

quasi completamente sparire (fatta eccezione per le foto). Dall'altra parte, il lato positivo di questa scelta è l'assoluta scoperta del sostegno generoso dato da Lang ad altri emigrati di lingua tedesca che si trovavano in condizioni materiali meno fortunate delle sue.

Un altro punto debole nell'argomentazione dei curatori consiste in un certo laconismo nell'accennare ai contesti generali (storici, politici, ma anche di storiografia del cinema) senza rendere conto della loro problematicità. Come se l'interpretazione venisse da sé.

Inoltre, mancano indicazioni su fonti o rimandi alla letteratura secondaria su Lang, che del resto proprio negli ultimi tempi è stata notevolmente accresciuta da contributi critico-interpretativi di grande valore, apparsi in diversi Paesi. Insomma, la sommarietà degli aspetti critico-interpretativi lascia un po' come l'impressione che, con la messe di informazioni raccolte dai numerosissimi contributi provenienti da varie parti del mondo, all'ambizioso progetto alla fine sia mancato il tempo necessario per un'elaborazione unificante...

SELECTED BY: PAOLA VALENTINI

Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England. Attending to the O-Factor* (Chicago-London: The University of Chicago Press, 1999)

Il libro di Bruce Smith offre una lettura incuriosita e affascinante; un libro che apre gli occhi su un aspetto che, per chi studia il suono nelle sue diverse applicazioni, ivi compresa quella cinematografica, serpeggia spesso sotterraneo non osando farsi pensiero compiuto, ma anche che, come si cercherà in queste poche righe di far presagire, crea una serie di sollecitazioni che portano a rimettere in causa molti aspetti in generale dell'andare al cinema e dei suoi tentativi di ricostruzione storica.

Effettivamente il libro di Bruce Smith può

essere riassunto in una domanda: è possibile *udire* i suoni del passato? La sfida lanciata dall'autore, appassionato studioso di Shakespeare e dello spettacolo inglese di fine Cinquecento, è infatti quella di "ricostruire" il *soundscape* londinese del periodo, verificare la sonorità tipica dei teatri londinesi oltre Tamigi, per i quali i testi di Shakespeare furono pensati, in modo non solo da arguire quali suoni aleggiassero attorno allo spettatore del tempo ma, per così dire, di farci ascoltare con le orecchie di Shakespeare; di identificare la messe di suoni in cui era immerso lo spettatore e le loro particolari caratteristiche acustiche, ma anche quale significato questi suoni avessero per quella particolare cultura ancora permeata di aspetti tipici dell'oralità. Ne emerge "*a historical phenomenology of sound*" che parte dalla ricognizione degli aspetti fisici della produzione e ricezione di suoni umana (capitoli I e II), rifiutando immediatamente tanto la concezione di un suono "prospettico", modellato solo su criteri visivi, quanto la sua riduzione ad "oggetto". Il suono è invece una realtà che implica un'esperienza (l'oscillazione tra l'inerziale *hearing* e l'attivo *listening* ascolto mirato e dettato da motivi particolari: sento qualcosa anche perché mi aspetto o non mi aspetto di sentirla) che si qualifica come realtà spaziale (l'ampiezza del suono) e insieme temporale (frequenza); e dall'altro il suono connota una dimensione di immersione rispetto alla presa dell'oggetto a distanza (il suono ci attraversa, a partire dalle risonanze che acquista dentro di noi e dai suoni "metabolici" che lo impregnano). Poste queste premesse, Bruce R. Smith muove poi all'analisi delle strutture sociali e politiche, infatti quella sonora è una realtà di una complessità irriducibile, che implica necessariamente uno sforzo interdisciplinare:

First of all there is the intractable individual listener, with his distinctive knowledge and experience, her own particular goals and intentions. To understand these factors, we need a psychology of listening. Since knowledge and

*intentions are shaped by culture, we need to attend also to cultural differences in the construction of aural experience. The multiple cultures of early modern England may have shared with us the biological materiality of hearing, but their protocols of listening could be remarkably different from ours. We need a cultural poetics of listening. We must take into account, finally, the subjective experience of sound. We need a phenomenology of listening, which we can expect to be an amalgam of biological constants and cultural variables.*¹

Il desiderio di cominciare almeno a ricostruire questi *protocols of listening*, lo porta quindi innanzitutto a indagare i *soundscapes of modern England* (capitolo III); attraverso una ricca ricerca condotta su fonti letterarie, iconografiche, canore e su disparati documenti d'epoca, viene tracciata una "mappa sonora" dei luoghi tipici della vita sociale del tempo – la città, la campagna e la Corte – dei suoni che la caratterizzavano e delle dinamiche che li animavano (come la rilevanza del suono della campana della chiesa nella città quale vero e proprio *soundmark*, elemento di organizzazione dell'ascolto e dell'*acoustic horizon* del londinese). Immersi capitolo dopo capitolo nei suoni e l'ascolto tipico dell'epoca, siamo infine condotti dentro il teatro Globe e la particolare acustica dei suoi materiali e della sua conformazione (capitoli VIII e IX), dove Smith cerca di farci toccare con mano l'amalgama di fenomeni fisici, percettivi e culturali che anche il più semplice suono – l'O del titolo, l'oh [o:] "*nonverbal if not preverbal [sound that] ally the human voice with the voices of all breathing creatures in the soundscapes of the world*" che l'autore elegge a simbolo – assume per *quell'*ascoltatore tra le tavole di legno di *quel* teatro in *quel* tempo.

Non entro nel merito della valutazione del nucleo centrale dell'opera, della nuova luce gettata sulle produzioni di Shakespeare nonché sull'arte scenica in generale. Andrebbe almeno ricordato che il Globe Theatre – distrutto a metà Seicento insieme ai vicini

Swan, Rose e Hope in seguito all'ennesima campagna puritana – è stato ricostruito recentemente (pur leggermente spostato rispetto alla posizione originaria a causa del ritrovamento di resti antichi) usando i materiali dell'epoca: un'iniziativa non trascurabile ma che, dopo quanto detto, non supplisce la perdita irreparabile della cultura dell'ascolto tipica dell'era elisabettiana. Quello che, invece, preme qui evidenziare è che dietro l'interesse per i teatri in legno dell'allora malfamato Southbank di Londra,² si cela più radicalmente la sfida a ricostruire i suoni e soprattutto l'ascolto del passato. È una lezione dunque che ha non poche conseguenze sul cinema in cui, come ha da tempo evidenziato Rick Altman,³ rispetto alla relativa stabilità dell'immagine, il suono è stato soggetto a un'evoluzione costante che obbliga dunque a interrogarsi su condizioni d'ascolto continuamente cangianti (dal suono ottico a quello stereofonico, da quello analogico a quello digitale, dall'ascolto frontale alla plurale e alternata successione delle sorgenti sonore ecc.) e soprattutto, come suggerisce Smith, caratterizzate da protocolli d'ascolto ogni volta diversi che connotano la sempre più complessa, oralità secondaria del mondo attuale,⁴ come mostra la recentissima ricerca di Peppino Ortoleva sul suono televisivo.⁵

Certo l'approccio non è del tutto nuovo e fa perno su una tradizione di studi ormai consolidata, che muove almeno dalle ricerche di R. Murray Schafer e Pierre Schaeffer, transitate in ambito cinematografico attraverso i fondamentali studi di Rick Altman, così come le ricerche di Michel Fano o di Michel Chion. E più di recente, il riferimento va immediatamente agli studi di Barry Truax, il primo a obiettare con forza, come riconosce lo stesso Smith, che "*a speech community also constitutes an acoustic community. Its identity is maintained not only by what its members say in common but what they hear in common*".⁶ Tuttavia inedito e affascinante è il tentativo, come si diceva, di non lasciar cadere nell'ineffabile – come dichiara Truax stesso a tergo del libro – "*the aural experience of this society in the throes of a transition*

from oral to literature culture”, ma di porsi dei seri obbiettivi per la “rappresentazione” e la ricostruzione di *soundscape* complessi che travalica ovviamente la semplice fase elisabettiana. E in questo, rispetto all’evanescenza del suono teatrale, il suono “meccanico” del cinema offre forse qualche possibilità di recupero in più; accanto alla svariata documentazione utilizzata da Bruce Smith, i film stessi possono divenire un valido strumento alla ricostruzione non già solo del visibile ma anche dell’udibile cinematografico delle varie epoche.

Il libro infine è qualcosa di più di un trattato sul suono o meglio mostra ulteriormente, come già indicato da tanti studi in materia, la capacità ermeneutica del suono nei confronti di tante problematiche della (audio)visione, dell’andare al cinema, o dell’esserne parte del pubblico. Tra i vari aspetti citiamo almeno quello della nozione di contesto e di esperienza, a cui l’autore dedica tanta attenzione e che fin dalle prime pagine afferma con forza:

*The thereness of sound becomes the hereness of sound in the ear of the receiver. The physical facts of time and space become the psychological experience of time and space. [...] The context, no longer an outside entity, becomes something I belong to, something I am immersed in. It is just at this juncture, where thereness impinges on hereness, that Western ways of conceptualizing experience become as dogmatic as they are imprecise.*⁷

- 1 B.R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England. Attending to the O-Factor* (Chicago-London: The University of Chicago Press, 1999), p. 8.
- 2 Sul teatro progettato dall’architetto Theo Crosby e inaugurato il 4 aprile 1997 rimandiamo alla ricca documentazione presente sul sito curato dalla University of Reading www.rdg.ac.uk/globe.
- 3 R. Altman (ed.), *Sound Theory/Sound Practice* (New York-London: American Film Institute/Routledge, 1992).

- 4 W. Ong, *The Presence of Word* (New Haven: Yale University Press, 1967) e *Orality and Literacy. The Technologizing of The Word* (London-New York: Methuen, 1982).
- 5 F. Chiocci, G. Cardoni, P. Ortoleva, G. Sibilla, *La grana dell’audio. La dimensione sonora della televisione* (Roma: Eri/RAI 2002). Devo tra l’altro una nota speciale di ringraziamento a Peppino Ortoleva che mi ha per primo fatto conoscere il libro di Bruce R. Smith.
- 6 B.R. Smith, *op. cit.*, p. 46; vd. B. Truax, *Acoustic Communication* (Westport-London: Ablex, 1984; 2nd ed. 2001).
- 7 *Ibid.*, p. 8.

SELECTED BY: LAURA VICHI

Andy Masaki Bellows, Marina McDougall, Brigitte Berg (eds.), *Science is Fiction. The Films of Jean Painlevé* (Cambridge, Mass.-London: MIT Press/Brico Press, 2000)

Science is Fiction, se si escludono i cataloghi, è il primo volume interamente dedicato a Jean Painlevé. Tre saggi originali sul cineasta e un’intervista accompagnano una serie di scritti d’epoca e le trascrizioni dei suoi film più noti illustrate inquadatura per inquadatura.

Il testo “Hybrid Roots” di Marina McDougall mette in luce le diverse componenti dell’opera di Painlevé, in cui il cinema e la fotografia incontrano la ricerca scientifica al più alto livello, dando origine a risultati di grande lirismo che al contempo non tradiscono l’intento della ricerca né quello della divulgazione e dell’educazione del pubblico (il saggio di Bazin “Le Film scientifique: beauté du hasard” riportato in traduzione nacque proprio in seguito a una rassegna organizzata da Painlevé).

Il lungo e accuratissimo saggio biografico di Brigitte Berg “Contradictory Forces” evidenzia soprattutto l’aspetto poliedrico e la concezione non categorica del mondo che hanno caratterizzato la personalità e le attività del cineasta.