



Jennifer Malvezzi

Il suono e l'ambiente come circostanza. Il contributo della mostra *Sonorità Prospettiche* alla definizione di Sound Art



Abstract

Il saggio prende in esame la prima mostra europea sul rapporto tra “suono” e “ambiente”, *Sonorità Prospettiche*, tenutasi a Rimini nel 1982 e successivamente riallestita in forme differenti a Lugano, Ferrara, Bologna e Ivrea. La particolarità dell'iniziativa risiede nel taglio curatoriale che – inserendosi nel dibattito internazionale su una possibile definizione di Sound Art – riflette, al di là delle maglie disciplinari, sul rapporto circostanziale e concettuale tra “suono” e “ambiente” attraverso l'esposizione di progetti ambientali non realizzati (o irrealizzabili) e la messa in scena di performance.

The essay examines the the first european exhibition on the relationship between sound and environment, *Sonorità Prospettiche*, first held in Rimini in 1982 and then re-equipped in different versions in Lugano, Ferrara, Bologna and Ivrea. The peculiarity of this initiative lies in the curatorial choice - taking part in the international debate on a possible definition of Sound Art - that reflects, beyond disciplinary boundaries, on circumstantial relationship between “sound” and “environment” through the exposure of unrealized (or impossible) projects and the staging of some performances.



Per secoli la gerarchia delle arti ha rispecchiato una presunta frammentazione sensoriale, con la tradizionale separazione dei sensi nobili, la vista e l'udito, dai loro volgari omologhi. La dura a morire suddivisione lessinghiana tra «arti del tempo» e le «arti dello spazio» (Lessing, 1766) – rafforzata dalle note teorie di Greenberg (1961) e Fried (1967) sulla separazione delle arti – vuole che queste si esprimano in luoghi preposti e tra loro separati: il museo e la sala concerto (Cox 2014). Nonostante ciò, è evidente che la nostra conformazione fisica ci consente di stabilire una «prospettiva sonora» distinguendo la direzione della sorgente sia per intensità che per la qualità della sua percezione. Più in generale, noi non ascoltiamo il suono, ma lo riconosciamo associandolo a indizi e situazioni che includono determinazioni spaziali, pertanto pensare a un suono indipendentemente dallo spazio è impossibile (Ugo 1989).

Questa evidenza empirica trova una correlazione concettuale con le teorie di John Cage sul silenzio inteso non come assenza di suono, ma come mancanza di «*intentional sound*» e sulla sonorità intesa come *durata (becoming)* e non come *tempo (being)*. Nella celebre performance del 1952 dal titolo 4'33" Cage attua un confronto tra il *tempo* e la *durata* riferendosi esplicitamente «to the spatialized time of the clock», ma sottolineando che il titolo può essere letto anche come un'indicazione di durata spaziale, ovvero «four feet, thirty-three inches» (ed. Kostelanetz 2003, p. 70). Il seguito di questo lavoro, 0'00" radicalizza l'argomentazione sulla questione temporale indicando che la performance deve ridursi a «nothing but the continuation of one's daily work, whatever it is, [peraltro] done with contact microphones, without any notion of concert or theater or public» (ed. Kostelanetz 2003, p.74).

Sul finire degli anni Settanta l'emergere di operazioni artistiche ascrivibili alla cosiddetta Sound Art si pone in un *continuum* ideale con le teorie sonore esposte in 4'33" e 0'00" (Cox 2011). In proposito

sound works do not exist, but rather they "become". They create an imaginary presence that implies loss, catalyzing the becoming of a third entity. Said entity is the result of the interplay of the sonic and the spatial. In this transient scenario, sound work is neither complete nor self-contained, and must be understood as a "site specific" phenomenon, contingent upon the enigmatic interplay of the sonic and the spatial (Bulut 2006, p. 6).

L'interesse espositivo per la relazione tra arti visive e sonorità matura già negli anni Sessanta nell'ambito di Fluxus, contesto nel quale Dick Higgins (1966) elabora la definizione di *intermedia*, atta a qualificare tutte quelle forme espressive generate dalla combinazione di differenti linguaggi; tuttavia è soltanto negli anni a cavallo del 1980 che questa attenzione si acutizza, anche grazie a una serie di mostre tematiche in Europa e negli Stati Uniti che sanciscono di fatto la nascita della Sound Art, fenomeno che ancora oggi continua a essere problematico in termine di definizione e collocazione all'interno delle istituzioni (Menegoi 2014).

All'inizio degli anni Settanta, infatti, le prime mostre che si occupano del binomio arte suono – *Sound Sculpture*, allestita alla Vancouver Art Gallery nel 1973 e *Sehen um zu Hören* tenutasi nel 1975 alla Stadtische Kunsthalle di Düsseldorf – si concentrano principalmente sulle sculture sonore. In proposito, non è da sottoestimarsi l'importanza rivestita dalla pubblicazione nel 1969 di *Die kunst und der Raum* di Martin Heidegger (1969), testo che diviene da subito il riferimento teorico principale di una serie di operazioni artistiche incentrate sullo spazio.

La prima mostra ad occuparsi dell'intermedialità tra suono e arti visive non limitandosi alle sculture sonore è *Sound. An exhibition of Sound Sculpture, Instruments and Acoustically Tuned Space* tenutasi nell'estate del 1979 al Los Angeles Contemporary Institute e in seguito riproposta in versione ampliata nell'autunno dello stesso anno al PS1 di New York. L'esposizione, a cura di Robert Smith e Bob Wilhite, si divideva in tre sezioni: la prima dedicata alle performance musicali, la seconda alle sculture sonore – qui divise tra *sculptural instruments* e *sounding sculptures* – e la terza, quella più propriamente intermediale degli *acoustically tuned space*, ovvero le installazioni sonore, interventi ambientali che per la prima indagano la dimensione spaziale del suono con la stessa attenzione riservata a quella temporale. L'anno successivo all'Akademie der Künste di Berlino si tiene l'onnicomprendiva *Für Augen und Ohren* a cura di René Block, un'enorme *wunderkammer* che passa in rassegna oltre quattro secoli di oggetti sonori, strumenti musicali, registrazioni ed esperimenti d'avanguardia, sulla cui falsariga nel 1981 al SUNY di New York viene allestita *Soundings*, a cura di Suzanne Delehanty. Entrambe le mostre, si proponevano di trovare un adeguato retroterra culturale al recente fenomeno della Sound Art, sebbene fosse ormai evidente che era la comparsa stessa di una molteplicità di operazioni artistiche che ibridavano i due linguaggi a motivare tali urgenze di definizione e storicizzazione¹ e non viceversa (Menegoi 2014).

La mostra italiana *Sonorità Prospettiche* – tenutasi presso la Sala Comunale di Arte Contemporanea di Rimini dal 30 gennaio al 15 marzo 1982 – si inserisce nel dibattito internazionale su una possibile definizione di Sound Art con l'intenzione di «forzare gli angusti confini di una malintesa “specificità” degli ambienti operativi» (Gabelli 1985, p. 30), offrendo un catalogo «per forza arbitrario, necessariamente incompiuto, di ciò che per definizione è incatalogabile» (Malagnini 1982, p. 9). Il grande scarto tra *Sonorità Prospettiche* e le mostre precedenti è che qui non viene proposto un excursus storiografico che tenti di giustificare l'emergere del “fenomeno Sound Art”, ma si propone una “campionatura” di tutte quelle esperienze artistiche che dal 1975 hanno insistito su quella «third identity» a cui fa riferimento Bulut (2006), e cioè sul risultato dell'interazione *in divenire (become)* tra sonico e spaziale, relazione che è necessariamente contingente e circostanziale. La forma privilegiata è

¹ Diversi studi hanno evidenziato che è proprio in una recensione non troppo lusinghiera del critico Peter Frank alla mostra *Soundings* che per la prima volta viene utilizzato il termine Sound Art - nato in seno alla “Sound Art Foundation” di William Hellerman - per definire le nuove sperimentazioni intermediali tra arte e suono : «In its various form, sound art is the latest - and so far most commercially successful , even mass marketable- form of intermedia to emerge from the vast laboratory of mediumistic experimentation that the American art world has become. *Soundings* is only the most recent, and most formally museological, in a series of sound art shows of all shapes, size, forms, and focuses. This series is likely to continue, although future sound art exhibitions here are likely to concentrate on specific aspects of the polymedium» (Frank 1982, p. 58).

quella della installazione sonora che – come ha evidenziato Aldrich in un testo dall'emblematico titolo *What is Sound Art?* – permette ai visitatori di fruire l'opera «in their own time, the time they spend walking through the space» a differenza delle opere oggettuali, ma anche delle tradizionali performance musicali - siano esse dal vivo o registrate - che sono sempre «presented with a form that can only be engaged only in its own time» (Aldrich 2003, p.3).

Tale concetto sembra informare in modo sostanziale le scelte programmatiche dei curatori della mostra – Franco e Roberto Masotti, Veniero Rizzardi e Roberto Taroni – i quali in un testo pubblicato successivamente avrebbero precisato:

L'opera conferisce significato a ciò che la contiene e la differenza fra le maniere di significare è dovuta alla collocazione contestuale. Ora, questo comporta un senso di reciprocità basata su una mutualità reale, in quanto *il suono crea uno spazio ambientale* nella stessa misura in cui *l'ambiente crea il suono*. Diversi sono i punti di partenza, diverse le motivazioni ad un interesse di progettazione ambientale/sonora, ed è una diversità che va oltre la specificità delle discipline. Nell'ambito musicale propriamente detto, per quanto “contaminato” esso sia, è possibile rilevare la centralità della linea cageana, dove giunge positivamente a compimento un filone del pensiero musicale moderno genericamente rivolto all'equiparazione estetica di suono e rumore e che comporta la concezione dell'ambiente inteso nella sua assoluta fisicità di spazio acusticamente agibile, e di fatto agito in modo tale che l'accadere dei suoni venga determinato a partire dalle caratteristiche specifiche di quello spazio [...] l'intervento su di esso ha il compito di rendere evidente questa autonomia di un “linguaggio ambientale dato” senza dunque che l'ambiente venga dunque in qualche modo *intenzionato* (ed. Gruppo Décalage 1985a, p. 1).

Di qui l'esclusione programmatica dei lavori sonori afferenti alla cosiddetta *ambient music*: le motivazioni addotte per quella che all'epoca risultò come un'audace scelta curatoriale muovono dalla convinzione che la musica ambientale non possa rappresentare una categoria definita e autonoma, in quanto tutta la musica è composta tenendo conto degli spazi deputati alla sua esecuzione e quindi già in origine «musica per ambienti» (Gabelli 1985).

Lungi dall'essere animata da un atteggiamento snobistico, *Sonorità Prospettiche* ospitava “debuttanti” come Nicolas Collins e Ron Kuivila, che sarebbero in seguito diventati noti soundartist, ma accoglieva anche gli interventi di numerosi artisti già acclamati a livello internazionale come Laurie Anderson, Vito Acconci, Michael Brewster, Leif Brush, Bill Fontana, John Cage, William Hellerman Christina

Kubisch, Alvin Lucier, Max Neuhaus, Charlemagne Palestine, Terry Riley, Dieter Schnebel e Karlheinz Stockhausen.

La volontà di attuare una campionatura quanto più ampia possibile spinse i curatori ad allargare la ricognizione anche all'Asia e all'Oceania, continenti non considerati dalle precedenti mostre, invitando a partecipare all'esposizione Takehisa Kosugi, Annea Lockwood, Jill Scott e Akio Suzuki. La mole di materiale raccolto per l'esposizione, ben documentato dalla fitta corrispondenza tra Roberto Taroni e gli artisti coinvolti², ha di fatto impedito la realizzazione pratica di tutti i progetti selezionati, ma questo apparente limite si è rivelato come «un'opportuna evidenziazione della natura molto spesso concettuale e immaginaria dei progetti stessi» (Gabelli 1985) e al contempo ha spinto i curatori a ideare una suggestiva ipotesi di allestimento che, oltre alle performance e alle installazioni, prevedeva una serie di stanze: le «stanze d'ascolto», nelle quali era possibile fruire opere sonore e registrazioni di performance, e le «stanze a progettualità postuma» dove venivano proposti numerosi progetti non ancora realizzati.

Quest'ultime stanze sono probabilmente la sezione più interessante dal punto di vista teorico, soprattutto alla luce del dibattito critico in corso sul non realizzato³. Alcuni dei progetti presentati in mostra e nel catalogo (Masotti et al. 1982) in forma di schizzi, programmi o partiture sono di fatto irrealizzabili. È il caso del *Tunnel-Spiral* di Karlheinz Stockhausen, una struttura di altoparlanti mobili i cui spostamenti, da calcolarsi in base al tempo di percorrenza dello spettatore, sono difficilmente sincronizzabili o del *Solarimini* di Alvin Lucier, un'installazione sonora attivata dal variare della luce che colpisce un pannello solare. Di ardua realizzazione appare anche *Aura*, una partitura di David Dunn pensata per stimolare comunicativamente un gruppo di cetacei, così come *3-D (Lunghezza d'onda)* di Gianni Melotti, un «progetto teorico di allucinazione sonora» che dovrebbe portare l'ascoltatore a «vivere il momento immediatamente successivo a quello in cui lo stesso spazio è stato nel tempo isolato» (Masotti et al. 1982, p.94). La performance *Bhéri* di Mario Bertoncini verrà invece realizzata in seguito, a fronte di una sensibile modifica del progetto, che inizialmente prevedeva l'ideazione di un sistema per sensibilizzare fotograficamente le pareti di un ambiente in modo da far apparire su di esse l'immagine di un evento sonoro (Lorrai 1982).

² Parte della documentazione è consultabile sul sito dell'artista all'indirizzo <http://robertotaroni.net/sonorita/prospettiche/about#/page-35/> [28 february 2015]

³ In merito si rimanda a Scotti 2014.



Fig. 1: Veduta dell'allestimento delle "stanze a progettualità postuma", Sala Comunale di Arte Contemporanea, Rimini 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

Altri progetti presenti nelle "stanze a progettualità postuma", invece, verranno alla luce solo successivamente. Tra questi *Xerox Music*, la partitura visiva di Eugenia Balcells che, dopo essere stata presentata a Rimini, viene eseguita per la prima volta nel gennaio 1982 all'Experimental Intermedia Foundation di New York⁴; lo stesso anno vengono programmate due versioni della *Sound Fountain* di David Behrman e Paul DeMarinis, la prima allo Hudson River Museum di Yonkers e la seconda al MCA di Chicago⁵, così come la monumentale installazione di griglie d'acciaio oscillanti concepita da Bill Fontana per il centenario del ponte di Brooklyn nel 1983⁶. Un'altra opera inserita nel tessuto cittadino, la topografia di fonti sonore nascoste progettata da Max Neuhaus per la fermata della metropolitana di Montparnasse, viene realizzata nel 1984 (Neuhaus 1984), mentre il sistema *Windscube*, una struttura cubica studiata per circondare un albero e registrarne l'interazione sonora con l'ambiente circostante progettato da Leif Brush nel 1978, viene completato durante gli anni Ottanta divenendo parte dell'opera ambientale permanente *Forest Terrain*

⁴ Si veda <<http://www.eugeniabalcells.com>> [28 february 2015].

⁵ Si veda <<http://www.dbehrman.net/Collaborations/soundfountain.html>> [28 february 2015].

⁶ Si veda <<http://resoundings.org/Pages/Oscillating.html>> [28 february 2015].

Instruments disposta su una superficie di quattrocento piedi quadrati nei pressi di Duluth in Minnesota (Brush 1984).

Queste ultime opere, assieme alle *wind chimes* di Max Eastley anch'esse presenti in mostra, sono chiaramente ispirate ad alcuni dispositivi seicenteschi per la diffusione sonora come le elissi acustiche e l'arpa eolica, le cui applicazioni sono descritte nel trattato *Phonurgia Nova* del 1673 ad opera del musicologo gesuita Athanasius Kircher, la cui ricerca è comunemente considerata la possibile origine teorica della Sound Art e alla cui figura *Sonorità Prospettiche* è dedicata (Maina 2010).

Alcune delle installazioni sonore presentate a *Sonorità Prospettiche*, che di seguito ricordiamo, ben esprimono la natura intermediale e la dimensione spazio-temporale della Sound Art. L'ambiente di Vito Acconci *From now on we marry the fascist (or the communist sex machine)*, due stanze attigue che all'ingresso dello spettatore azionano una "trappola sonora"; il violino "annegato" di *Musica da camera n. 78* di Walter Marchetti che fa da contrappunto ironico alle sagome/bersaglio "parlanti" di Tim Maul e Fred Szimanski; l'installazione *E fa di chiarezza l'aer tremare* di Roberto Taroni, un'ambiente caratterizzato da un vortice sonoro che si propone come limite tra lo spazio del passato e quello presente (Masotti et al., 1982).



Fig. 2: Walter Marchetti, *Musica da camera n. 78*, installazione, Sala Comunale di Arte Contemporanea, Rimini 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

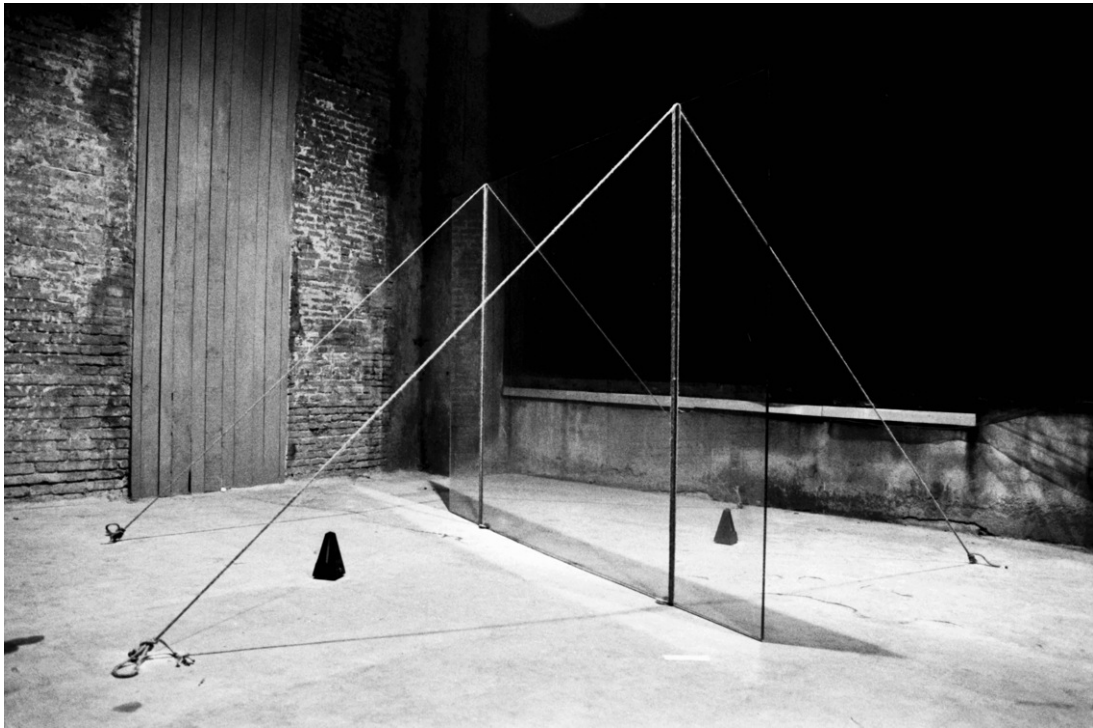


Fig. 3: Marinus Bozem, *Sound project for Rimini*, installazione, Rimini 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.



Fig. 4: Roberto Taroni, *E fa di chiarezza l'aer tremare*, installazione, Sala Comunale di Arte Contemporanea, Rimini 1982, fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

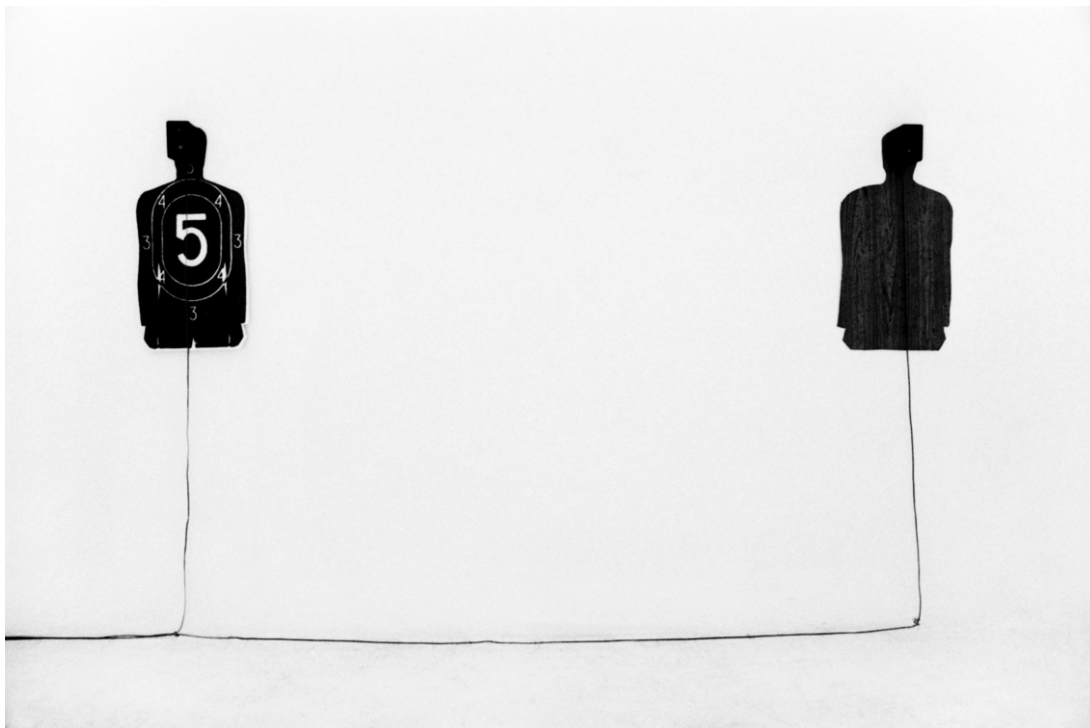


Fig. 5: Tim Maul e Fred Szimanski, installazione, Sala Comunale di Arte Contemporanea, Rimini 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.



Fig. 6: Vito Acconci, *From now on we marry the fascist (or the communist sex machine)*, installazione, Sala Comunale di Arte Contemporanea, Rimini 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

Non mancano interventi significativi anche in ambito più propriamente performativo come l'esecuzione per la vernice della mostra, il 29 gennaio 1982, della partitura per otto bassi elettrici *Sit Sonora Sit Lucunda*, del compositore italiano Maurizio Marsico; la performance di Terry Fox nella suggestiva cornice della Vecchia Pescheria di Rimini; *Confrontation with a paper-point-head*, un robot di forma conica programmato da Michel Waisvisz per muoversi nello spazio tra il pubblico, captando le frasi delle persone attraverso un microfono e ripetendole in modo falsato e tagliato; l'Improvvisazione collettiva di Giuseppe Chiari, e ancora *Radio Inspiegato*, la trasmissione radiofonica di un nastro inedito di Robert Gordon e Lawrence Weiner attraverso gli altoparlanti del litorale romagnolo (Masotti et al., 1982).



Fig. 7: Michel Waisvisz, *Confrontation with a paper-point-head*, performance Rimini 21 febbraio 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.



Fig. 8: Maurizio Marsico, *Sic Sonora Sit lucunda*, performance, Rimini 29 gennaio 1982, fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.



Fig. 9: Terry Fox, performance, Vecchia Pescheria, Rimini 13 febbraio 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

Com'è evidente dall'eterogeneità delle opere elencate, c'è uno scarto tra le intenzioni dei curatori e la mostra stessa: se in linea di principio *Sonorità Prospettiche* doveva concentrarsi solo su opere ambientali di fatto la selezione dei lavori era più elastica e includeva anche registrazioni e performance sonore non strettamente legate all'ambiente in cui si svolgevano.



Fig. 10: Dieter Schnebel, *Drei Klang*, performance, Aterforum, Palazzo Schifanoia, Ferrara 1982 ; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

L'esperienza di *Sonorità Prospettiche* non si chiude con la conclusione della mostra, quasi che dal singolare allestimento riminese, con le sue "stanze a progettualità postuma", si declini un paradigma progettuale per una serie di esposizioni *in fieri*. Nell'ottobre del 1982 parte della mostra viene riallestita alla Rassegna Internazionale "Musica Oggi" presso Villa Saroli a Lugano; lo stesso anno, in occasione del Festival Aterforum di Ferrara, *Sonorità Prospettiche* presenta nella suggestiva cornice di Palazzo Schifanoia la performance inedita *Drei-Klang* di Dieter Schnebel e un concerto del compositore di musica eolica Mario Bertoncini (Gruppo Décalage 1985 b).

Proseguendo l'esperienza di *Sonorità Prospettiche*, nel 1984 Roberto e Franco Masotti con Roberto Taroni fondano a Milano la galleria Décalage con la quale organizzeranno e parteciperanno a diverse rassegne ed esposizioni tra le quali *Postmacchina: copy art, fotografia, video, suono* (Bologna, Centro di Arte di Ricerca Mascarella, febbraio - marzo 1984)⁷ e *Macchina, teatro tecnologia rappresentazione*

⁷ Nella sezione "suono" a cura del Gruppo Decalage vengono esposti trenta progetti tra i quali quelli di: David Behrman, Leif Brusch, Carlo Cappelli, Max Eastley, Raymond Gervais, Jochen Gerz, Martin Davorin Jagodic, Alvin Lucier, Terry Riley e Akio Suzuki.

(Ivrea, Teatro Stabile di Torino, maggio - giugno 1985)⁸. Décalage, nonostante la sua breve esistenza – lo spazio chiuderà nel 1986 – editerà per tre numeri un bollettino dedicato ai rapporti tra suono e ambiente allegato alla rivista di Daniele Lombardi e Bruno Nicolai *La Musica*, pubblicando una piccola parte dei materiali del proprio archivio, preziosi documenti su un importante fenomeno internazionale che oggi, con la giusta distanza storica, varrebbe la pena di indagare a fondo.

L'autrice

Jennifer Malvezzi è cultore della materia e borsista di ricerca presso il Dipartimento di Lettere Arti Storia e Società dell'Università degli Studi di Parma. Ha collaborato con diverse riviste nazionali e di settore e attualmente sta sviluppando una linea di ricerca improntata sull'intermedialità. È autrice di *Remedi-action. Dieci anni di videoteatro italiano* (Postmedia 2015).

e-mail: jennifer.malvezzi@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Aldrich, N.B. 2003, 'What is Sound Art?' *The EMF Institute*, August 13, 2003, pp.1-3. Available from: <http://soundartarchive.net/articles/Aldrich-2003-What%20is%20Sound%20Art.pdf> [28 february 2015]

Brush, L , DeFilipps Brush, G 1984, 'Monitoring the nature's sounds with terrain-based constructions', *Leonardo*, vol. 17, no. 1, pp. 4-7

Bulut, Z 2006, 'The problem od archiving sound works', *Pacific Review of ethnomusicology*, vol. 11, pp. 1-16

Cox, C 2011, 'From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts" in *Sound*, eds C Kelley, MIT Press, Cambridge, 2011, pp. 80-87.

Cox, C 2014, 'Vedere non è sentire. Sinestesia, anestesia e arte audiovisiva', in *Art or Sound*, eds G Celant, Fondazione Prada, Milano, pp. 474 -476.

Frank, P 1982, 'Sounding at Suny', *Art Journal*, vol.42, no.1, p. 58-62.

Fried, M 1967, 'Art and Objecthood', *Artforum*, no.5, pp.12- 23

Gabelli G 1982, 'Suono/Ambiente/Musica', *Scena*, no.1, p. 49; intervista poi pubblicata in Gabelli, G 1985, 'Il suono come circostanzialità', *Décalage* supplemento a *La Musica* , no. 11, pp. 5-6.

Greenberg, C 1961, 'Modernist Painting', *The Arts Yearbook*, vol. 4, pp. 101-108

Gruppo Décalage (ed.) 1985a, 'Per un preambolo', *Décalage* supplemento a *La Musica* , no. 11, pp. 1-2.

Gruppo Décalage (ed.) 1985b, 'Per una cronistoria di Sonorità Prospettiche', *Décalage* supplemento a *La Musica* , no. 11, pp. 6-7.

⁸ La mostra esponeva dieci progetti di John Cage, Claudio Ambrosini, Roberto Taroni, Richard Feliciano e Jaques Serrano contraddistinti dall'uso di strumentazioni elettroniche. I compositori Mauro Graziani e Carlo Cappelli presentano qui due installazioni grafiche computerizzate.

Heidegger, M 1969, *Die kunst und der Raum*, Erker Verlag, St. Gallen.

Higgins, D 1966, 'Intermedia', *Something Else Newsletter*, vol.1, no.1, pp. 1-3.

Lessing, G E 1766, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Christian Friedrich Voß, Berlin.

Lorrai, M 1982, 'Musica per stanze. Ambienti, immagini', *Lotta Continua* 7 febbraio, p.12.

Maina, C 2010, 'Athanasius Kircher. L'arca Musarithmica e vari congegni sonori', *Digimag. The digicult's project journal*, n. 55, giugno 2010.

Available from:

<<http://www.digicult.it/it/digimag/issue-055/athanasius-kircher-arca-musarithmica-and-many-sound-devices/>> [28 february 2015]

Malagnini, F 1982, 'Tanti ambienti tappezzati di suoni. Sonorità prospettiche: musica d'avanguardia a Rimini', *L'Unità* 31 gennaio, p.9.

Masotti, F, Masotti, R, Rizzardi, V & Taroni, R (ed.) 1982, *Sonorità prospettiche. Suono, ambiente, immagine*, catalogo della mostra, Sala Comunale d'Arte Contemporanea, Rimini, 30 gennaio - 15 marzo 1982, Comune di Rimini.

Menegoi, S 2014, 'Sound art? arte visive e suono al passaggio tra anni '70 e '80', in *Art or Sound*, eds G Celant, Fondazione Prada, Milano, pp. 496-500.

Neuhaus, M 1984, *Montparnasse. Bienvenüe Réalisation*, Régie autonome des transports parisiens, Ecoute Association, Paris.

Kostelanez, R (ed.) 2003, *Conversating with Cage*, Routledge, New York.

Scotti, M 2014, 'Unbuilt art. Per un dibattito sul non realizzato', *Ricerche di S/Confine*, Dossier 3, pp. 19-31.

Available from <<http://www.ricerchedisconfine.info/dossier-3/SCOTTI.htm>>

[28 february 2015]

Ugo, V 1989, 'Lo spazio della sonorità', *Quaderni Di-segno come scrittura/lettura*, vol.8/1989, pp. 105-114