

SOMMARIO

STEFANO BOTTONI, *Manholes: accessi al labirinto sotterraneo.*

Ferrara ed il museo delle ghise

CARLO CELLAMARE, *Segni di pietra e pratiche di vita*

ANNA MARIA CIANFRIGLIA, *Dall'immagine al testo: andata e ritorno*

GIAN PIERO MARANGONI, *I colori del suono. Osservazioni sulle arti cugine*

ALESSANDRA STORNIELLO, *Segni e immagini. Tracce di un'esperienza ai Fori Imperiali*

Elenco delle opere

Ringraziamenti

*

Paolo Cellamare – ferrarese e meridionale – vive da tempo a Roma. Ha un riconoscente debito formativo nei confronti di Gianni Rodari. Lavora da molti anni nella scuola dell'infanzia, in cui ha modo e spazio per occuparsi di educazione e didattica dell'arte. Suoi *Lares viales* sono stati – tra gli altri – Paul Klee e Gastone Novelli. Ha esposto a Colonna (Rm), Ferrara e Roma. Altre notizie sul sito internet paolocellamare.it; la sua mail è paolo.cellamare@tin.it

PAOLO CELLAMARE PICTA MANENT

OTTO VARIAZIONI
SULLA SCRITTURA
E LA RICERCA
DELLA PITTURA
FILOSOFALE

STEFANO BOTTONI
MANHOLES:
ACCESSI AL LABIRINTO SOTTERRANEO
FERRARA ED IL MUSEO DELLE GHISE

Accessi al labirinto dei canali sotterranei, i tombini stradali e pedonali in ghisa provenienti da tutto il mondo ci raccontano di paesi, di culture, di personaggi pubblici, di periodi storici particolari. Le *monetone* che calpestiamo noncuranti camminando lungo le strade, su cui un tempo passavano cavalli e carrozze, sono pezzi d'artigianato, alcuni dei quali rari, di accurata arte fusoria, documenti preziosi dell'antico e del contemporaneo arredo urbano.

Questi oggetti sono le porte che ci fanno scoprire l'altra faccia della città, quella segreta delle invisibili gallerie che incanalano le acque negli appositi scarichi e condotte sotterranee. Abbassare lo sguardo non sempre è segno di noncuranza o timidezza, bensì di volontà di osservare ciò che, normalmente, si *vede* ma non si *guarda*.

La ghisa è una lega metallica del ferro in cui il principale elemento legante è il carbonio, ma sono presenti anche il silicio ed il manganese in percentuali tali da influire sulla struttura e sulla proprietà della lega stessa: la ghisa comune è denominata *ghisa grigia*, ed è ottenuta dal prodotto grezzo d'altoforno e successiva affinazione.

Le sue caratteristiche principali sono una buona resistenza meccanica (seconda solo agli acciai), una notevole resistenza all'usura, una discreta resistenza alla corrosione e soprattutto una notevolissima fusibilità e colabilità; la lega fusa si presenta

infatti completamente liquida ed in grado quindi di riempire perfettamente qualunque forma, anche la più complessa.

Elemento qualitativamente pregiato del ciclo di produzione degli oggetti in ghisa era – ed è tuttora – la costruzione del modello da inserire nella terra di fonderia compressa nelle staffe ed in cui poi, estratto il modello, si colerà la lega fusa.

Il modello, copia esatta dell'oggetto da costruire realizzata di norma in legno, oltre a tutti gli accorgimenti tecnici che ne permetteranno l'estrazione dalla terra, richiede doti da ebanista e in alcuni casi da vero e proprio scultore, come testimoniano i tombini stradali stessi.

CARLO CELLAMARE

SEGNI DI PIETRA E PRATICHE DI VITA

L'uomo ha sempre operato e agito per rendere abitabile la terra, nel senso più ricco e complesso della parola. E il suo modo di abitare la terra è andato trasformandosi man mano che questo rapporto si costituiva, di pari passo con l'organizzarsi della collettività di cui era parte. L'uomo è cresciuto sul e attraverso questo rapporto evolutivo, sia nella sua materialità che nella sua componente simbolica.

L'uomo abita la terra, ma la terra detta i tanti modi di abitarla. Con la sua azione l'uomo trasforma lo spazio in luogo; un luogo ricco di significati, perché carico di fatiche e dolori, di empatia e convivenza, di frequentazione e appropriazione, di immaginazione e di intenzioni, che si stratificano in una storia e in una memoria, continuamente rivissute, ma anche rielaborate e ridigerite.

Ogni luogo è quindi una trama di segni e le tracce della sua anima si perdono e si rincorrono in questo intreccio. E tu la puoi ripercorrere, attraverso il passo lento dei tuoi piedi, dei tuoi sensi, della tua sensibilità. E ogni volta ne ricostruirai una lettura uguale e diversa. Una genealogia di segni.

Ogni segno è anche un simbolo carico di significati.

Ogni segno racconta molte cose, a saperlo leggere, storie di rapporti tra l'uomo e la terra, tra l'uomo e l'uomo. Storie di acqua e di pietra.

Un muretto a secco, segno apparentemente insignificante (fratello minore delle grandi opere), racconta della pietra di quel luogo, delle pieghe e dei movimenti tellurici che l'hanno formata, dei colori della terra, dei modi in cui l'uomo l'ha

messo in opera, dello spietramento e dell'escavazione, della sapienza costruttiva e degli errori, della fatica della costruzione e del lavoro continuo della manutenzione, dell'acqua che modella il terreno e della fertilità del suolo, dei frutti che può dare e del lavoro quotidiano, del modo di vivere e di guardare le cose, del rapporto costitutivo ed estetico dell'uomo con il suo ambiente.

Il territorio è così l'insieme delle relazioni che si sono sviluppate tra l'uomo e il suo ambiente, nella loro stratificazione storica e nella loro evoluzione. E il paesaggio, in un gioco di nascondimento e di patente illustrazione, raccoglie i segni di quel rapporto costitutivo ed estetico. Ai tuoi piedi, ai tuoi occhi, al tuo cuore, alla tua immaginazione l'abilità e la capacità di rintracciarli, di ripercorrerli, di inventarli.

La casa, come il pane, è il segno per eccellenza, è un segno di segni, una genealogia infinita di segni, di rimandi e di storie, un mondo di significati, di usi, di funzioni, di modi di vivere, di materiali, di forme, di immaginari, di culture, di simboli.

E anche la città, ambiente secondo, artificiale, è un mondo di segni e significati. Traccia profonda e anche dolorosa, opera ciclopica e mai conclusa, segno di contraddizione e di conflitto, luogo della ricchezza e della povertà, della relazione e della solitudine. Segno profondo inciso nel corpo vivo della terra e nella vita dell'uomo.

Qui la genealogia dei segni si fa più complessa e problematica. La casa, la strada, il negozio, la fabbrica, il quartiere, il palazzo, il bingo, il centro commerciale, il depuratore, le reti tecnologiche si inseguono al di fuori della nostra percezione e della nostra coscienza. Tutte queste strutture e infrastrutture modellano la nostra vita senza che ce ne accorgiamo, ope-

ra di un costruttore anonimo, sconosciuto, non identificabile, non unico, diacronico e sincronico.

Altri, spesso, costruiscono per noi segni e simboli.

Eppure, in questa distesa di tecnologia che la globalizzazione e il pensiero funzionalista tendono ad uniformare, opera incessante e sottile la tendenza dell'uomo ad appropriarsi degli spazi, a trasformarli in luoghi. Le pratiche urbane quotidiane (i percorsi degli immigrati, i ragazzi che giocano nel parcheggio inutilizzato, i luoghi dell'incontro, le lotte per riguadagnare spazi pubblici, il camminare e fare la spesa, ecc.) disegnano una geografia di segni, secondo strato che si sovrappone, che è condizionato e modella, che si integra col primo. Una geografia di segni che cerca di dare un orientamento alla vita urbana.

Ai tuoi piedi, ai tuoi occhi, al tuo cuore, alla tua immaginazione l'abilità e la capacità di rintracciare, di ripercorrere, di inventare anche questi segni.

ANNA MARIA CIANFRIGLIA

DALL'IMMAGINE AL TESTO:

ANDATA E RITORNO

«E tuttavia la parola non è priva di significato né di potenza, non è un semplice flatus vocis. È logos...» (Cassirer, 1986).

«Con la prima comprensione del simbolismo del linguaggio... la vita personale e intellettuale del bambino assume una forma completamente nuova... il bambino passa ad uno stadio più oggettivo, da un atteggiamento puramente emotivo ad un atteggiamento teoretico. Egli avverte in modo preciso il significato che il nuovo strumento ha per il suo sviluppo mentale. Il bambino non si accontenta di apprendere in modo puramente recettivo e prende parte attiva al processo del parlare: processo che, nel contempo, è quello di una progressiva oggettivazione» (*ibidem*).

Le riflessioni di Cassirer si sono rivelate, per noi insegnanti di Colonna (Roma), ricche di curiosità intellettuali, accrescendo l'interesse per tutto ciò che riguarda il linguaggio, quale attività simbolica per eccellenza; quale strumento per mezzo del quale l'individuo si apre alla comunicazione: atto profondamente umano nel quale l'individuo manifesta la propria interiorità e interiorizza la realtà circostante; atto nel quale si apre alla società e la società si propone con il suo patrimonio, i suoi sistemi simbolici e i suoi valori alle singole persone.

Il valore e la capacità della comunicazione hanno indirizzato la nostra attenzione. Saper leggere, ascoltare, pensare, parlare non sono altro che aspetti di questa capacità: essi devono essere sviluppati tutti simultaneamente.

È questo che ha sostenuto la nostra convinzione del fine

educativo e cognitivo della letto-scrittura: lettura e scrittura che, quali atti di comunicazione, fossero un impegno personale, fossero un porsi in ascolto, un cercare di capire, di leggere dentro i significati, di giungere all'interiorità di un testo, di un autore, di una problematica, cercare, per poter meglio interpretare, di mettersi in sintonia.

Fin dall'inizio della nostra esperienza ci è sembrato di conoscere in ciò le competenze, le abilità del 'lettore maturo'.

Direi che questa è stata la scelta educativa fondamentale, «la preoccupazione educativa» (Lumbelli) che ha ispirato l'azione professionale; che ha consentito di definire il nostro comportamento comunicativo, determinando l'interazione con il bambino e «consentendo una crescita della conoscenza stessa e al contempo una crescita dell'interazione tra ricerca e professione».

La centralità attribuita a questa 'preoccupazione' si è rivelata sia sul piano formativo che su quello didattico una scelta epistemologica che ha avuto un corrispettivo qualitativo di importanza evidente.

Ha significato innanzitutto, da parte nostra, appropriarsi di un'impostazione verso la comunicazione che ne è premessa necessaria e consiste nella capacità di ascoltare e incoraggiare il discorso altrui, il discorso del bambino; di stimolare la sua attenzione, il gusto e l'abilità di leggere e scrivere, di sostenere i suoi tentativi di lettura e scrittura perché potesse scoprire in se stesso la motivazione, l'interesse, il piacere nei confronti dell'esperienza della parola, dell' 'accadimento-parola'.

È in questo contesto che in un corso di autoaggiornamento Paolo, mostrandoci l'immagine *Gli ulivi con il cielo sereno e il sole* di Van Gogh, ci disse: «Guardate, l'immagine è un testo condensato». Io, che per passione e professione, lavoro con i

bambini che costruiscono testi, rimasi incuriosita ed attratta da quella frase. Tutt'ora, da circa venti anni, è luce... ed ancora non ho terminato di scoprirne il significato profondo e le possibilità di applicazione, di ricerca, di sperimentazione nella quotidianità didattica con i 'bambini' delle varie fasce di età, mentre io e loro siamo immersi nel gioco infinito di quell'antico dialogo tra immagine e parola.

«L'immagine come motore di ricerca» descrive e definisce anche l'esperienza didattica di gran parte della scuola di Colonna, la situazione laboratoriale, artigianale in cui i bambini operano con l'immagine, cogliendone il 'Punctum', e raccontandola con la parola e con il testo.

La lettura è stata parte integrante di ogni attività di cui erano protagonisti i bambini, è stata l'attività funzionale ad ogni campo di esperienza, ciascuno dei quali si è rivelato vero e proprio contesto comunicativo e operativo all'interno del quale ogni bambino socializzava con i sistemi simbolici propri della nostra cultura, giungendo progressivamente alla costruzione di una molteplicità di intelligenze e quindi allo sviluppo dei potenziali intellettuali: allo sviluppo di intelligenze come *skill in a medium*, come padronanza di un medium culturale che richiede e sviluppa abilità specifiche.

All'interno di ciascuno di essi, sia i bambini che noi insegnanti abbiamo avuto con sistematicità, la concreta possibilità di divenire mano a mano capaci di comprensione: di comprendere, cioè di accogliere nella mente, nell'intelletto, di afferrare il senso di ciò che si leggeva, stabilire relazioni tra fatti o idee.

Tale contesto è stato il punto di osservazione privilegiato per cogliere l'evoluzione naturale del fenomeno, facendo attenzione sia al prodotto che al processo mentale del bambino

mentre era impegnato a manipolare colori, a creare forme, a disseminare linee e punti su fogli, a tracciare segni grafici che progressivamente, anticipandone il significato, prendevano forma convenzionale.

Si tratta di un contesto caratterizzato da atmosfere, sfondi, forme, atti di comunicazione, di riflessione, di interpretazione, dove in figura c'è la «centralità della lettura e della scrittura» all'interno del gruppo, inteso come comunità di lettori che hanno una relazione con il pittore, con l'illustratore, con l'autore, con l'immagine e con il libro, che esprimono le proprie idee e i propri punti di vista, che argomentano per sostenerli, che scoprono il 'frammento di verità' del libro, messo in luce dai diversi punti di vista, una 'verità' che non è solo quella soggettiva, ma anche quella evidenziata dall'interpretazione dell'intero gruppo. Si potrebbe dire 'centralità della lettura e della scrittura' in una 'comunità ermeneutica'.

I bambini si avvicinano ad ogni tipo di immagine e di testo con la modalità del 'circolo ermeneutico', con la necessità di 'anticipare il significato della globalità dell'oggetto di investigazione' e 'di comprendere le singole parti per giungere alla globalità'.

L'insegnante si limita a modulare i tempi e i modi dell'interpretazione alle loro metafore preferite e al passo con cui i bambini si muovono, evidenziare le incongruenze presenti nella narrazione e la possibilità di generare differenti testi adottando differenti prospettive.

Tutti i bambini sono impegnati in una ricerca collaborativa di un nuovo discorso, di una nuova immagine, di una diversa costruzione del reale. L'interpretazione porta il bambino e l'insegnante al di là di ciò che loro riconoscono in se stessi, nell'autore e/o nel pittore; l'interpretazione è ricerca di un

accordo tra le idee, le ipotesi, gli aspetti che emergono e richiedono una integrazione.

Eccoli, i bambini che ad 'Alta voce' leggono libri, illustrazioni ed opere d'arte.

I bambini si avvicinano al piacere di leggere attraverso la voce e il suono.

La lettura ad alta voce esercita una grande forza evocativa per il piacere di immergere chi ascolta nel rituale delle parole e di fargli assaporare la voce interna del testo.

Un grande pittore visto dai bambini. I bambini leggono in gruppo il catalogo di Duccio di Buoninsegna. Si soffermano sulla *Natività*. Scoprono elementi, materiali, colori, sensazioni, significati secondo la poetica dell'artista: ubicazione, materiale, ritmo, staticità – dinamicità, pieno – vuoto, pesantezza – leggerezza, costruzione rigorosa, luce – ombra. Occhio guidato verso il centro, dove si ferma l'occhio, l'occhio è invitato in un percorso, dominio della realtà, dominio del fantastico, il tempo. L'insegnante scrive le loro idee sul cartellone. Poi sono i bambini stessi a cimentarsi con materiali simili a quelli usati dal pittore. Loro stessi diventano 'pittori'. Riproducono l'immagine, la elaborano. Scrivono ciò hanno letto nell'immagine. Anche l'insegnante scrive l'oralità del bambino, scrive le loro ipotesi.

I grandi illustratori visti dai bambini. I bambini leggono in gruppo gli albi illustrati di Battut e altri. Si soffermano su una illustrazione. L'insegnante scrive le loro idee su tanti cartelloni, che al termine ricoprono tutte le pareti e gli scaffali della biblioteca. Si apre una intensa discussione sull'interpretazione di un testo così condensato, soprattutto sui significati dei colori, delle forme, degli atteggiamenti dei personaggi. Tutta l'immagine si trasforma in parola. Si lotta con essa per

trovare quella giusta, adeguata ad esprimere ciò che si vede con gli occhi e che l'illustratore ha voluto comunicare al lettore. Così quella doppia luce dell'arancione, del rosso e/o del giallo diviene 'solitudine'. Nasce un testo scritto, tutto diverso da quello del libro: descrizioni sensoriali, poesie con rime, ossimori, sinestesie. Poi sono i bambini a cimentarsi con i materiali simili a quelli usati dall'illustratore. Loro stessi diventano 'illustratori'. Riproducono l'immagine, la elaborano. Scrivono ciò che hanno letto, individuano i *focus*. Possono anche essere usati per descrivere il libro.

Altre volte, ecco i bambini mentre si affacciano dalla finestra dell'opera e guardare oltre il limite: immagine che evoca altre immagini di cui la finestra è solo il contesto, la cornice di riferimento che dà al bambino l'opportunità di continuare la ricerca e costruire nuovi scenari.

Quando i bambini si 'sporcano' le mani con i colori, la ricerca continua e sperimentano un compenetrarsi di colori. Danno origine ad una molteplicità di sfumature, gioco simile a quello linguistico, quando i due capoversi sono 'collegati' con elementi linguistici di connessione.

Altre volte i bambini leggevano le lettere di Van Gogh e sperimentando il 'piacere del testo' trasformavano in immagini dipinte le parole con cui l'autore descriveva personaggi e paesaggi, con cui raccontava a suo fratello colori, luce, sensazioni, stati d'animo. Dipingevano 'quadri' rivivendo, alla loro maniera, il processo del pittore.

Con la parola e l'immagine vivono un rapporto e una frequentazione che può essere espressa in termini gestaltici. A volte la parola è in figura e l'immagine è nello sfondo; altre volte è l'immagine ad essere in figura, mentre la parola costituisce lo sfondo. I bambini entrano ed escono continuamen-

te dall'una e dall'altra facendone esperienza sensoriale e concettuale fino a giungere a costruire nuove immagini, nuove parole, nuovi significati.

GIAN PIERO MARAGONI
I COLORI DEL SUONO

OSSERVAZIONI SULLE ARTI CUGINE

Liszt e il Maestro del Trionfo della Morte (*Totentanz*), Walton e Rowlandson (*Portsmouth Point Overture*), Hindemith e Raffaello Sanzio (*Amor und Psyche*), Cristòbal Halffter e Goya (*Pinturas negras*) han prodotto esempi – tutti esimi – di musiche a contatto di icone (senza giungere ai casi ulteriori dell'esplicita e fiera menzione – il Mascagni di *Guardando la S. Teresa del Bernini* e lo Zandonai dei *Quadri di Segantini* –, o del suono che intenda scippare all'effigie il tratteggio di un *ipse* – come avviene in quei compositori che l'idea di ritratto conquise: Donatoni/*Portrait*, de Pablo/*Portrait imaginè*, Ligeti/*Selbstportrait*, Françaix/*Quinze portraits d'enfants*).

Se però volessimo transire da tali prudenti paralleli a commerci e connubii più al *seltz*, dovremmo principiare evocando quei titoli di musiche in cui figura una tecnica in traslato (dalle *Stampe della vecchia Roma* di Renzo Rossellini alle *Silografie* di Vittorio Rieti o alle *Acqueforti* di Carlo Galante), e potremmo così pervenire – sempre intenti su soglie e facciate – ai concetti di gamma o colore applicati ad un brano ascoltabile (sovvenendoci quindi le opere di Ricard Lamote de Grignon – *Monocromies* – o dell'unico Olivier Messiaen – *Chronochromie* – o altresì, e infine, di Frank Zabel – *Touching Colours*).

Siamo ormai giunti – dunque – nei pressi di quelle tali corrispondenze che vediamo vieppiù dispiegarsi allorché a una serie di tinte si associano altezze e intensità se non melodie ed armonie. Il lettore, a tutta sua voglia, si scapricci allora, non

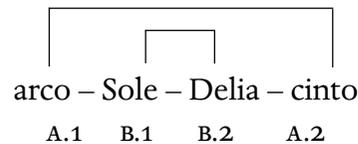
pure con le quattro sezioni a polifora nelle quali Petr Eben divide il suo pezzo per organo *Okna* (*Blaues Fenster – Grünes Fenster – Rotes Fenster – Goldenes Fenster*) o coi quattro smaltati pannelli che il britannico Bliss ha commessi a comporre la sua *Colour Symphony* (*Purple- Red – Blue – Green*), ma eziandio con il treno di esatti toni di colore (*Rötlich – Braun – schmutziges Grün – Blaugran – Violett – Dunkebrot – Blutrot – Orange – Hellgelb*) immaginati inondare con fari la scena – mentre dalla fossa dell'orchestra sono espresse bufere di timbri – in un melodramma di Arnold Schönberg (*Die gluchliche Hand*, III, 125-153).

Per uscir presto di gatta morta, il meglio sarebbe adesso fare il nome della sinestesia (uggiosissima ubbia magistrale) e fornirne una qualche casistica nella guisa asciutta di uno *scrap-book* *.

*

1. «nel COLORE LENTO e bluastro di quelle sere estive» (PRISCO, *La provincia addormentata*, I, 2, iii) – sinestesia (tra cromatico e agogico) in forma di classica ipallage;
2. «una fredda raffica, NERA STRISCIA DI VENTO» (BRIGNETTI, *Il gabbiano azzurro*, II, 29) – sinestesia da manuale, i.e. maturazione di ciò che si avverte come gelido (fredda) e veemente (raffica) in alcunché di scuro (nera) e profilato (striscia);
3. «Il mare ... teneva in vibrazione gli spiriti come in AZZURRA IRREQUIETUDINE» (PANZINI, *Santippe*, I, 2, xiii) – sinestesia per cocente collisione di due termini appena precedenti;
4. «in una BONACCIA DESERTICA» (OTTIERI, *L'irrealtà quotidiana*, I, 1, ii) – sinestesia assommante l'analogico (stasi in sede meteorica/stasi in sede climatica) e l'ossimorico (freschezza dei mari/aridità delle sabbie).

Ma mi è grato delocalizzare ancor più i confini del discorso e chiudere – un poco *à la musette* – con un pugno di ascosi iconismi, vale a dir quei carmi figurati in cui il grafema allude al pittorico (nel modo che entro una *Quintam tenens* dall'un suono ne esorbita un altro). Così in quelle rime a contenenza («BRUTO: membrUTO» – *Inferno*, xxxiv, 65:67) disegnanti appunto l'ingestione di Bruto dannato nelle fauci di Satana che va maciullandolo; od anche in quel verso alla Simone («onde fa l'arco il Sole e Delia il cinto» – *Purgatorio*, xxix, 78 -) dove l'iride solare come zona che racchiude, e l'alone lunare come fascia che incerchia, a meraviglia vengono resi dal più avvolgente e circondante degli artifici di posizione, il chiasmo:



ALESSANDRA STORNIELLO

SEGNI E IMMAGINI

TRACCE DI UN'ESPERIENZA AI FORI IMPERIALI

La riflessione che segue deriva da un'esperienza fatta nell'Area del Foro e Mercati di Traiano insieme ad alcuni gruppi di adulti e ragazzi di diverse età; si fa quindi riferimento a parte di una ricerca che con l'associazione *la fabbrica dell'arte* sto conducendo da alcuni anni su *I linguaggi e la comunicazione museale* in collaborazione con la Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma – Museo dei Fori Imperiali.

Seguendo le osservazioni, suggestioni e gli interessi di un gruppetto di ragazzi che hanno attraversato l'area, provo ad indicare dei percorsi possibili, individuando alcuni segni del foro e le infinite immagini che possono suggerire.

Le ipotesi ricostruttive in plastico o al computer, seppur diverse, sono tutte concordi nel descrivere edifici monumentali colorati, imponenti. Ma dove sono? Alfredo, ripreso dal prof. perché si era allontanato, appoggiandosi ad una colonna in cerca di un po' d'ombra, esclama: «Professore, mi sto cuocendo come un abbacchio». Ma non si trova proprio nella magnifica Basilica Ulpia? Cosa è successo? Lasciando da parte per un momento tutto quello che sappiamo o crediamo di sapere iniziamo a rapportarci fisicamente con l'area del Foro, ricostruendo la storia partendo da noi stessi, utilizzando tutti i sensi attraverso un percorso fatto di tracce, frammenti, segni, colori, forme, materiali.

«Siamo entrati nel Foro di Traiano, lo dice il cartello sul cancello prima di scendere». «È tutto rotto: non si capisce niente». «È pieno di serci».

Fermiamoci a guardare un grande sasso un po' sporco per l'inquinamento su cui un gruppo di ragazzi stava per sedersi, distrattamente, prima di sentire l'urlo del custode. Da una parte è irregolare come se fosse stato spezzato in un crollo; è composto da tanti piccoli cristalli fini e compatti, che la luce del sole fa brillare: è un blocco di marmo di Carrara! Tra i segni scuri dell'inquinamento si distinguono delle venature sul grigio verde proprie dei minerali che lo compongono. Su uno dei lati leggiamo i segni dell'azione meccanica di un piccone, alcune cifre incise indicano il punto della cava da cui proviene. È il pezzetto di una montagna e parte della sua storia, ma anche frammento di un elemento architettonico, di un edificio la cui completezza possiamo solo immaginare. È una cornice, riconosciamo tracce della decorazione, i segni dello scalpello del trapano, dell'abrasivo che si confondono con quelli degli agenti atmosferici che l'hanno modellata... Come mai si trova lì, cosa c'entra con quel blocco inserito nel terreno di cui vediamo solo la superficie e che «sembra una spugna pietrificata»; è un blocco di travertino poroso, dalla struttura fatto di cavità irregolare, spesso con impronte di piccoli fossili, segni del processo che l'ha formato.

Ecco che quei grandi «sassi» acquistano un nuovo significato, diventando uno degli indizi per la ricostruzione delle tante storie che ci raccontano il Foro e i Mercati: la storia geologica, dei materiali e delle tecniche di lavorazione (i gesti e gli strumenti che l'hanno forgiato risalendo fino al reperimento dei materiali e all'idea che vi è dietro), dell'architettura e delle tecniche costruttive, degli stili e della decorazione, dei criteri di restauro, quella delle diverse epoche che l'hanno attraversato e tante altre.

Poco più lontano l'imoscapo di una colonna, tassello di

restauro dei tempi di Traiano, ci suggerisce una tavola con la tovaglia svolazzante, un enorme tappo di coca cola un po' corroso, una enorme coccarda.

A Jacopo un grande capitello sembra un cesto da basket; il confronto con un oggetto parte della sua realtà quotidiana gli permette di avvicinarsi, osservarlo, coglierne le foglie di acanto, appena accennate come un leggero ricamo di fili.

Attraverso l'obiettivo della macchina blocchiamo alcune di queste immagini, i ragazzi cominciano così a guardare e guardarsi nello spazio del Foro scoprendo nuovi scorci e punti di vista. Una colonna vista dal basso sembra ancora più alta accentuando il senso di imponenza. La Colonna di Traiano vista da lontano sembra più piccola di quella del portico; un capitello sembra entrare nella nostra mano. L'uso di parole scritte, oggetti di uso quotidiano del nostro stesso corpo ci permette di vedere e scoprire nuovi particolari, di giocare con i frammenti del Foro ed entrare in relazione più intima con questi spazi. Un ragazzo apparentemente in disparte tira fuori dal suo marsupio il lettore cd e lo mette vicino ad una rosetta di un pezzo di un piccolo cassettoni che così acquista una nuova vita: «la forma è la stessa, i pulsanti irregolari che regolano il funzionamento del lettore sono i petali corrosi del fiore». Una sfera di metallo parte di una strumentazione fotografica posata sull'emiciclo del clipeo riflette l'emiciclo dei Mercati e gli spazi circostanti creando una continuità. La scritta verticale appoggiata ad una colonna suggerisce ad un altro ragazzo, Matteo, di fare una verticale. Le tracce non sempre molto visibili dei pilastri dell'edera della piazza stimolano tutti i ragazzi a colmare quella lacuna e a costruire una fila di pilastri umani.

L'associazione di queste immagini crea delle sequenze che

eventualmente elaborate con musica e testi rappresentano il punto di vista dei ragazzi sui Mercati e sul Foro e il loro modo di comunicarlo.

Ma allora cosa sono il Foro e i Mercati di Traiano?

Il risultato di successive stratificazioni. Un luogo della città contemporanea attraversato da strade trafficate e piene di rumori, dove i resti imperiali entrano in relazione con edifici di epoche diverse, con i visitatori che lo attraversano, le persone che ci lavorano, i gatti e gli altri abitanti del foro; ne diventano parte anche la lattina che un passante incurante ha fatto cadere dall'alto della recinzione o un pezzo di carta portato dal vento. Caratterizzati da una presenza fisica imponente, monumentale ed allo stesso tempo da un senso di precarietà, assenza, perdita, che porta la nostra immaginazione a cercare di colmarla.

Conoscere un sito archeologico all'interno di una città soprattutto come Roma non è semplice: si tratta infatti di una realtà in continuo divenire per la quale non è possibile dare una lettura univoca, ma che ci suggerisce nuovi percorsi e significati.

I Fori Imperiali così come li vediamo ora sono il risultato di quasi duemila anni di trasformazioni e sovrapposizioni, durante i quali hanno cambiato forme, funzioni e il rapporto con la città stessa... da centro del potere imperiale a cava di materiali e fondamenta per nuove costruzioni fino a perdere la sua stessa identità, dal rinnovato interesse per la città antica, gli sterri, le demolizioni, gli sventramenti d'epoca fascista fino agli scavi più recenti e ai lavori di rifunzionalizzazione per l'allestimento del Museo dei Fori Imperiali. Un luogo di volta in volta diverso secondo chi lo attraversa, il suo vissuto, i suoi riferimenti culturali. Le rappresentazioni del Foro quindi

cambiano secondo l'epoca, il mezzo utilizzato e la finalità che si propongono: gli scritti antichi, le ricostruzioni, le piante, i disegni, le foto, il materiale multimediale ci fornisce punti di vista diversi sul Foro, tasselli di un grande puzzle.

Il Foro diventa dunque un contenitore di segni che si rimandano l'un l'altro, una sorta di grande ipertesto con cui interagire per creare così tanti Fori tutti egualmente veri.

L'atteggiamento attivo e interattivo fa di quest'area un luogo della città contemporanea.

Allo stesso modo manipolando la materia pittorica Paolo Cellamare fa emergere con atteggiamento maieutico segni di volta in volta diversi, che creano racconti sempre nuovi, in una ricerca continua caratterizzata dallo spirito della sorpresa e della meraviglia, in un percorso in costante divenire.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

Clausura. Corteggiamento dei segni, 2005

Una clausura dei segni scritti, 2005

Il sistema della scrittura, 2005

Terracotta acquamarina. Scrittura, 2005

Copista, 2005

Erudito..., 2005

La scrittura nastro grafico, 2005

L'incessante brusio della lingua, 2005

Storie del sottosuolo, 2006

Sistema periodico: zinco, 2005

Storie del sottosuolo: petrolio, 2006

Sistema periodico: arco di salgemma, 2006

Sistema periodico: titanio, 2005

Scrivere dal sottosuolo, 2006

Giardino sotterraneo, 2006

Storie del sottosuolo: argilla rossa, 2006

Storie del sottosuolo: ghisa, 2006

Storie del sottosuolo: carbone, 2006

Sistema periodico: rame, 2006

Storie del sottosuolo: cobalto, 2006

Marmo, 2006

Ferro, 2006

RINGRAZIAMENTI

a Canio Milano e a tutto il personale della libreria Einaudi

a Luciana Cassanelli, per il suo insegnamento

a Roberto Giuliani, per i progetti e l'allestimento

a Emanuele Rizzo, per le fotografie ed il sito web

a Manuel Giuliani, per la musica