

Musica visiva / colori immateriali. Tentazioni sinestesiche e prospettive intermediali negli anni Sessanta-Settanta

Paolo Bolpagni

Uno degli argomenti-chiave del tema che è oggetto del nostro studio è quello della compresenza, all'interno delle neo-avanguardie musicali, di due tendenze parallele e opposte riguardo alla questione della notazione musicale: da una parte quella alla iper-codificazione (cioè l'inserire nella partitura il maggior numero possibile di informazioni sull'interpretazione, togliendo così all'esecutore qualsiasi discrezionalità), dall'altra all'ipo-codificazione (ossia il consentire all'interprete un ampio margine di scelta, spesso arbitrario, lasciando largo spazio all'*alea*, insomma al caso) (Lombardi 1980: 31-32; Bolpagni 2006: 22).

Evidentemente, per tradurre in notazione tali istanze non si poteva più utilizzare il rigo, il pentagramma, ovvero un sistema *standard*. Numerosi compositori elaborarono allora una moltitudine di nuovi metodi¹. Pionieristico fu John Cage², che, per esempio, scrisse partiture in cui i singoli suoni erano designati da punti, disposti entro un

¹ Cfr., con approcci diversi, di volta in volta più orientati sul versante musicologico, o su quello semiologico, o iconico-estetico: Bussotti, Chiari 1961; Karkoschka 1966; Istituto italo-latino americano 1973; Lombardi 1977; Lombardi 1978; Donorà 1978; Cardini, Castaldi, Guaccero, Lombardi, Placido, Salvi, Simonetti, Villatico 1981; Lombardi 1982; Lombardi 1983; Valle 2002; De Benedictis 2004; Bolpagni 2011c.

² Frank 1985: 446-447. Cfr. Di Maggio, Bonito Oliva, Lombardi 2009: *passim*.



rettangolo attraversato da cinque segmenti – indicanti i parametri del suono: la frequenza, la durata, il timbro, l'intensità e la successione – che con inclinazioni diverse si intersecavano. I fattori significativi per la determinazione dei suoni indicati dai punti erano costituiti dalla distanza ortogonale dei punti stessi da queste linee.

La prima partitura nella quale Cage usa questo sistema di notazione è quella del *Concert for piano and orchestra*. Siamo nel 1958, ma già da prima Cage ha iniziato a sperimentare in quest'ambito, immettendo all'interno della notazione *standard* elementi estranei, come, nel caso di *Music for Marcel Duchamp* del 1947, scritte trasversali in rosso. Il brano più celebre di Cage, però, è *4'33''*, del 1952: una composizione pensata per qualsiasi strumento o organico, consistente in quattro minuti e trentatré secondi di (apparente) silenzio, durante i quali gli interpreti devono restare immobili davanti ai propri strumenti, senza suonarli. Il fattore ludico e ironico è molto forte, ma c'è qualcosa di più profondo: è la riflessione sul valore e il significato del silenzio, silenzio che in realtà non è mai tale, perché l'esecuzione di *4'33''* ci fa capire come, in realtà, in una sala da concerto vi siano sempre e comunque suoni, al di là della musica vera e propria (Fameli 2013: 68-69). Infatti, ammesso che non accadano tumulti o proteste, a un certo punto si sentirà un brusio, qualcuno comincerà a tossicchiare, a muoversi facendo scricchiolare la sedia, e quindi questi quattro minuti e trentatré secondi di presunto silenzio risulteranno invece pieni di suoni (Ferri 1996; Bolpagni 2013: 10-11). Come si evince dalla partitura, *4'33''* è diviso in tre movimenti, e non è facile da eseguire, perché gli interpreti devono dar l'idea della successione di tre parti differenti, creando per così dire due 'pause' che intervallano tre 'momenti' di silenzio.

Le sperimentazioni sulla notazione, oltre che sulla prassi musicale, sono un importante filo conduttore dell'opera di Cage: in lui la componente visiva della partitura viene ad assumere un valore pregnante e quasi autonomo, talora a prescindere dall'effettiva esecuzione ed eseguibilità dei brani. In *Water Music*, del 1952 (Duplaix, Lista 2004: 270), sono presenti annotazioni e descrizioni verbali alternate a brevi porzioni di notazione *standard*, cosicché la partitura non si pone più l'obiettivo di rimandare in maniera univoca al suono, ma descrive

l'atto e il procedimento necessari a produrre il suono stesso. Varie e molteplici, del resto, sono le forme di notazione musicale elaborate da Cage: nel 1969 saranno raccolte nel libro *Notations*.

Nell'ambito dell'*alea*, cioè di quella tendenza che lascia uno spazio molto ampio all'arbitrio dell'esecutore, riscontriamo anche altre modalità di notazione rispetto a quelle praticate da Cage (cfr. Guaccero 1961). Per esempio, nel caso delle 'strutture mobili' la partitura è costituita da frammenti di notazione tradizionale disposti sul foglio in maniera non ortodossa (per esempio, *Intermission 6* per pianoforte di Morton Feldman): l'interprete inizia l'esecuzione del brano partendo dal primo frammento su cui gli è caduto l'occhio, e poi procede decidendo in modo estemporaneo e soggettivo, magari in base ad associazioni di idee, o al puro caso, l'ordine nel quale suonare le diverse parti del pezzo; di conseguenza, ogni esecuzione è differente dall'altra. Queste partiture sono importanti dal punto di vista non solamente musicale, ma anche visivo, iconico, perché la disposizione di questi frammenti di notazione *standard* sul foglio assume una valenza precisa e forte. Si può pensare a un parallelismo con i dipinti astratti, nei quali, venuta meno la funzione mimetico-rappresentativa, l'attenzione preminente è incentrata sulla collocazione degli elementi formali e cromatici sul supporto³.

Riscontriamo l'uso di strutture mobili nel *Refrain* per tre esecutori pubblicato da Karlheinz Stockhausen nel 1961 (dove assistiamo anche a un insolito 'incurvarsi' dei pentagrammi), oppure in *Mobile for Shakespeare* di Roman Haubenstock-Ramati, del 1960 (Frank 1985: 446-447). Sylvano Bussotti, che è stato uno dei protagonisti delle neo-avanguardie in Italia, ci offre con il suo famoso *Solo* del 1966 una partitura straordinariamente esemplificativa dell'impiego delle strutture mobili: riconosciamo frammenti di righe musicali con note del

³ Un approccio basato sul porre in rilievo soprattutto le tangenze tra nuove grafie musicali ed esiti pittorici è quello di Dorflies 1968 e di Torelli Landini 2012. Originalissima è invece la prospettiva di Valentina Ricciuti (2005), che, da architetto, evidenzia le tangenze e i contatti fra notazioni delle neo-avanguardie e progettazione urbanistica contemporanea.

tutto identificabili (visto che abbiamo anche le chiavi per situarne l'altezza), ma disposti in maniera originalissima e, appunto, aleatoria. Di Bussotti possiamo citare anche il *Tableau vivant avant la Passion selon Sade*, del 1966: qui si vedono porzioni di pentagrammi collocate in foggia quasi geometrica, forse interpretabile persino in veste antropomorfa. Del resto, ogni riferimento è possibile e legittimo (Illiano 2002: 56). In altre composizioni di Bussotti ci sono addirittura note disposte al di fuori del pentagramma, la cui esecuzione, quindi, è totalmente libera, sia per la durata sia per l'altezza dei suoni.

Nella partitura di *Serenata per un missile* e *Serenata per un satellite* (1969 e 1970) di Bruno Maderna sono presenti righe posizionate con angolazioni e direzioni divergenti, tuttavia con note riconoscibili (Mila 1999: figg. 29 e 32). Siamo nell'epoca dei primi viaggi sulla luna e dell'entusiasmo per le imprese degli astronauti, perciò si potrebbe leggere in queste forme di notazione anche la volontà della musica di librarsi negli spazi cosmici evadendo dalla convenzionalità. Sempre di Maderna bisogna ricordare *Dimensioni III* per flauto e orchestra: nella partitura manoscritta, del 1963 (*ivi*: fig. 28), vediamo una nota di partenza posta al centro, considerata come principio generatore da cui si ramificano serie dodecafoniche numerate, quasi in una sorta di ragnatela. Ne risultano in totale venti 'percorsi' musicali, che devono essere eseguiti secondo l'ordine deciso di volta in volta dagli interpreti.

Non ha ormai più nulla a che vedere con la notazione musicale tradizionale quella usata in *Visible Music* (1960-1962) da Dieter Schnebel, compositore e teologo tedesco (cfr. Schnebel 1972). Non si tratta qui di strutture mobili, ma di 'scrittura d'azione', cioè di una partitura in cui sono spiegate con linguaggio cifrato le azioni (anche non strettamente musicali) che vanno compiute dall'interprete, come in un'autentica messa in scena. Potremmo paragonare un tale sistema a quelli in uso per denotare i movimenti coreografici nella danza. Con *Visible Music* in realtà siamo al di là della musica, in un terreno che confina con il teatro e che ha nell'"azione" il proprio *specimen*. Ovviamente Schnebel aveva elaborato un codice e una 'legenda' che permettessero di leggere e interpretare la partitura, sicché determinati segni indicano l'andamento

melodico, altri le azioni che gli esecutori devono compiere (alzarsi, sedersi etc.), e così via.

Qualcosa di simile troviamo in *Gesti sul piano* (1972-1973) di Giuseppe Chiari, autore fondamentale nel campo dell'*intermedialità*. Qui abbiamo una successione di fotografie che documentano le posizioni che le mani dell'interprete devono tenere sulla tastiera del pianoforte mentre suonano: un'azione, ancora una volta, e quindi una scrittura d'azione (Duplaix, Lista 2004: 291; Fameli 2013: 76-79). Importante non è tanto il suono prodotto, quanto il gesto compiuto per produrlo; e uno specifico codice grafico determina se il dito debba essere molle o duro mentre si percuote il tasto, se sia prescritto l'uso del gomito, o dell'avambraccio, o del pugno etc. È una forma di notazione che non ha più nulla di 'notazionale' in senso semiologico (faccio riferimento alla nozione goodmaniana del termine (Goodman 1991²: 157-167).

Chiari e altri dei compositori finora menzionati si rifacevano a Fluxus, movimento artistico che sosteneva il superamento dell'opera statica a favore dell'evento e del processo⁴. È in quest'ambito che possiamo situare l'apporto artistico di Nam June Paik, immortalato a New York nel 1965, insieme a Charlotte Moorman, mentre interpreta il brano di John Cage *26'1.1499''*: una composizione prevista per un esecutore di strumento ad arco; ma in luogo dello strumento – qui un contrabbasso – c'è lo stesso Paik, 'suonato' dalla Moorman.

Un'opera importante di Paik, ai fini del nostro discorso, è *Random Access*, del 1963, realizzata con bande magnetiche, inserite in una partitura musicale accanto a segni notazionali tradizionali. Ma non si tratta di componenti decorative, bensì, ancora una volta, di elementi di una vera e propria scrittura d'azione, che rimandano a un atto ben preciso (Duplaix, Lista 2004: 309).

Anche con il *Disque de musique TOTAL* di Ben Vautier (contenente quindici composizioni musicali e le istruzioni per l'ascolto – che in realtà non avverrà mai, perché il disco è di dimensioni irregolari e inservibile,

⁴ Cfr. Bonito Oliva 1990; inoltre Frank 1985: 447-448. Sulla musica di Fluxus si veda Fameli 2013: 72-75.

quindi 'fruibile' soltanto attraverso la visione (*ivi*: 314) siamo ancora nel campo delle scritture d'azione. Man mano che si procede, del resto, viene meno l'aspetto notazionale ed emerge quello puramente concettuale o iconico. Questi compositori-artisti, cioè, appaiono sempre più interessati al coefficiente visivo delle proprie partiture, piuttosto che alla loro eseguibilità sonora. È come se il musicista abbandonasse via via il suo *medium* di partenza per mirare a una resa grafica di per sé autonoma: è in questo preciso passaggio che si verifica il trapasso dalla 'partitura visiva' all'"oggetto artistico": la partitura, insomma, perde il suo carattere notazionale e diventa un oggetto autonomamente dotato di valore estetico. Una 'musica per gli occhi', invece che per le orecchie...

Sempre Bussotti, in *Sensitivo* (1959), in *Rara Requiem* (1969), in alcuni dei *Piano Pieces for David Tudor* (ma l'aveva già fatto Earle Brown in *Synergy* del novembre 1952⁵) moltiplica a dismisura le linee del rigo musicale, che quindi smarriscono l'originaria funzione di individuare l'altezza dei suoni. È un ulteriore genere di notazione musicale 'alternativa' fortemente connotata in senso iconico, e che possiamo definire 'ideografica': l'interpretazione musicale scaturisce dalla spontanea suggestione procurata dalla *visione* dei segni, per cui l'indeterminatezza prescrittiva della partitura spalanca l'opera a un'illimitata gamma di possibili esecuzioni.

Rientrano nell'ambito delle scritture ideografiche anche alcune partiture di Earle Brown, come *Four Systems* e *December 1952* (dalla raccolta *Folio*), impostate come combinazioni 'ritmiche' di rettangoli – di varie misure e disposti in posizioni diverse – corrispondenti a blocchi sonori di dimensioni equivalenti. Ogni rettangolo rimanda a un suono: più il rettangolo è lungo, più il suono dovrà essere lungo, più il rettangolo è largo, più il suono dovrà essere forte. Per il loro aspetto, queste partiture sono state accostate ai cosiddetti "quadri di linee e crocette" di Mondrian: una somiglianza abbastanza evidente già a un primo sguardo.

⁵ Maur 1985: 25.

Non molto dissimile è la partitura di *Babai* di Franco Donatoni, pezzo per clavicembalo del 1967: le figure geometriche (quadrati, rettangoli, parallelogrammi, triangoli...) si dispongono sul foglio a creare strutture variamente interpretabili; se togliessimo i numeretti affiancati a queste forme, sembrerebbe quasi di trovarsi di fronte a un quadro astratto, magari del Kandinskij del periodo bauhausiano.

D'altronde, sono anche gli anni in cui nasce la musica elettronica (*Elektronische Musik* di Stockhausen, *Symfonia - Muzyka elektroniczna* di Bogusław Schöffel etc.), e quindi serve una forma di notazione tale da trasmettere informazioni rispetto ai parametri dei suoni da produrre con questi nuovi mezzi (cfr. Scaldaferrì 1997). Sorge così una molteplicità pullulante di notazioni diagrammatiche che, attraverso l'uso di forme e figure geometriche, si propongono di indicare e fissare i dati necessari alla produzione del pezzo (*produzione* e non *esecuzione*, perché nella musica elettronica non c'è un esecutore, ma un soggetto che immette nella 'macchina' una serie di informazioni, che poi sono elaborate dal *computer* per produrre sinteticamente il suono).

Ma facciamo anche un passo indietro, alle origini di queste notazioni diagrammatiche. Luigi Russolo, autentico inventore della musica futurista, già nel 1916 era andato al di là di qualsiasi forma di notazione a lui contemporanea, ideando brani musicali in cui non c'erano violini o violoncelli, bensì 'intonarumori', cioè macchine costruite per produrre ognuna un certo suono (un rombo, un ronzio, un crepitio, uno scoppio etc.)⁶. Nella partitura di *Risveglio di una città* Russolo usa una notazione musicale che anticipa in maniera sorprendente certe forme diagrammatiche sviluppate mezzo secolo dopo. In effetti, il Futurismo e il Dadaismo sono all'origine di innumerevoli sperimentazioni degli anni Cinquanta e Sessanta, *in primis* quelle di Fluxus. Anche Cage, che ha praticato molte forme diverse di notazione musicale, per *Landscape n° 5* (1952-1961) e per *William Mix* (1953-1960), brano per nastro magnetico, elaborò notazioni diagrammatiche su carta millimetrata: ogni rettangolo rappresenta un

⁶ Cfr. Rostagno, Stacca 2010.

suono, da eseguire di maggiore o minore durata a seconda delle dimensioni della figura (Duplaix, Lista 2004: 272-275).

Una notazione diagrammatica è anche quella che Chiari usa in *Vecchia partitura* (1962), che pure non ha niente a che vedere con la musica elettronica. Lo stesso vale per Luciano Berio nel suo *Thema (Omaggio a Joyce)* del 1958, pezzo vocale scritto per la moglie Cathy Berberian, grande interprete della musica delle neo-avanguardie. Lettere alfabetiche corrispondenti a determinati fonemi sono intercalate a forme geometriche che indicano l'andamento e il carattere del suono da emettere.

Con *Mäandros* (1963), del compositore e pittore greco-austriaco Anestis Logothetis, siamo proprio sulla linea di confine: si tratta di una partitura musicale o di un'opera d'arte visiva? Bisogna ammettere che di molte di queste partiture spesso si sono fatte mostre, piuttosto che esecuzioni⁷.

Pensiamo a *Rundscheibe* (1965) di Ferdinand Kriwet, o a *Madrigale d'autunno* (1965) di Walter Marchetti: qui gli elementi della notazione sono puramente verbali, quindi si sfocia nell'*Augenmusik*, anzi nella poesia visuale, concreta e sonora⁸. I confini si fanno sempre più labili, e ciò, sovente, è nelle intenzioni stesse degli autori. Il confronto – giusto per citare tre esempi – con i calligrammi realizzati negli anni Dieci da Guillaume Apollinaire, con le coeve composizioni parolibere di Filippo Tommaso Marinetti e con le tavole musicali di Francesco Cangiullo

⁷ Cfr., per esempio: Bussotti, Chiari 1961; Lombardi 1977; Unione fiorentina Comitato per le manifestazioni Espositive Firenze Prato 1978; Lombardi 1978; D'Ambrosio 1979; Cardini, Castaldi, Guaccero, Lombardi, Placido, Salvi, Simonetti, Villatico 1981; Lombardi 1983.

⁸ Cfr. Bolpagni 2008a; Bolpagni 2008b. Si veda, inoltre, quel formidabile repertorio di immagini, informazioni e riflessioni che è il monumentale catalogo della mostra "La parola nell'arte", tenutasi nel 2007-2008 al MART di Rovereto (ai tempi della direzione di Gabriella Belli), all'interno del quale si trovano, oltre a saggi di notevole impegno e spessore, come quelli di Zanchetti, Ferrari e Gazzotti, anche alcuni esempi di tangenze tra le ricerche verbo-visuali 'pure' e le (pseudo-)notazioni musicali che fanno largo o esclusivo impiego della parola in quanto *medium* (Belli, Zanchetti 2007: *passim*).

dimostra comunque che queste soluzioni hanno una loro precisa origine e matrice storica.

Nella partitura di *Treatise* (1967) di Cornelius Cardew si è perduto ormai ogni contatto con qualsiasi intento di referenza o denotazione sonora precisa: è un mero gioco visivo combinatorio, nel quale i pentagrammi sono impiegati nella loro valenza iconica. Anche *Free Form* (1963) di Schäffer non è considerata, da parte di molti, un'autentica partitura, bensì una composizione grafica: del resto, è difficile stabilire se opere simili si prestino meglio a essere eseguite o a essere esposte in un museo o in una galleria.

Music of Mountains (1967) di Walter Mays è un bellissimo esempio di partitura visiva costruita come un garbuglio di segni quasi primigenio: una sorta di caos primordiale che via via si dirada fino a esaurirsi in un silenzio indefinito, rappresentato da un punto coronato (segno indicante, nella notazione *standard*, la possibilità di allungare *ad libitum* la durata di un suono) posto, appunto, sopra la parola “Silent”.

Ma questa, forse, è ancora una partitura. Il passaggio definitivo è quello compiuto da autori che non hanno nessuna intenzione di scrivere brani musicali, ma che tuttavia utilizzano fogli pentagrammati e note all'interno – o addirittura come supporto – delle loro composizioni grafiche e pittoriche. È il caso di Luciano Ori, che con tavole come *La città sconvolta* (1980) e *La danza dei bottoni* (1985) prosegue una sperimentazione cominciata negli anni Sessanta (Ori 1987: 67, 73 e *passim*). In *Eine kleine Nachtmusik n. 2 - Musica da camera*, peraltro, i rigli sono inseriti entro una specie di piantina in cui sono tracciati schematicamente tanti piccoli letti, orientati variamente secondo una traiettoria che indica il dirigersi dei musicisti verso i rispettivi giacigli: insomma, i membri di un'orchestra che, dopo aver suonato, vanno ciascuno al proprio letto. Una 'musica da camera', dunque, che gioca in maniera divertita sul significato dei singoli termini del sintagma.

Daniele Lombardi, musicista, studioso e artista, è autore di opere come *Atalanta fugiens. Percorso visivo verbale sonoro* (1990), in cui convivono forme di notazione diagrammatica, frammenti di scrittura tradizionale (inseriti in triangoli isosceli) e porzioni di vere e proprie

partiture visive, in un percorso che è contemporaneamente musicale e artistico (Lombardi 1990). In seguito Lombardi, pur restando compositore, pianista, *performer*, studioso, passerà direttamente alla pittura (per esempio, Lombardi 2001 e 2013), e di recente addirittura all'arte digitale. È una ricerca in direzione della sinestesia, di quell'unione o fusione di sensazioni e percezioni riferite a sfere sensoriali diverse che risale assai addietro nel tempo, e che conobbe fondamentali espressioni nei primi decenni del Novecento.

Pensiamo a Kandinskij, che nel periodo al Bauhaus traspose graficamente alcune battute della *Quinta sinfonia* di Beethoven (Kandinskij 1979: 54-55); a Klee, che elaborò un grafico per la *Rappresentazione figurata di una frase a tre voci di Johann Sebastian Bach*⁹. Ma anche al meno noto Oskar Rainer, insegnante viennese che a partire dal 1920 si servì di una propria teoria sulla reciprocità dei rapporti fra suoni e colori (esposta poi nel libro del 1925 *Musikalische Graphik*¹⁰) come strumento pedagogico per l'educazione artistica dei suoi studenti, cui faceva trasporre figurativamente celebri brani musicali. Questi singolari esperimenti didattici comportarono indubbiamente, da parte degli allievi, una più intima comprensione dei profondi nessi esistenti tra arti sorelle, visto che il limpido preludio in Do maggiore dal primo libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach fu reso con linee leggere e sottili, mentre la drammaticità del primo movimento della *Terza sinfonia* di Bruckner fu tradotta in figure angolose e aspre, culminanti in un fulmine che doveva senza dubbio riprodurre il rullo del timpano. Rainer indusse poi i propri allievi più dotati a trasporre in forme e colori, su un unico foglio, intere sinfonie nella loro enorme complessità, come per esempio la *Nona* di Bruckner.

Sorprendente è come simili esperimenti anticipino le partiture visive delle neo-avanguardie e persino certe soluzioni delle notazioni diagrammatiche della musica elettronica, configurandosi quali forme di notazione supplementare e alternativa, come sarà quella elaborata da Luigi Veronesi alla fine degli anni Sessanta – alludo alle sue

⁹ Klee 1976³: tav. fuori testo a p. 287.

¹⁰ Rainer 1930.

“visualizzazioni cromatiche della musica”, in cui ogni rettangolo corrisponde a una nota, e i parametri del suono sono resi mediante il colore (che sta per la frequenza) e l’altezza e la larghezza dei rettangoli stessi (che si riferiscono rispettivamente all’intensità e alla durata)¹¹.

Sempre nell’ambito del Bauhaus, Ludwig Hirschfeld-Mack creò spettacoli che univano l’aspetto visivo e quello sonoro, in giochi di proiezioni luminose che si componevano in configurazioni mutevoli di forme e colori, correlati al parallelo decorso di un brano musicale (cfr. Bolpagni 2012). E per indicare tutto ciò con precisione Hirschfeld-Mack realizzò una partitura in cui, sotto il pentagramma con le note, compaiono fasce che indicano le evoluzioni e i passaggi delle figure luminose proiettate (Wingler 1987: 150). È quel che negli anni Sessanta farà Bussotti nella sua *Passion selon Sade*, dove sono accostate indicazioni che rimandano alla musica e altre che riguardano le dinamiche drammaturgiche, scenografiche e illuminotecniche (Illiano 2002: 56). Un altro precedente di area Bauhaus è lo spettacolare *Schizzo di partitura per una eccentrica meccanica, sintesi di forma, movimento, suono, luce (colore) e odore* (1924-1925) di László Moholy-Nagy: è la traccia grafica, notazionale, di un’apoteosi sinestetica, di un’utopica forma di spettacolo in cui si sarebbero dovute assommare musica, proiezione di immagini astratte colorate, giochi di luce, movimenti coreografici, odori diffusi nella sala (Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnár 1975: 40).

Non sfuggirà la vicinanza con i tentativi del compositore russo Aleksandr Skrjabin, che nella partitura del *Prométhée, le Poème du feu*, eseguito per la prima volta nel 1911 a Mosca, incluse anche un rigo musicale destinato al *clavier à lumierès*, un meccanismo a tastiera pensato per governare un sistema di proiezioni cromatiche abbinato alla musica, in una visione sinestetica delle forti componenti mistiche ed esoteriche (Lista 2006: 23-65). L’idea era quella della smaterializzazione del colore, reso impalpabile allo stesso modo del suono. Ma nemmeno l’invenzione del *clavier à lumières* era nuova e originale, anzi si riallacciava a una lunga tradizione di ‘organi luminosi’ e strumenti per proiezioni di colori correlati ai suoni (Popper 1970: 205-206), risalente al settecentesco

¹¹ Cfr. Bolpagni 2011b.

clavecin oculaire di padre Castel (Bolpagni 2004: 265-268) e addirittura alla chimerica *paintanola* o 'liuto prospettico' dell'Arcimboldo (Bolpagni 2011a: 52).

E dopo Skrjabin sarà la volta di molti altri sperimentatori, da Alexander László con il suo *Sonchromatoskop* (László 1925) ai progetti 'optofonetici' del dadaista Raoul Hausmann e del russo Vladimir Baranoff-Rossiné (Duplaix, Lista 2004: 150-151, 204-205; Rousseau 2004: 29-38), giusto per citare un paio di casi. Il più importante, comunque, è probabilmente il danese Thomas Wilfred, che intorno al 1928 elabora il "Clavilux", un apparecchio creato per emettere non suoni, ma colori (Duplaix, Lista 2004: 190-193; Popper 1970: 203-205): l'arte visiva, quindi, che aspira all'immaterialità della musica, e ambisce a disfarsi del proprio carattere di materia per farsi analoga al suono. È un'evoluzione per certi aspetti inversa rispetto a quella che abbiamo riscontrato nei compositori delle neo-avanguardie, che cercano di allontanarsi dalla natura puramente astratta e 'assoluta' della musica per approdare verso l'evento', la concretezza del gesto teatrale e dell'opera grafica.

Wilfred, appunto, crea una tastiera in cui, alla pressione di ogni tasto, si produce una luce colorata e sfumata, secondo configurazioni perennemente mutevoli che hanno molto a che fare col cinema astratto di quegli anni. Questi giochi di luce erano sempre accompagnati da un'esecuzione musicale: durante gli spettacoli *Lumia* (questo il termine escogitato da Wilfred per designarli) ci si trovava inizialmente immersi in un'oscurità totale, nella quale apparivano mano a mano le presenze quasi fantasmatiche di colori impalpabili che si vedevano ma non si potevano toccare; e nel frattempo si udiva una musica dalle connotazioni vagamente 'tantriche', che invitava alla meditazione. In effetti bisogna ricordare che, dopo l'esecuzione del *Prométhée* di Skrjabin a New York, era nata in America una vera e propria compagine di personaggi che oserei – con un po' d'ironia – definire 'prometeici', per via dei loro riferimenti incrociati a dottrine esoteriche e teosofiche, e che si professavano convinti sostenitori di questa forma d'esperienza sinestetica che, a loro dire, avrebbe liberato energie represses nell'uomo.

Da qui all'*Expanded Cinema* di Gene Youngblood (2013) e a certe operazioni Fluxus il passo è davvero breve. Penso in particolare a La

Monte Young e Marian Zazeela, fautori negli anni Sessanta di una 'sensibilità allargata', manifestata in spettacoli sinestetici in cui erano eseguiti i brani musicali dello stesso La Monte Young, come la celebre *Composition 1960 #7*, consistente in un unico accordo di quinta, "si - fa diesis", da tenere all'infinito, finché se ne avverta l'ultima vibrazione, il tutto accompagnato dalle proiezioni luminose elaborate da Marian Zazeela (Duplaix, Lista 2004: 222).

A dispetto di quanto ci si potrebbe aspettare, si trattava di spettacoli lunghissimi, della durata anche di quattro-cinque ore, durante le quali le configurazioni di giochi luminosi evolvevano in maniera lentissima e inavvertibile sull'onda di suoni estremamente rarefatti, così che all'osservatore sembrava quasi che tutto restasse immutato: l'obiettivo era la liberazione dall'esteriorità e dai condizionamenti del mondo moderno, e quindi il raggiungimento di una sorta di estasi mistica, indotta anche dall'uso di sostanze allucinogene (come l'LSD) di cui questi artisti pare fossero larghi consumatori. Non molto diversa era l'esperienza del 'cinema espanso', costruito su forme astratte e colorate che mutavano in modo lentissimo.

Al centro era pur sempre una tendenza sinestetica all'oltrepassamento degli statuti, che trovava un proprio percorso privilegiato nella ricerca dell'incorporeità tipica dell'espressione musicale, perseguita tramite la smaterializzazione dell'oggetto artistico e la sua trasformazione in evento, processo, 'ambientazione'. Di qui tutta la lunga serie di creazioni accomunate dall'utilizzo di un colore 'acustico', 'diffuso', trattato quasi alla stregua del suono, in una combinazione di elementi visivi e uditivi che talora parve costituire la via contemporanea al *Gesamtkunstwerk* sognato dai Romantici. E oltre all'*Expanded Cinema* e agli *environments* di La Monte Young e Marian Zazeela (come *Dream House*, "installazione temporale" determinata da un insieme di frequenze acustiche e luminose continue (*ivi*: 223-224) si potrebbe arrivare a ricordare anche gli spazi eterei e iridescenti di James Turrell, dalle camere ipogee del *Roden Crater* in Arizona, destinate alla percezione dei fenomeni visivi e sonori del cosmo, alle *Perceptual Cells*, unità mobili in cui il visitatore è sottoposto a stimoli sincroni attinenti a diverse sfere sensoriali (cfr. De Rosa 2007).

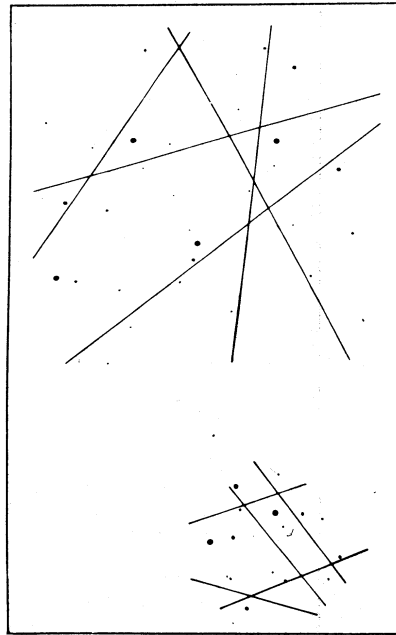


Fig. 1 - John Cage, *Variations I*, 1958, partitura musicale (da Lombardi 1980: [94]).

THE RHYTHMIC STRUCTURE IS 11-11 (EXTENDED) : 2, 1, 1, 3, 1, 2, 1. THE MUSIC WAS WRITTEN FOR THE MICHAMP SEQUENCE OF THE FILM, 'DREAMS THAT MONEY CAN BUY' (GARY RICHTER).

OBJECTS ARE PLACED BETWEEN THE STRINGS OF AN ORDINARY GRAND PIANO, TRANSFORMING THE STRINGS WITH RESPECT TO ALL THEIR CHARACTERISTICS.

TABLE OF SEPARATIONS

GRAND PIANO	78
TRUMPET	28
VIOLIN	38
VIOLA	68
CELLO	44
CONTRABASS	44
DRUMS	14
WINDS	18

THE BOAT IS PLACED BETWEEN THE 2nd AND 3rd STRINGS.

S T R I N G S

PLACE WEATHER, RUBBER AND STRIPES OVER THE STRINGS AND UNDER STRINGS 1 AND 3.

(EXTENSOR)

DO NOT RELEASE PEDALS UNTIL ALL SOUND HAS CEASED.

Fig. 2 - John Cage, *Music for Marcel Duchamp*, 1947, partitura musicale (da Karte 1 von 10, Serie 66 John Cage – *Auszüge aus seiner Musik*, hrsg. von George Brecht, König Postkartenverlag, Köln s.d., collezione privata).

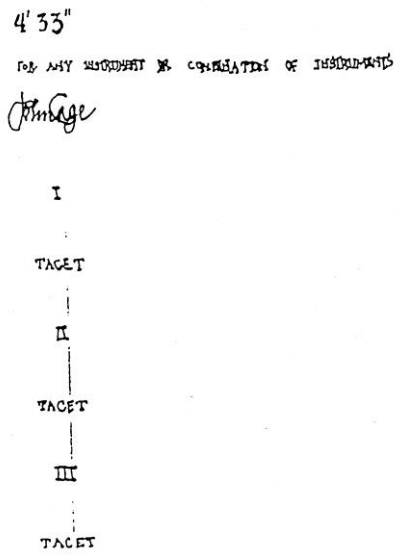


Fig. 3 - John Cage, *4'33''*, 1952, partitura musicale a stampa, collezione privata.

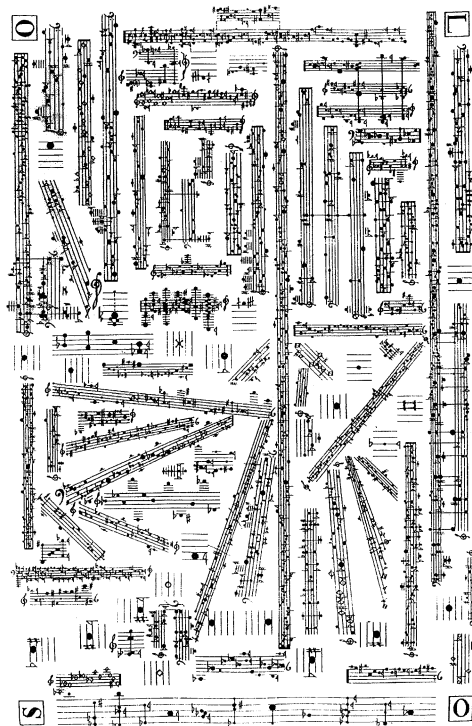


Fig. 4 - Sylvano Bussotti, *Solo da La Passion selon Sade*, 1966, partitura musicale (da Lombardi 1980: [121]).

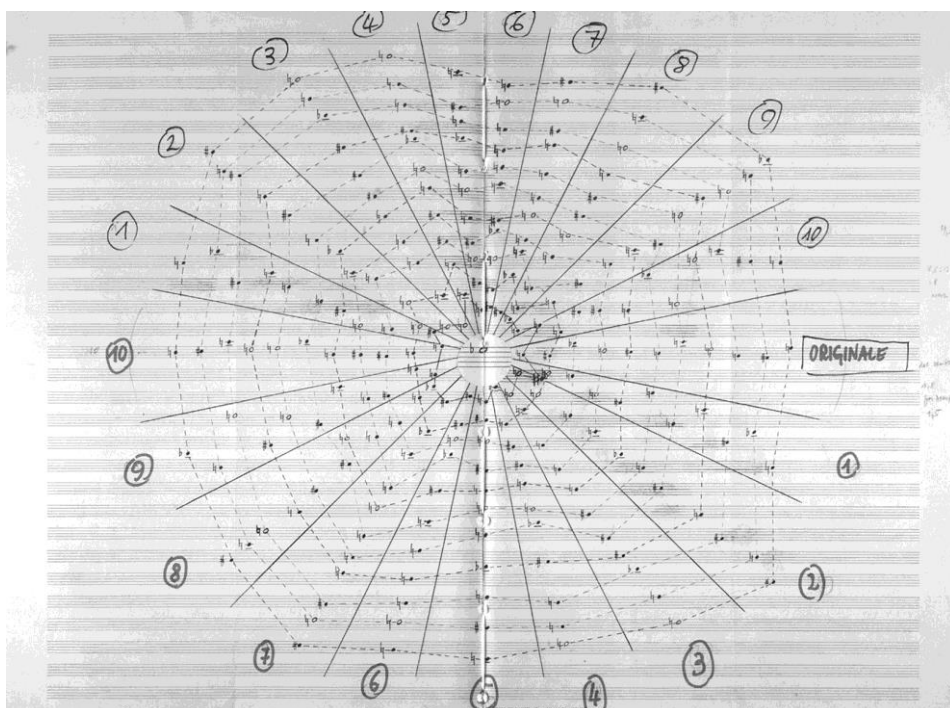


Fig. 5 - Bruno Maderna, *Dimensioni III* per flauto e orchestra, 1963, partitura autografa (da Mila 1999: fig. 28).

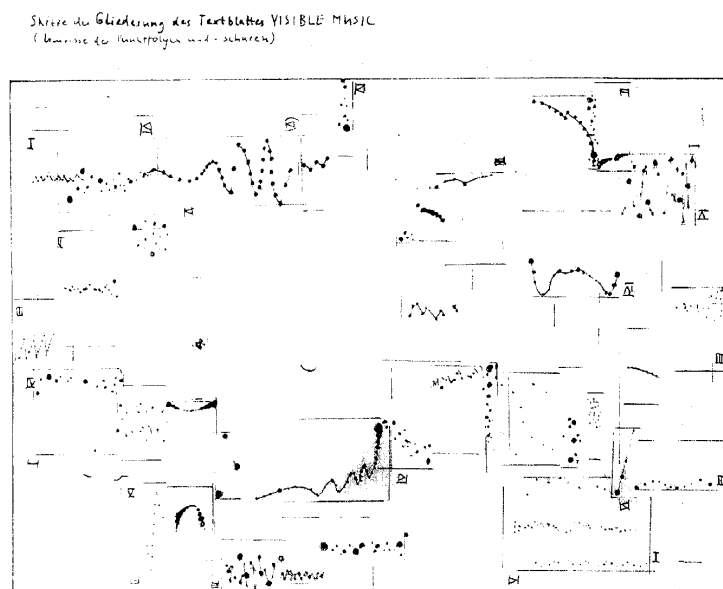


Fig. 6 - Dieter Schnebel, *Visible Music* per pianista e direttore d'orchestra, 1960-1962, partitura musicale a stampa, collezione privata.



Fig. 7 - Giuseppe Chiari, *Gesti sul piano*, 1972-1973 (da Duplaix, Lista 2004: 291, fig. 1).



Fig. 8 - Nam June Paik e Charlotte Moorman interpretano *26'1.1499''* di John Cage, New York, 4 ottobre 1965 (da Duplaix, Lista 2004: 326).



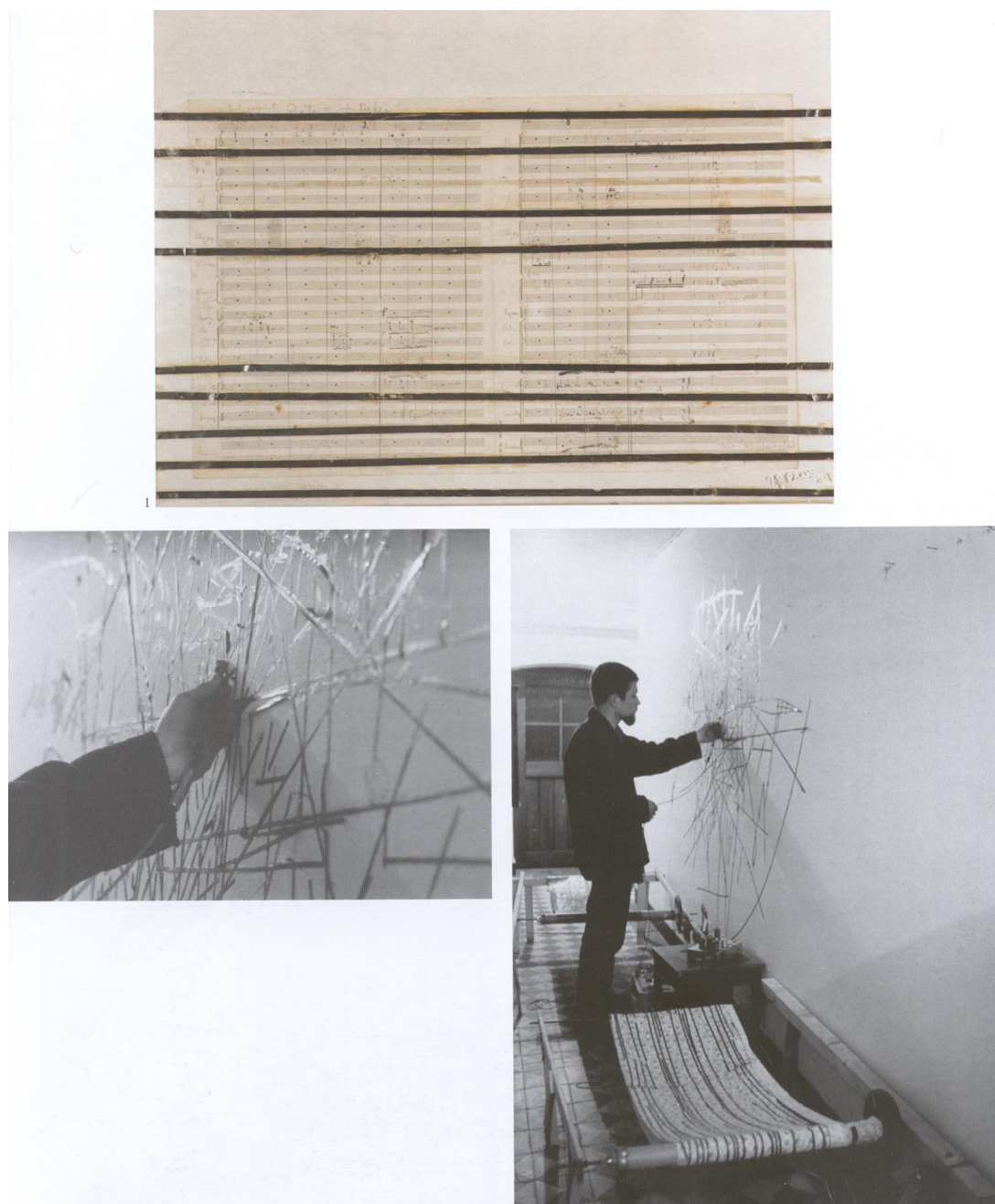


Fig. 9 - Nam June Paik, *Random Access*, 1963 (da Duplaix, Lista 2004: 309).

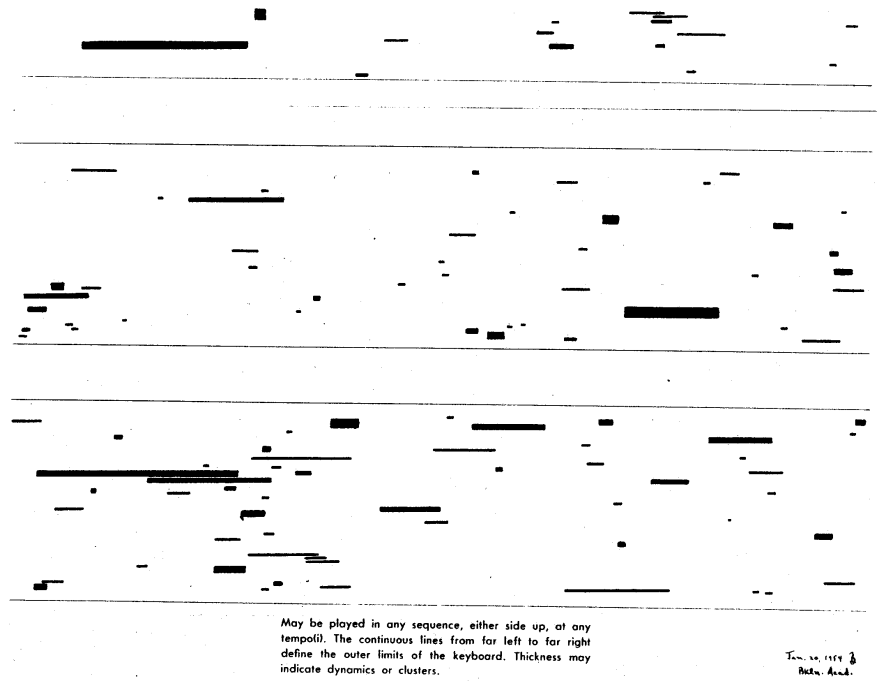


Fig. 10 - Earle Brown, *Four Systems*, 1954, partitura musicale (da Lombardi 1980: [80]).

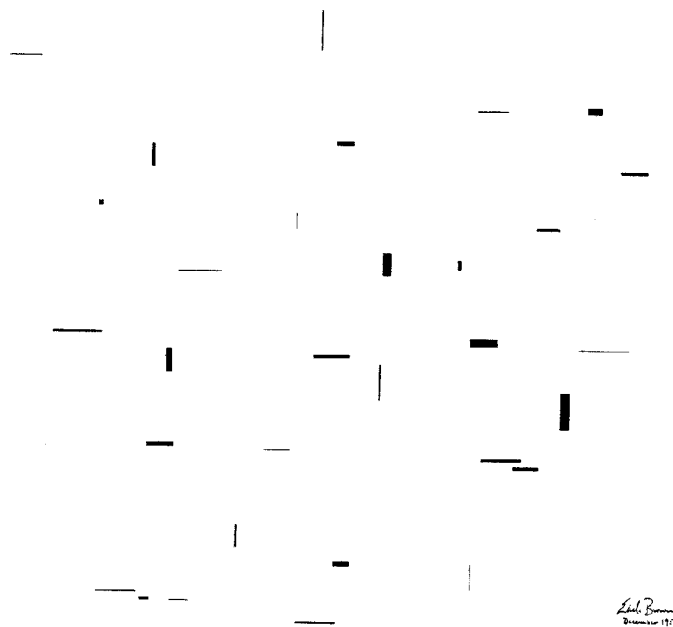


Fig. 11 - Earle Brown, *December 1952*, 1952, partitura musicale (da Lombardi 1980: [81]).

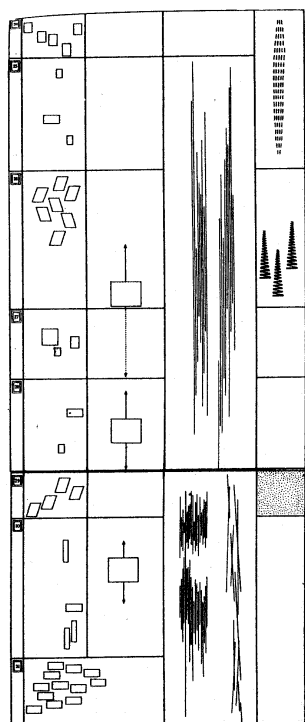


Fig. 12 - Bogusław Schaffer, *Symfonia - Muzyka elektroniczna*, 1964, partitura musicale (da Lombardi 1980: [114]).

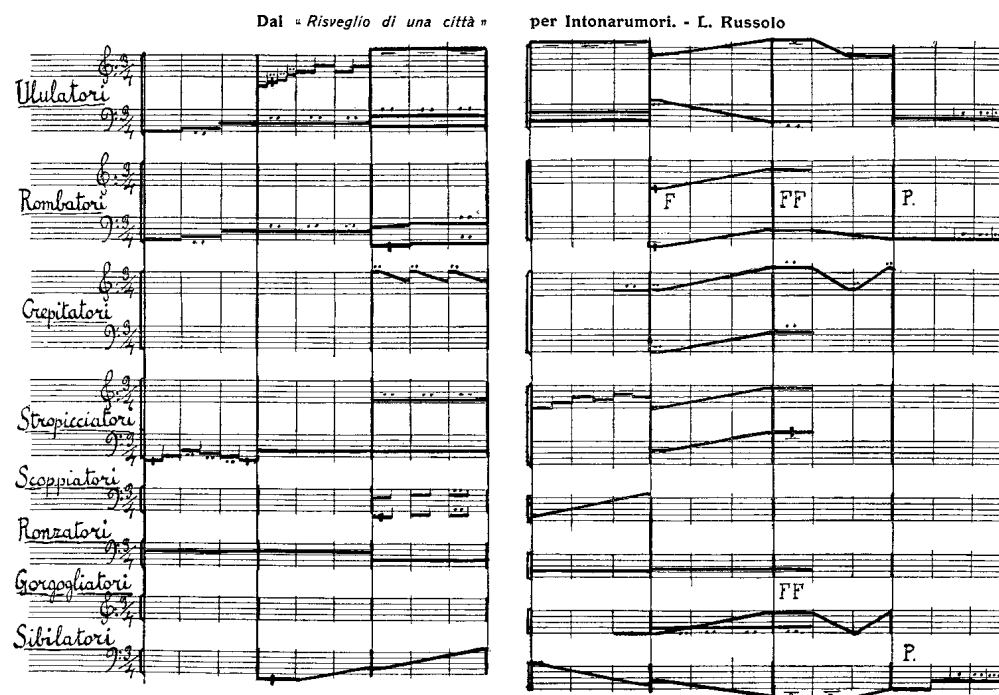


Fig. 13 - Luigi Russolo, *Risveglio di una città*, 1916, prime due pagine della partitura musicale (da Duplaix, Lista 2004: 251, fig. 2).

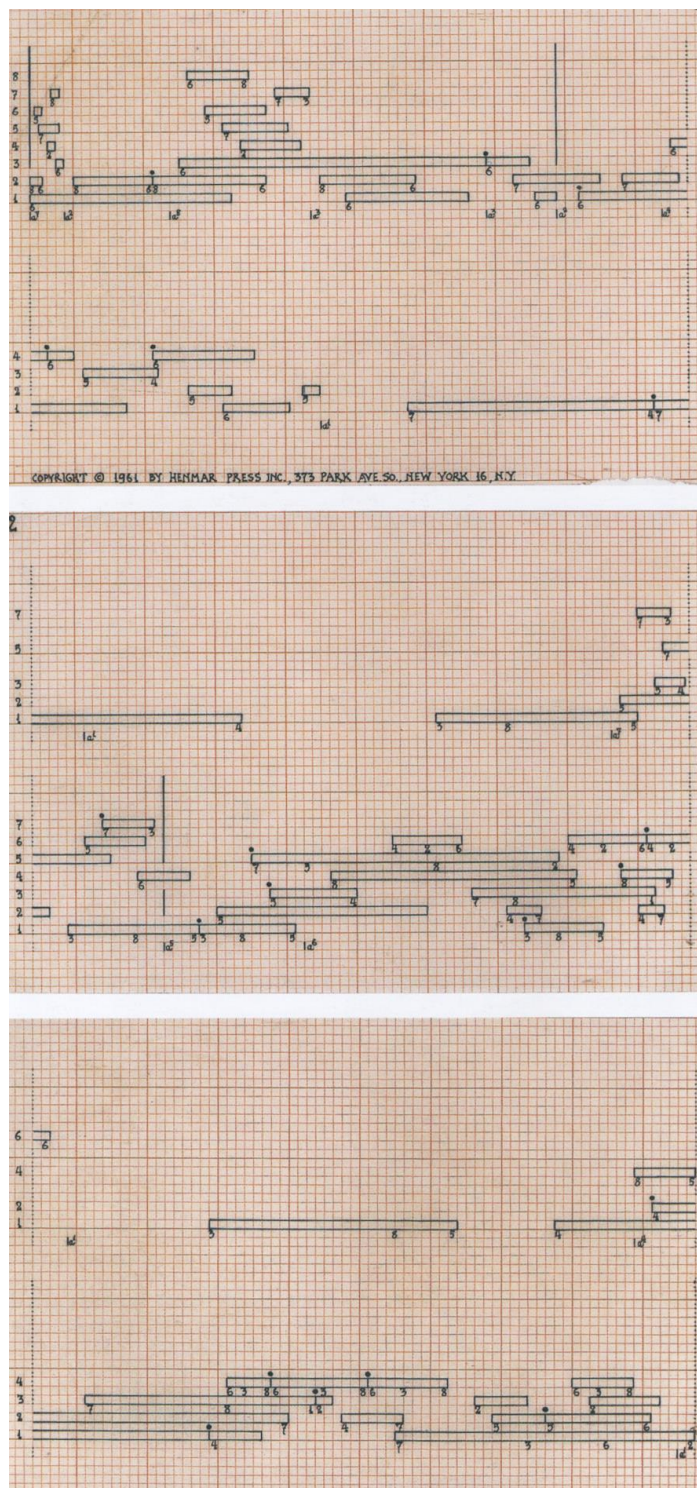


Fig. 14 - John Cage, *Landscape n° 5*, 1952-1961, frammento di partitura musicale (da Duplaix, Lista 2004: 272).

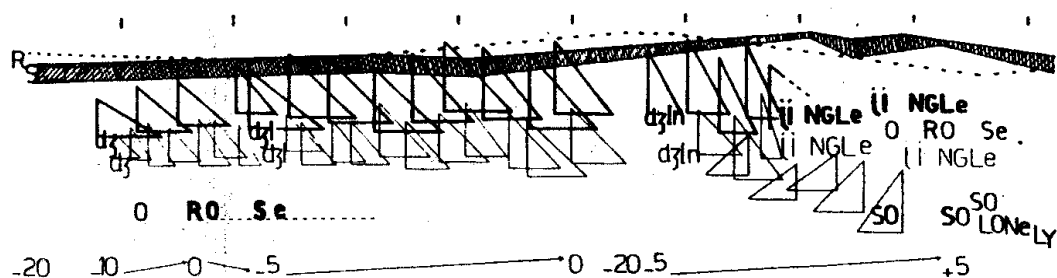


Fig. 15 - Luciano Berio, *Thema (Omaggio a Joyce)*, 1958, frammento di partitura musicale (da Illiano 2002: 58).

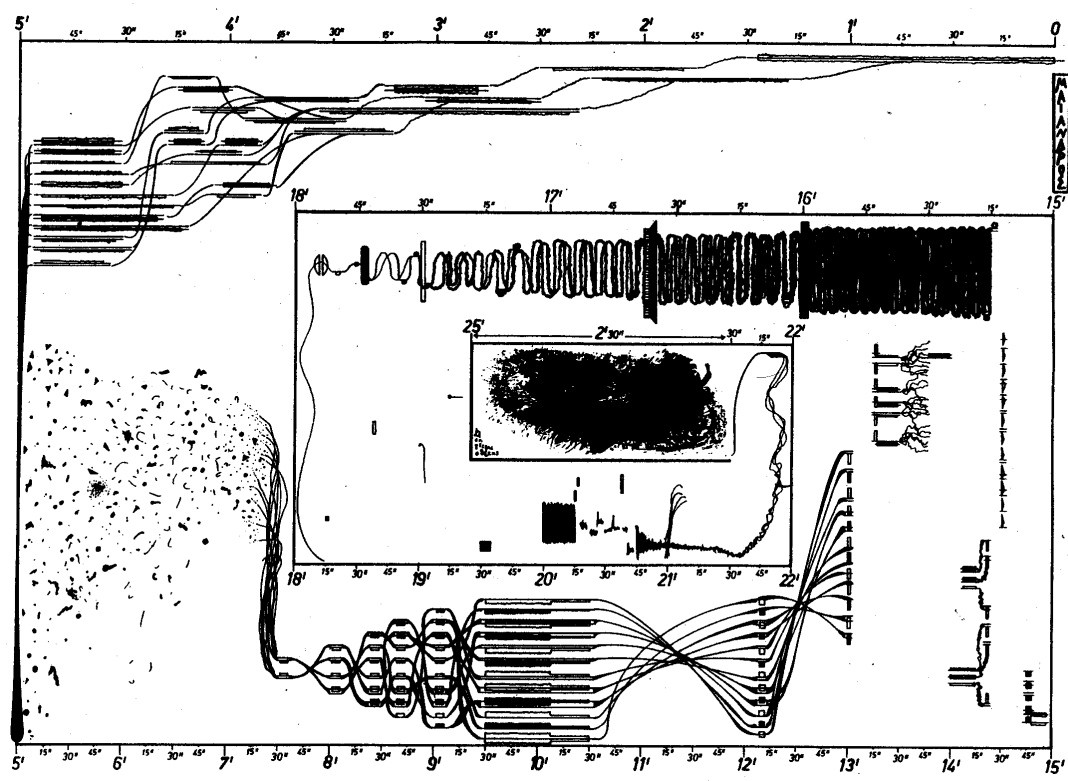


Fig. 16 - Anestis Logothetis, *Mäandros*, 1963, partitura musicale (da Lombardi 1980: [84]).



Fig. 17 - Ferdinand Kriwet, *Rundscheibe*, 1965, partitura vocale / tavola verbo-visuale (da Ricciuti 2005: 66).

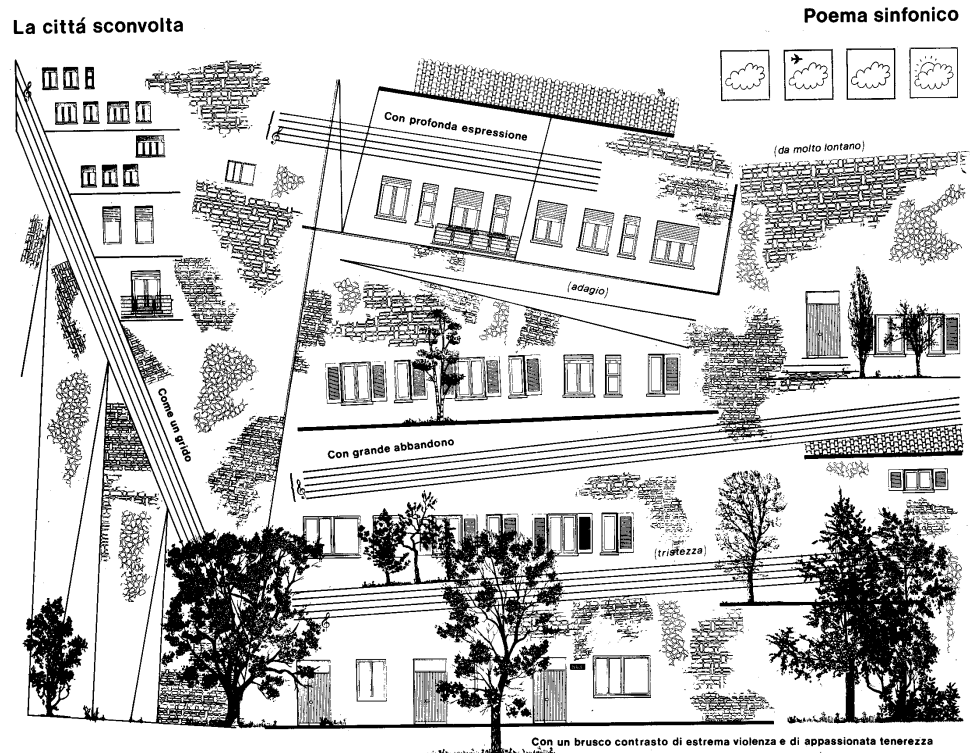


Fig. 18 - Luciano Ori, *La città sconvolta*, 1980 (da Ori 1987: 73).

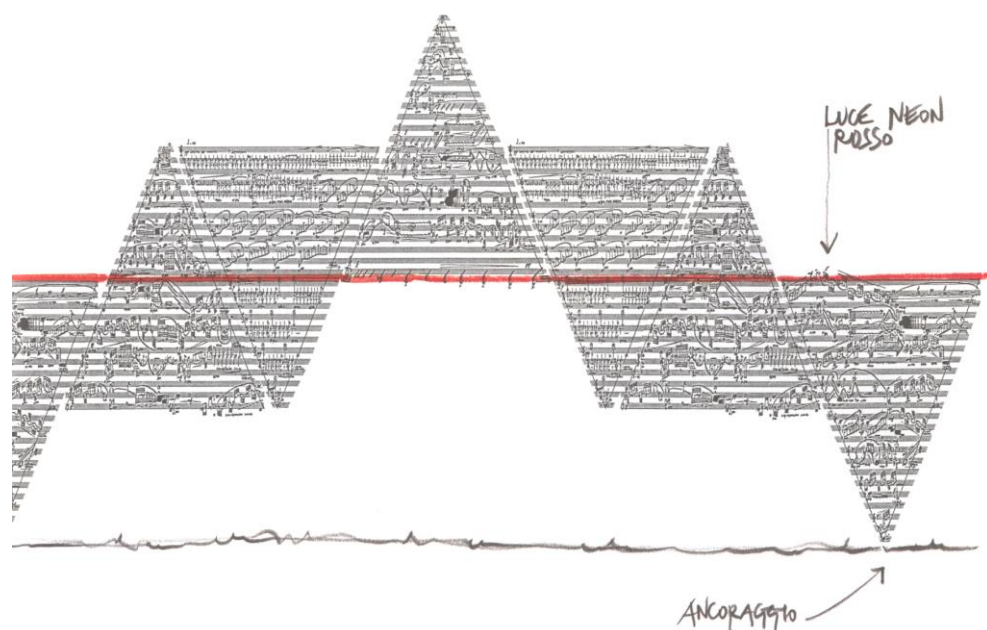


Fig. 19 - Daniele Lombardi, *Atalanta fugiens. Percorso visivo verbale sonoro*, 1990, frammento di partitura musicale (da Lombardi 1990: s.n. [p. 23]).

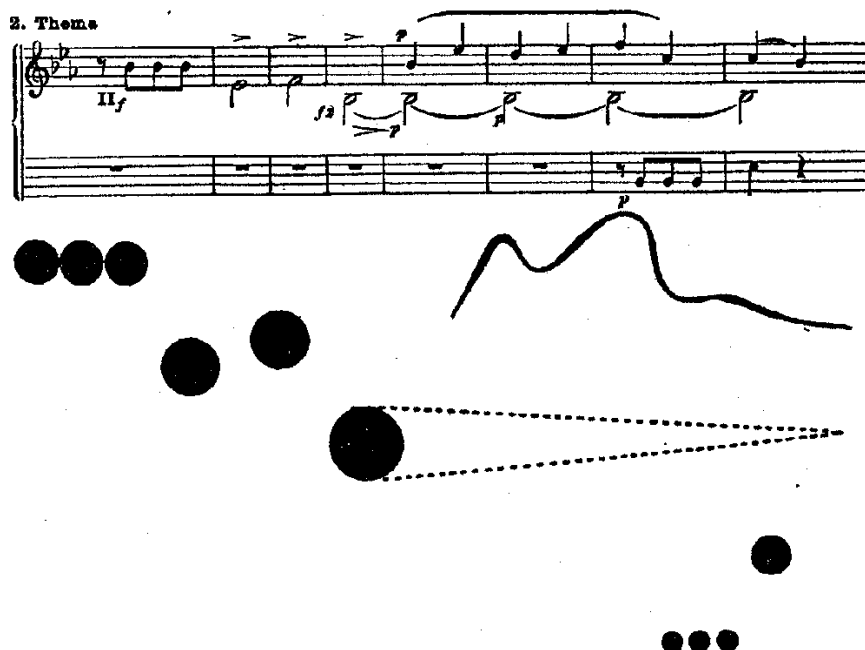


Fig. 20 - Vasilij Kandinskij, *Trasposizione grafica di alcune battute della Quinta sinfonia di Ludwig van Beethoven*, 1925 (da Kandinskij 1979: 54).

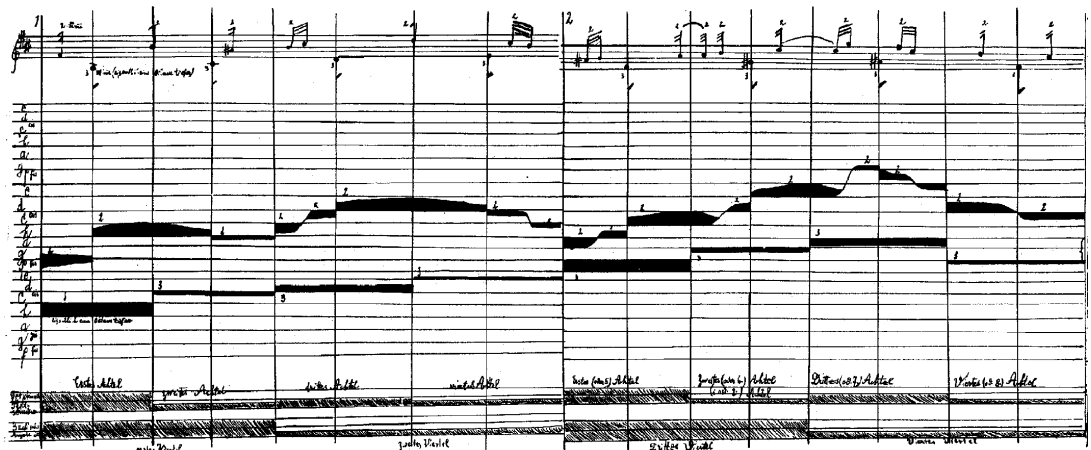


Fig. 21 - Paul Klee, *Rappresentazione figurata di una frase a tre voci di Johann Sebastian Bach*, 1921-1922 (da Klee 1976³: tav. a p. 287).

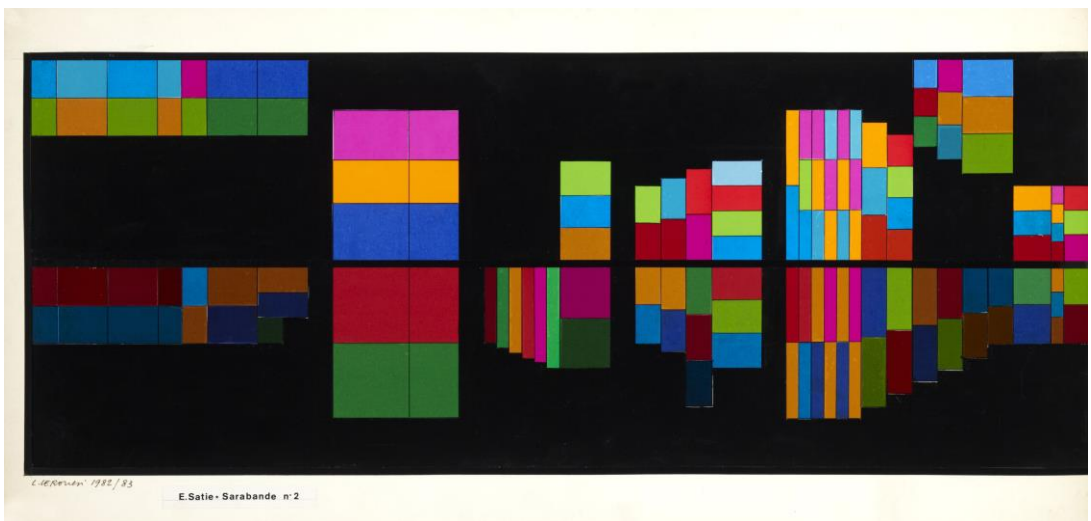


Fig. 22 - Luigi Veronesi, *Visualizzazione cromatica delle battute iniziali della Sarabande n° 2 per pianoforte di Erik Satie*, 1982-1983, collage, tempera e inchiostro di china di cartoncino, Milano, Archivio Luigi Veronesi, foto Matteo Lonati.

DREITEILIGE FARBENSONATINE (Ultramarin-grün) von Ludwig Hirschfeld-Mack
Die ersten drei Takte.

Tempo $\text{♩} = 50$

1. TAKTEINHEIT	TAKT 1	TAKT 2	TAKT 3	TAKT 4
2. FARBEN	weiß	weiß	weiß	
3. TON				
4. LAMPEN				
5. SCHABLONEN				
6. HAUPTSCHALTUNG 1 u 2				
7. LAMPENSCHALTER 1 bis 8				
8. WIDERSTÄNDE 1 u 2				
9. LINEARES GESAMTBILD				

ERLÄUTERUNGEN: $\frac{3}{4}$ Takt-Fermate. \circ Widerstand langsam ausschalten. \bullet Widerstand rasch einschalten.
 \downarrow nach dem Rhythmus der Musik ruckweise öffnen der Schablone. \downarrow allmähliches Öffnen der Schablone. *) Lampe 2 ist gesondert geschaltet.

Fig. 23 - Ludwig Hirschfeld-Mack, Partitura schematica delle prime tre battute della *Sonatina dei colori in tre parti (verde oltremarino)*, 1925 (da Wingler 1987: 150).



Fig. 24 - Thomas Wilfred, *Untitled op. 161*, 1965-1966, fase di una composizione di luce evolutiva *Lumia* (da Duplaix, Lista 2004: 191).

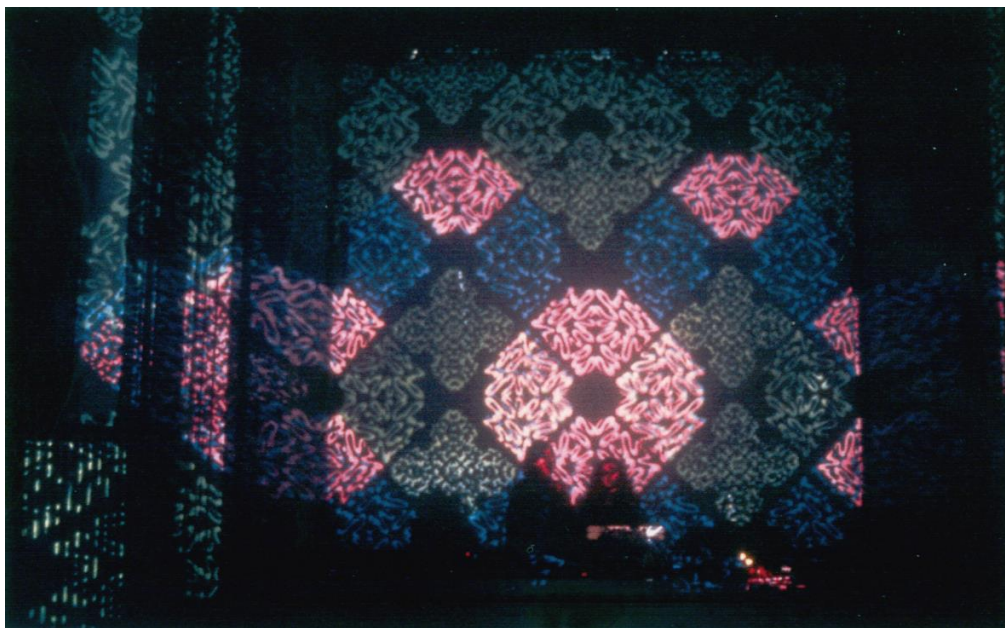


Fig. 25 - La Monte Young - Marian Zazeela, *Dream House*, 1969, installazione 'temporale' (da Duplaix, Lista 2004: 223, fig. 1).



Fig. 26 - La Monte Young - Marian Zazeela, *Dream House*, 1962 (riproposta nel 1990), installazione 'temporale' (da Duplaix, Lista 2004: 227).



Fig. 27 - James Turrell, *Roden Crater project*, 1974-oggi
(da <https://www.flickr.com/photos/gridcity/57022463/?rb=1>).

Bibliografia

- Belli, Zanchetti 2007 = G. Belli, G. Zanchetti (a cura di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra tenuta a Rovereto, Skira, Ginevra - Milano 2007.
- Bolpagni 2004 = P. Bolpagni, *Lo spettro 'misolidio' di Newton. Il rapporto suono-colore nei secoli XVI-XVIII: un incontro tra pittura, scienza e musica*, in A. Valvo, G. Manzoni (a cura di), *Analecta Brixiana*, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 255-270.
- Bolpagni 2006 = P. Bolpagni, *Partitura musicale come oggetto artistico*, "Titolo", 17, 50, 2006, pp. 22-25.
- Bolpagni 2008a = P. Bolpagni, *La ricerca verbovisuale negli anni Cinquanta-Settanta. Dalla poesia sonora alla nuova musica*, "Titolo", 19, 56, 2008, pp. 17-19.
- Bolpagni 2008b = P. Bolpagni, *L'elemento verbale nelle partiture della Nuova Musica tra concettualità e iconismo*, "De Musica", 12, 2008, <http://users.unimi.it/~gpiana/dm12/bolpagni/bolpagni.htm> e <http://users.unimi.it/~gpiana/dm12/bolpagni/bolpagni.pdf> (ultimo accesso 25/10/2014).
- Bolpagni 2011a = P. Bolpagni, *Arcimboldo. Il pittore manierista a cui Milano dedica una grande mostra indagò per primo i rapporti tra suoni e colori, ideando perfino, stramberia da Wunderkammer, un "liuto prospettico"*, "Amadeus", 23, 3 (256), marzo 2011, pp. 52-54.
- Bolpagni 2011b = P. Bolpagni, *La musica nella riflessione e nell'opera artistica di Veronesi*, in P. Bolpagni, A. Di Brino, Ch. Savettieri (a cura di), *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, catalogo della mostra, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2011, pp. 51-63.
- Bolpagni 2011c = P. Bolpagni, *Le "partiture visive" degli anni Sessanta tra utopia e pluralità*, "Musica/Realtà", 32, 96, 2011, pp. 11-16.
- Bolpagni 2012 = P. Bolpagni, *Sperimentazioni sinestesiche sonoro-visive al Bauhaus: dai Reflektorische Farbenlichtspiele di Ludwig Hirschfeld-*

- Mack al teatro della totalità di László Moholy-Nagy, "Musica/Realtà", 33, 98, 2012, pp. 57-64.*
- Bolpagni 2013 = P. Bolpagni, *Il silenzio diventa tempo - appunti sulla poetica di John Cage, "Titolo quaderni", 3 (23), 6 (67), 2013, pp. 9-11.*
- Bonito Oliva 1990 = A. Bonito Oliva, *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*, catalogo della mostra tenuta a Venezia, Mazzotta - Fondazione Mudima, Milano 1990.
- Bussotti, Chiari 1961 = S. Bussotti, G. Chiari (a cura di), *Musica e segno. Esposizione di grafia musicale contemporanea*, catalogo della mostra, Galleria Blu, Milano 1961.
- Cardini, Castaldi, Guaccero, Lombardi, Placido, Salvi, Simonetti, Villatico 1981 = G. Cardini, P. Castaldi, D. Guaccero, D. Lombardi, B. Placido, S. Salvi, G.E. Simonetti, D. Villatico, *Spartito preso: la musica da vedere*, catalogo della mostra, Vallecchi, Firenze 1981.
- D'Ambrosio 1979 = M. D'Ambrosio (a cura di), *Poesia sonora: tape concerts, performances, dibattiti*, catalogo della mostra tenuta a Napoli, Boccia, Salerno 1979.
- De Benedictis 2004 = A. De Benedictis, *Scrittura e supporti nel Novecento*, in G. Borio (a cura di), *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, ETS, Pisa 2004, pp. 237-291.
- De Rosa 2007 = A. De Rosa (a cura di), *James Turrell. Geometrie di luce: Roden Crater project*, catalogo della mostra tenuta a Venezia, Electa, Milano 2007.
- Di Maggio, Bonito Oliva, Lombardi 2009 = G. Di Maggio, A. Bonito Oliva, D. Lombardi (a cura di), *John Cage*, Mudima, Milano 2009.
- Donorà 1978 = L. Donorà, *Semiografia della nuova musica*, Zanibon, Padova 1978.
- Dorfles 1968 = G. Dorfles, *Interferenze tra musica e pittura e la nuova notazione musicale*, in *Musica e arti figurative* (vol. IV dei "Quaderni della Rassegna Musicale"), Einaudi, Torino 1968, pp. 7-24.
- Duplaix, Lista 2004 = S. Duplaix, M. Lista (éds.), *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, volume pubblicato in occasione della mostra, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2004.
- Fameli 2013 = P. Fameli, *Il corpo risonante. Vocalità e gestualità nel Novecento*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2013.

- Ferri 1996 = P. Ferri, *Poesia del silenzio e aleatorietà della vita: la destrutturazione per una completa integrazione*, in G. Bonomi (a cura di), *Promuovere l'alluvione. Fluxus nella sua epoca 1958-1978*, catalogo della mostra, Mascelloni, Umbertide 1996, pp. 130-136.
- Frank 1985 = P. Frank, *Visuelle Partituren*, in K. von Maur (hrsg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, volume pubblicato in occasione della mostra tenuta a Stoccarda, Prestel-Verlag, München 1985 (ed. riveduta e corretta 1994/1996), pp. 444-449.
- Goodman 1991² = N. Goodman, *I linguaggi dell'arte (Languages of Art, 1968)*, ed. it. a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1991².
- Guaccero 1961 = D. Guaccero, *L'alea da suono a segno grafico*, "La Rassegna Musicale", 31, 4, 1961.
- Illiano 2002 = R. Illiano, *Il Novecento in note*, in P. Tognon (a cura di), *Musicaxocchi/augenmusik/eye-music*, catalogo della mostra tenuta a Bolzano, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 52-59.
- Istituto italo-latino americano 1973 = Istituto italo-latino americano, *Symposium internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, atti del convegno tenuto nel 1972, Istituto italo-latino americano, Roma 1973.
- Kandinskij 1979 = V. Kandinskij, *Scritti intorno alla musica*, a cura di N. Pucci, Discanto edizioni, Fiesole 1979.
- Karkoschka 1966 = E. Karkoschka, *Das Schriftbild der neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole, Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Hermann Moeck Verlag, Celle 1966.
- Klee 1976³ = P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione (Das bildnerische Denken, 1956)*, a cura di J. Spiller, ed. it. a cura di M. Spagnol e R. Sapper, Feltrinelli, Milano 1976³.
- László 1925 = A. László, *Die Farblichtmusik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.
- Lista 2006 = M. Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Comité des travaux historiques et scientifiques - Institut national d'histoire de l'art, Paris 2006.

- Lombardi 1977 = D. Lombardi (a cura di), *Aspetti della notazione nella musica del Novecento*, catalogo della mostra, Conservatorio di musica "G.B. Martini", Bologna 1977.
- Lombardi 1978 = D. Lombardi (a cura di), *Sona volant scripta manent*, catalogo della mostra, Galleria De Amicis, Firenze 1978.
- Lombardi 1980 = D. Lombardi, *Scrittura e suono. La notazione nella musica contemporanea*, Edipan, Roma 1980.
- Lombardi 1982 = D. Lombardi, *To gather together n. 10. A collective piano composition 1978-1981*, Multhipla Edizioni, Milano 1982.
- Lombardi 1983 = D. Lombardi, *Il rumore del tempo. Un'antologia di segno, gesto, suono*, catalogo della mostra tenuta a Prato, Centro Di, Firenze 1983.
- Lombardi 1990 = D. Lombardi, *Atalanta fugiens. Cinquanta figure emblematiche. "Bird hearing" elaborato in tempo reale*, Centro Di, Firenze 1990.
- Lombardi 2001 = D. Lombardi, *Augenmusik=musica per gli occhi*, Centro Di, Firenze 2001.
- Lombardi 2013 = *Daniele Lombardi: guarda che musica*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Mudima, Milano 2013.
- Maur 1985 = K. von Maur, *Musikalische Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in K. von Maur (hrsg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, volume pubblicato in occasione della mostra tenuta a Stoccarda, Prestel-Verlag, München 1985 (ed. riveduta e corretta 1994/1996), pp. 3-26.
- Mila 1999 = M. Mila, *Maderna musicista europeo*, a cura di U. Mosch, Einaudi, Torino 1999².
- Ori 1987 = L. Ori, *Musica visiva*, La casa Usher, Firenze 1987.
- Popper 1970 = F. Popper, *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860 (Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860, 1967)*, trad. it. di G. Giordano, Einaudi, Torino 1970.
- Rainer 1925 = O. Rainer, *Musikalische Graphik. Studien und Versuche über die Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbharmonien*, Lehrerbücherei, Wien - Leipzig - New York 1925.

- Ricciuti 2005 = V. Ricciuti, *Le scritture dell'arte. Dissociazioni sinestetiche per la notazione della città*, Casa Editrice Libria, Melfi 2005.
- Rostagno, Stacca 2010 = A. Rostagno, M. Stacca (a cura di), *Futurismo e musica. Una relazione non facile*, atti del convegno tenuto nel 2009, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2010.
- Rousseau 2004 = P. Rousseau, *Concordances. Synesthésie et conscience cosmique dans la Color Music*, in S. Duplaix, M. Lista (éds.), *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, volume pubblicato in occasione della mostra, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2004, pp. 29-38.
- Scaldaferri 1997 = N. Scaldaferri, *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di Fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1997.
- Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnár 1975 = O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnár, *Il teatro del Bauhaus (Die Bühne im Bauhaus, 1925)*, trad. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1975.
- Schnebel 1972 = D. Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, hrsg. von H.R. Zeller, DuMont Schauberg, Köln 1972.
- Torelli Landini 2012 = E. Torelli Landini, *Grafia musicale e segno pittorico. Avanguardia italiana*, De Luca, Roma 2012.
- Unione fiorentina Comitato per le manifestazioni Espositive Firenze Prato 1978 = Unione fiorentina Comitato per le manifestazioni Espositive Firenze Prato, *La spirale dei nuovi strumenti. Progetto grafica fotomedia multiplo off-media nelle aree di ricerca dell'arte contemporanea*, catalogo della mostra, Vallecchi, Firenze 1978.
- Valle 2002 = A. Valle, *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed estetici*, EDT, Torino 2002.
- Wingler 1987 = H.M. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933 (Das Bauhaus, 1962)*, trad. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1987.
- Youngblood 2013 = G. Youngblood, *Expanded cinema (1970)*, ed. it. a cura di P.L. Capucci e S. Fadda, CLUEB, Bologna 2013.

L'autore

Paolo Bolpagni

Università degli Studi e-Campus. Ricercatore a tempo determinato nel settore disciplinare L-ART/03.

Principali campi di interesse e di ricerca: rapporti tra musica e arti visive nel XIX e XX secolo; arte italiana ed europea tra fine Ottocento e primo Novecento; astrattismo italiano ed europeo; arte italiana degli anni Cinquanta (Mario Ballocco, Giuseppe Capogrossi, Lucio Fontana, Alberto Burri), anche nelle sue relazioni con le arti applicate; neoavanguardie, 'partiture visive' e ricerche verbo-visuali; l'arte e dimensione del sacro nel Novecento; critica d'arte.

Principali pubblicazioni: *L'arte nell' "Avanti della Domenica" 1903-1907*, 2008; *Mario Ballocco*, 2009; *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, 2011; *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, 2012; *Il Fontana 'sbagliato'. Il fregio inedito della Cappella del Sacro Cuore in San Fedele*, 2013.

Email: paolo.bolpagni@uniecampus.it

L'articolo

Data invio: 8/11/2014

Data accettazione: 30/11/2014

Data pubblicazione: 30/06/2015

Come citare questo articolo

Bolpagni, Paolo, *Musica visiva / colori immateriali. Tentazioni sinestesiche e prospettive intermediali negli anni Sessanta-Settanta*, "Medea", I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1818>