piccolo tempio, e dall'altra parte dello specchio d'acqua, davanti a me, una visitatrice giapponese si è chinata a guardare il fondo della vasca. Mentre guardava, una carpa è balzata fuori dall'acqua, ha fatto un guizzo e per un secondo il sole ha illuminato le scaglie dorate del dorso.

○ Io concluderei a questo punto tirando le somme, e credo che la soglia che dobbiamo superare è quella verso la contemporaneità, e che come giustamente diceva Maria Luisa diventa fondamentale l'aspetto formativo, è per questo che i nostri corsi di laurea e i nostri musei devono essere più performanti da questo punto di vista. Devono insegnare una nuova cultura che non è quella identitaria, delle barriere, dei confini e delle identità monolitiche, ma è quella sfaccettata della complessità del reale perché i contesti sono molti, le identità sono molte e quindi anche la nostra maniera di relazionarci ad essi e a esse deve essere complessa e plurale.

* E parlando di soglie e di porte che devono rimanere aperte, anche da un punto di vista formativo, ritengo che dobbiamo fare un salto di qualità perché da una parte dobbiamo ovviamente cercare di formare degli specialisti interdisciplinari sempre più preparati, ma dobbiamo anche aprire quella porta che separa la *urbs* dalla *civitas*. Quando si legge che in Italia il 26% della popolazione visita un museo una volta all'anno contro il 90% dei paesi scandinavi, li bisogna operare. E penso che i musei, in collaborazione con le università, debbano aprirsi all'idea che la trasmissione non è una cosa che si fa così perché ci viene imposta, ma per la salvaguardia stessa del bene, cioè un concetto di *public archaeology* e *public history* dovrebbe essere il nuovo concetto di tutela. Io posso formare ogni anno mille specialisti ma non salvaguarderanno il patrimonio culturale se poi siamo circondati da persone che non ne hanno alcuna consapevolezza. I concetti di cui abbiamo parlato oggi dovrebbero essere discussi in qualsiasi scuola, di qualsiasi ordine e grado, in Italia ogni volta che si parli di paesaggio, di archeologia, non lo si dovrebbe fare nel senso della storia dell'arte, ma di imparare a leggere le nostre città. Non lo insegniamo ancora. Va benissimo insegnarlo agli specialisti, anche perché dobbiamo essere sempre più innovativi, ma gli specialisti non bastano a prendersi cura del patrimonio culturale. Sarebbe bellissimo che non parlassimo nemmeno più di tutela e valorizzazione ma che tornassimo alla bella parola latina che è *cura*. Cura del paesaggio, cura degli oggetti. Se tu ti prendi cura significa che li conosci, se li conosci sai conservare, se li sai conservare li sai trasmettere e li sai comunicare. E quest'ultimo passaggio che un anglosassone ha tradotto in maniera egregia con *public archaeology*. Riescono a fare milioni di visitatori quando parlano di *British archaeology* (ovvero di archeologia connessa alle città e ai paesaggi britannici) la domenica mattina, e ci dovrebbe far riflettere.

È essenziale per la tutela del bene. Non possiamo più pensare a una tutela coercitiva esercitata da un ente che ti dice ciò che non puoi fare. Questo dà un messaggio assolutamente sbagliato.

□ È bello quello che diceva Maria Luisa, oggetti vivi che hanno parlato a contesti diversi. È qualcosa che ho cercato di fare con le mostre, far vivere contesti e oggetti nuovi, oggetti molto diversi fra loro.

/ Trovo che l'attitudine (e il talento) a varcare le barriere fra discipline sia importantissima e che le barriere disciplinari possono superarsi solo a partire da una profonda e rigorosissima conoscenza disciplinare e impiegando moltissima energia. Nessuno di noi penso si sognerebbe mai di mettere in dubbio l'importanza delle dimensioni specifiche delle singole discipline. È evidente però che la complessità dei problemi contemporanei dovrebbe sollecitarci a valorizzare gli aspetti metodologici di alcune discipline umanistiche come la filologia, la storia, l'archeologia e ad esplorarne l'applicabilità anche in altri ambiti. La formazione ha un ruolo centrale. Anche rispetto alla *public archaeology* evocata da Christian, c'è un aspetto pratico da considerare: riguardo alla formazione, vincono in generale i paesi che investono di più in una data disciplina o set di discipline perché oggi gli studenti si muovono su scala globale; l'Italia ha un patrimonio culturale caratterizzato da un tale livello di complessità, che coinvolge moltissime discipline, non eguagliabile da parte di altri paesi. Investire sulla formazione nel campo del patrimonio culturale vuol dire, da parte dell'Italia, valorizzare un asset unico. Il nostro patrimonio culturale, così diffuso e così complesso, può in altre parole essere utilizzato come inimitabile palestra di formazione non solo ai metodi e alle es competenze di settore, adeguatamente aggiornati, ma anche alla gestione della complessità dei problemi che ci presenta il nostro tempo, come sono la molteplicità dinamica delle identità, la vita entro paesaggi multipli, il ruolo e l'impatto dei fattori culturali nelle pratiche e nei fenomeni sociali, economici, geopolitici, scientifici. In Italia la compresenza di fasi storiche, culture, tecniche e pratiche sociali diverse è visibile nei palinsesti dei nostri paesaggi multipli e compositi; che sollecitano continuamente uno sguardo capace di fare una spola continua fra il livello micro e il livello macro, di integrare con rigore le parti mancanti, di gestire le assenze, di far interagire documenti di diversa tipologia, di leggere le tracce di voci e passati diversi incluse le manipolazioni, gli adattamenti, le integrazioni, le falsificazioni. Nulla può formare a questa attitudine come il patrimonio culturale in Italia ed è per questo che l'Italia dovrebbe investire sulla costruzione di un sistema formativo rivolto al mondo, che coniughi le competenze teoriche e metodologiche, le competenze innovative e multidisciplinari legate allo sviluppo tecnologico e alla globalizzazione, e le competenze che si sviluppano sul campo, a contatto concreto con le sfide della tutela, conservazione, gestione e valorizzazione del patrimonio e della attività culturali.

○ Ma secondo me affermando anche, al contempo, la centralità della filologia: tu puoi parlare e far dialogare contesti diversi solo nella consapevolezza assoluta della profondità e della specificità dei singoli elementi. Senza la filologia è inconcepibile. Ci vuole un cavallo che corre.

/ Bene.

□ Allora arrivederci e a presto.

/ A presto e continuiamo le nostre conversazioni.