

*"Osserviamo le vibrazioni dello spazio che abitiamo.
Siamo continuamente immersi nelle vibrazioni.
L'atto di osservare modifica la nostra percezione di un
oggetto, in funzione del punto dal quale lo osserviamo:"*
(Toshiya Tsunoda, dalle note di copertina del CD
O respirar da paisagem, Sirr, 2003)

*"Le dimensioni di una stanza, la prossimità di un muro, la
vastità di una piana aperta alla sera, possono tutte essere
rivelate ai nostri orecchi dal riflettersi dei suoni.
Per lo più tendiamo a dimenticare che stiamo ascoltando lo
spazio, sopraffatti come siamo dalle impressioni visive. È
semplicemente una questione di attenzione:"*
(Felix Hess, Light As Air, Kehrer, Heidelberg 2001, p. 42)

Le rappresentazioni con cui noi, esseri umani nell'Occidente contemporaneo, abbiamo maggiore familiarità afferiscono al dominio del visibile. Usiamo disegni, fotografie e testi come estensioni della nostra memoria e come strumenti progettuali. Ai suoni ci affidiamo più raramente, nonostante l'udito fornisca costantemente molte più informazioni sullo spazio in cui ci troviamo di quanto comunemente ci sembri possibile: lo dimostra l'abilità di molti non vedenti di orientarsi in luoghi non familiari ascoltando l'ambiente, che talvolta necessita di essere "attivato" facendo schioccare la lingua.

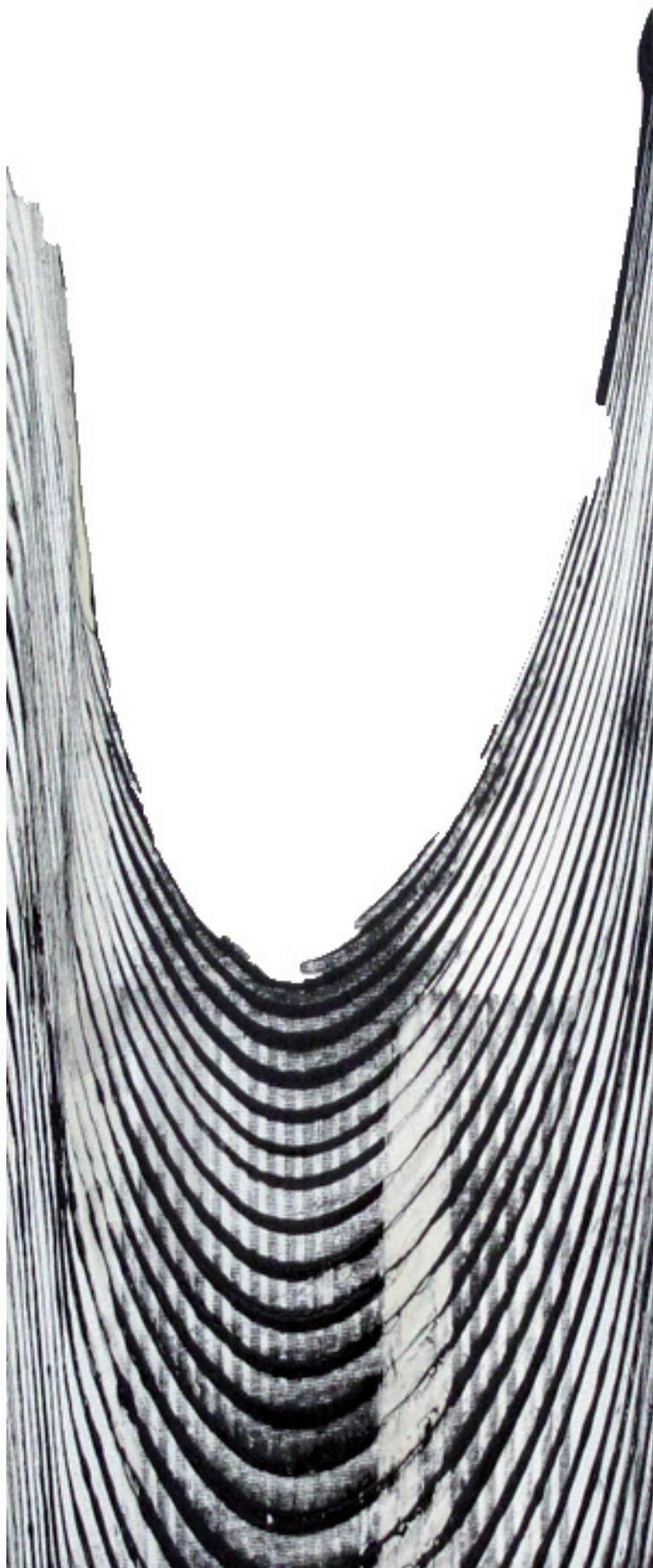
Le presenze sonore e il loro comportamento contribuiscono a caratterizzare territori, ambienti, luoghi e soprattutto paesaggi. Per "comportamento" intendo i modi in cui esse si diffondono, si riflettono, vengono assorbite dalla materia, decadono e raggiungono gli organi preposti ad ascoltarle, o gli strumenti utilizzati per registrarle. In un paesaggio, è più difficile costruire barriere capaci di impedire l'accesso a presenze sonore che limitare il dominio del visibile. Un muro, all'aperto o in casa, può impedire il contatto visivo con chi sta dall'altra parte, ma generalmente non può annullare l'interazione sonora.

Raymond Murray Schafer, nelle sue celebri trattazioni della tanto fortunata quanto (oggi) problematica nozione di soundscape, evidenzia come il "paesaggio sonoro" della modernità sia corrotto dalla pervasività dei suoni delle macchine, che perfino da lontano nascondono le presenze vicine più minute o dettagliate, come una sorta di nebbia sonora. Impiegando un termine di grande attualità, si potrebbe dire che udiamo senza sosta l'Antropocene nel ronzio degli elettrodomestici e dei computer, così come nel rombo delle automobili e degli aeroplani o nella graduale scomparsa dei suoni caratteristici di alcuni animali. Mentre i mezzi di trasporto si fanno più silenziosi, le infrastrutture per l'elaborazione, l'archiviazione e la trasmissione di dati digitali, ben nascoste alla vista di chi abita il pianeta, producono calore e rumore, che rende la vita impossibile a chi vi abita vicino (è ben documentato il caso dei data center CyrusOne in Arizona, per esempio). È anche dalla cultura sonora dei progettisti, a tutte le scale, che dipendono la qualità della vita del genere umano e perfino la sopravvivenza di molte specie viventi sul pianeta Terra.

A₄

frontiere
anno 0001 - numero 004

>>> >>> >>> >>> >>> >>> After Border #1 - Vincenzo Grosso



Il mare, con la sua frontiera d'acqua, diventa per un'isola possibilità. Tutto ciò che è al di là del mare o che da esso proviene funziona come momento di confronto-scontro. Così il nuovo, l'altro, il diverso, può essere assimilato o rigettato rispetto ad una cultura autoctona e originaria.

Proprio questo rapporto tra i sardi e il loro confine ha portato l'archeologo Giovanni Lilliu a teorizzare il concetto di "costante resistenziale", indicando un carattere unico del popolo sardo, capace di sopravvivere e resistere ad ogni confronto con ciò che giungeva dal mare.

Se volessimo seguire l'idea dell'originarietà della società Nur in chiave estetica, ci troveremmo di fronte ad una serie di tracce incoerenti.

Se esiste una unicità che caratterizza le esperienze della storia dell'arte sarda, questa non risiede solo nella storia dell'arte ufficiale, ma soprattutto in forme parallele al confine tra l'antropologia, l'artigianato, il bricolage e l'arte stessa.

Volgendo lo sguardo agli ultimi settanta anni di arte sarda, questo sentiero discontinuo del carattere originario cede il passo ad un'acquisizione voluta e coscienziosa di un patrimonio di forme artistiche legittimate da un sistema di valori e significati esterni ed estranei al contesto isolano.

Se si può forse parlare di dialettica tra un mondo autoctono ed uno oltremare per la civiltà nuragica, questo discorso non sussiste per l'arte moderna e contemporanea sarda, che agisce come semplice importazione di novità estetiche. Queste innovazioni non derivano dalle dinamiche sociali ma, nel caso sardo, le anticipano, sono slegate dal tessuto antropologico dell'isola.

Il mare che ha reso unica la civiltà di Nur, alle soglie del XXI secolo non esiste più; al suo posto un'infinita disponibilità di informazioni proveniente dal mare del web ci pone davanti al problema di un'analisi più coscienziosa del concetto di autenticità estetica.

Proprio sulla ricerca di informazioni e sulla tendenza a farle proprie si è mossa l'arte sarda negli ultimi 70 anni, caratterizzata da un continuo sforzo volto ad emulare le più recenti rivoluzioni in campo artistico che nascevano nella penisola.

Siamo dunque di fronte ad un processo di diffusione di una nuova concezione dell'arte, ricercata non da un gruppo sociale rintracciabile nel tessuto economico-politico dell'isola, ma dalla piccolissima comunità di artisti indipendenti che, a partire dal dopoguerra, hanno usufruito di un trentennio di boom economico a sostegno del proprio riconoscimento sociale ed intellettuale. Definire oggi la costante resistenziale vuol dire quindi rileggere queste dinamiche storiche, analizzando i detriti di un tempo a cui pochissimi artisti sardi hanno saputo opporre coscienza e consapevolezza. Attraverso vari capitoli testuali, fotografici ed espositivi legati all'arte sarda.

Come direbbe Marc Augé il concetto di **frontiera**, lungi dall'identificarsi con quello di confine, definisce un **passaggio**, un **incrocio** che in quanto tale permette l'incontro e lo scambio con l'altro. Ma proviamo a fare uno sforzo di ragionamento che leghi la nozione di frontiera a quella di **paesaggio sonoro**. Questo, secondo una nota definizione di R. Murray Shafer è da intendersi come un qualsiasi campo di studio acustico fatto di eventi uditi e non di oggetti visti. Un fenomeno percettivo centrato sull'orecchio, dunque, che porta a constatare che i luoghi che abitiamo sono segnati da un'identità sonora determinata dalle specifiche configurazioni naturali degli spazi abitati, ma anche dalla dimensione culturale di chi li popola e ne utilizza le risorse. Poche affermazioni che ci portano a dire che il tema dei paesaggi sonori risulta tanto più complesso se viene circoscritto a quei luoghi che nelle nostre città sono abitati e attraversati dal cosiddetto "**nuovo meticcio urbano**". Se è infatti vero che ogni luogo risuona in maniera differente da tutti gli altri, è altrettanto vero che nel caso specifico siamo di fronte a spazi abitati da cittadini in transito par excellence, migranti che vivono la città e l'attraversano in termini non solo residenziali. Tutte caratteristiche che concorrono a definire questi luoghi con il termine di frontiere; qui con il loro passaggio i migranti lasciano traccia di sé. **Traccia** che è anche **suono e rumore** che si integra con un patrimonio di suoni e rumori già esistente. Ecco dunque che i migranti disegnano o più spesso ri-disegnano i paesaggi sonori urbani in cui abitano. Detto altrimenti, col loro echeggiare variegato gli **spazi meticci** segnano l'incontro con **nuove sonorità**; le stesse che contribuiscono a creare un **patrimonio culturale immateriale** che si apre sempre più a nuove risorse e stabilisce la possibile identificazione della frontiera così concepita con un patrimonio di espressione che necessita sempre più di essere tutelato.