



PASQUALE FAMELI

## PRODURRE E RIPRODURRE I MEDIA

*Il modernismo ancipite di László Moholy-Nagy*

**ABSTRACT:** In July 1922, László Moholy-Nagy published “Produktion – Reproduktion” in *De Stijl*, a magazine of the neo-plastic movement founded by Theo Van Doesburg, a short but significant theoretical text in which he proposes the reuse of reproductive media such as the gramophone, the cinematograph and photography as means for the production of unprecedented formal relations. The rethinking of those media entails a radical detachment from the faithful reproduction of reality and the aestheticisation of their material properties. For Moholy-Nagy, this transformation satisfies the general tendency of modern men to not only extend their sensual faculties, but also to perfect them, fostered by all the new possible relationships between art and technology. The ideas underlying this writing, considered mainly within the debate on abstract avant-garde cinema, are paradigmatic of a radical modernism that, in the field of visual arts, finds highest expression its in the revelation of the specificity of a medium. However, in the course of the following decades, several artists have applied similar principles, achieving results that can be ascribed to an opposite perspective, that of an overcoming of the specificity of the medium which characterised the more mature postmodern condition. Starting from a comparison between the ideas of “Produktion – Reproduktion” and the creative conditions of the post-medium dimension, I highlight the double face of Moholy-Nagy’s modernism, which finds in the most extreme version of its principles the premises for its own deconstruction.

**KEYWORDS:** 1922, László Moholy-Nagy, Modernism, Post-medium, Remediation.

Il 1922 è un anno fondamentale nel percorso di László Moholy-Nagy: il critico Herwarth Walden lo invita infatti a realizzare due linoleografie per le copertine di gennaio e di settembre della rivista *Der Sturm* mentre, in febbraio, organizza la sua prima mostra personale presso l’omonima galleria di Berlino. È in questa occasione che Walter Gropius lo nota e lo invita a insegnare al Bauhaus, dove prende il posto di Johannes Itten per l’erogazione del *Vorkurs*, il corso preliminare obbligatorio per la frequentazione della scuola. Qui Moholy-Nagy inizia a interessarsi al design editoriale e alla scenografia, ma si impone soprattutto per le sue ricerche fotografiche (Verdone 1962). Il 1922 non è solo l’anno del primo inquadramento professionale dell’artista ma, come ricorda la figlia Sibyl, è anche l’anno in cui egli dimostra a se stesso la vitalità visiva dell’essenzialità plastica e cromatica in qualsiasi medium (Moholy-Nagy 1969, 18). Ferdinando Bologna (2017, 301) nota poi che proprio nel 1922 l’artista tocca il limite estremo della sperimentazione tecnica dell’avanguardia attraverso la realizzazione di quadri per telefono. Nel luglio di quell’anno Moholy-Nagy pubblica su *De Stijl* “Produktion – Reproduktion”, un breve ma

significativo testo teorico in cui l'artista propone il reimpiego di media riproduttivi quali il fonografo, il cinematografo e la fotografia come mezzi per la produzione di inedite relazioni formali. Il ripensamento di questi media comporta un distacco radicale dalla rappresentazione della realtà e l'estetizzazione delle loro proprietà materiali. Per l'artista, tale trasformazione soddisfa la tendenza generale dell'uomo moderno sia all'estensione delle sue facoltà sensibili sia al loro perfezionamento, favorita dal riesame della tecnologia attraverso l'arte. Affermando che la sperimentazione artistica ha il compito di preparare l'apparato percettivo alle nuove acquisizioni tecnologiche, l'artista evidenzia dinamiche proprie di un rapporto confermato anche da Marshall McLuhan:

l'arte è una precisa conoscenza anticipata di come affrontare le conseguenze psichiche e sociali della prossima tecnologia [...] un'esatta informazione cioè, del modo in cui va predisposta la psiche per prevenire il prossimo colpo delle nostre estese facoltà. [...] nell'arte sperimentale gli uomini trovano informazioni precise sulla violenza che sta per abbattersi sulla loro psiche partendo dai propri revulsivi o dalla tecnologia. (2011, 79)

“Produktion – Reproduktion”, confluito poi nel libro *Pittura Fotografia Film*, pubblicato dal Bauhaus nel 1925, può essere considerato paradigmatico della vocazione alla totalità che l'avventura modernista raggiunge proprio attorno al 1922. La ridefinizione proposta da Jean-Michel Rabaté (2015) per l'“alto modernismo” come “modernismo totale”, infatti, non implica soltanto il superamento delle polarità alto-basso o vecchio-nuovo, ma anche l'abbattimento delle barriere tra i generi e la tendenza alla combinazione dei media. Interdisciplinarietà e transmedialità sono anche alla base di un superamento delle ricerche sugli specifici che orientano l'avventura artistica modernista; ciò pone quindi le premesse per una sovversione del modernismo dall'interno del modernismo stesso. La poetica di Moholy-Nagy riflette queste dinamiche e sostiene valori propri dell'alto modernismo, come la fiducia nel progresso tecnologico per la crescita sociale e la rifondazione dell'arte su basi matematico-analitiche (Menna 1976), ma sviluppa al contempo approcci teorici e creativi maturati successivamente in seno al postmodernismo (Botar 2014). Nella sua ricerca coesistono inoltre l'attenzione all'evidenziazione degli specifici mediali, intesi come presupposti per lo sviluppo di una consapevolezza dell'esperienza sensoriale, e l'interesse per una ricerca volta a eludere le proprietà materiali dei mezzi stessi. Questa natura doppia, ambivalente, ‘incipite’ appunto, della ricerca di Moholy-Nagy dimostra perciò come all'interno di un paradigma creativo volto all'analisi dei mezzi tecnologici si verificano le condizioni ideali per la loro stessa decostruzione.

La polarità produzione-riproduzione è strettamente connessa al concetto di totalità, come dichiara l'artista in uno scritto del 1926: “Per alcuni anni, sono stato totalmente assorbito dall'importanza dell'equazione “produzione-riproduzione”. Ho quasi cercato di controllare la totalità della vita sotto questo aspetto” (Moholy-Nagy 1970, 188). Il concetto di totalità è problematizzato da Moholy-Nagy già nelle prime pagine di *Pittura Fotografia Film*, enucleandosi perciò nel contesto di una riflessione molto vicina a quella del 1922. Si tratta di una riflessione posta a ridosso di “Produktion – Reproduktion”,

quasi ad assegnarle una funzione preliminare. Per l'artista, però, la totalità non coincide con la fusione tra le arti, bensì con quella che potremmo definire una "transazione" tra le arti, impiegando questo termine nell'accezione data da John Dewey (1974), ossia di una relazione impregiudicata tra organismo e ambiente che favorisca la crescita dell'intero sistema e superi la scissione tra soggetto e oggetto.<sup>1</sup> La totalità di Moholy-Nagy implica infatti una circuitazione continua e reciproca tra le energie dell'uomo e dell'ambiente in cui vive e opera che trova nell'arte il suo medium elettivo:

L'idea di un'opera d'arte totale era facilmente comprensibile ieri, in un periodo di estreme specializzazioni. [...] Ma l'opera d'arte totale' permane una somma di arti, e per quanto ben organizzata, oggi questo non può più bastarci. Ciò di cui abbiamo bisogno, non è l'opera d'arte totale', a lato della quale, separata, si svolge la vita, bensì la sintesi, autonomamente formantesi, di tutti gli istanti vitali in un'opera totale onnicomprensiva (la vita), che annulla ogni isolamento, in cui tutte le prestazioni *individuali* sorgono da una necessità biologica e sfociano in una necessità *universale*. [...] Non è facendo scomparire artificialmente i confini fra le diverse creazioni che si consegue l'unità della vita. *L'unità dovrebbe derivare piuttosto da fatto che ogni raffigurazione viene concepita e portata a termine prendendo lo spunto dalle sue tendenze e idoneità completamente esplicate e quindi modellatrici di vita.* [...] Così l'uomo impara nuovamente a reagire ai minimi impulsi del suo essere, come pure alle leggi della materia. (Moholy-Nagy 2019, 15-16; corsivo mio)

Antonio Somaini (2019, XXVIII) precisa che la "necessità biologica" di cui fa cenno l'artista rappresenti una costante soprastorica dello sviluppo del genere umano correlata all'esigenza antropica di estendere le proprie facoltà percettive.<sup>2</sup> L'evidenziazione della specificità di un mezzo mediante il suo orientamento "produttivo" e non meramente "riproduttivo" contribuisce ad acuire i sensi nei riguardi delle stesse estensioni prodotte dall'uomo. Le radicalizzazioni creative proposte da Moholy-Nagy per la fotografia e per il cinema sembrano trovare tuttavia qualche impedimento sul piano pratico. Stando alle teorie di Clement Greenberg il più radicale esito del modernismo in pittura, e nelle arti visive più in generale, comporta la rivelazione della specificità del medium impiegato. Per Greenberg (2011a) di fronte all'incalzare dei media di massa e alla loro pervasiva produzione di effetti, l'arte si definisce sempre più come attività volta a esibire i suoi stessi processi di produzione. In *Pittura modernista* precisa inoltre che il modernismo in arte sia l'autocritica radicale delle possibilità insite nella natura del mezzo impiegato. Per Greenberg (2011b) l'astrazione costituisce il culmine dell'autocritica in pittura poiché rigetta ogni illusionismo per rispettare l'integrità bidimensionale del piano pittorico ed evidenziare i propri codici costruttivi. La ricerca pittorica di Moholy-Nagy, basata sulla bidimensionalità, sull'elementarità delle forme e sulla "pura organizzazione del colore" (2019, 7), riflette appieno le condizioni descritte da Greenberg. Ma per ciò che riguarda la fotografia e il film il discorso risulta alquanto problematico. Claudio Marra (2012, 132-135) sostiene che, per quanto dichiaratamente tesi ad affermare l'autonomia artistica del

<sup>1</sup> Sulla rielaborazione del concetto di opera d'arte totale da parte di Moholy-Nagy si veda Botar 2010. Per quanto riguarda l'influsso di Dewey sull'artista si veda invece Charitonidou 2021.

<sup>2</sup> La ricorrenza di riferimenti biologistici nelle riflessioni di Moholy-Nagy ha inoltre sollecitato analisi relative alle implicazioni biocentriche della sua ricerca, si vedano Botar 2007, 2010 e 2011.

mezzo, i *Fotogrammi* di Moholy-Nagy perpetuano un rapporto di subordinazione della fotografia alla pittura che impedisce tale conquista: questi esperimenti rieditano infatti principi formali, luministici e costruttivi propri della ricerca pittorica svolta in parallelo e si costituiscono perciò come esiti di un pittorialismo stilisticamente aggiornato<sup>3</sup>. Per altre vie, Antonio Costa (2014, 243) nota inoltre che il film *Lichtspiel: Schwarz-Weiss-Grau* realizzato da Moholy-Nagy nel 1930 non sia la mera documentazione delle articolazioni di luce prodotte dalla scultura cinetica *Lichtrequisit* ma la sua realizzazione più compiuta, in virtù della concezione del cinema in quanto arte della luce strettamente connessa al superamento della divisione tra le arti che sta alla base di quella stessa opera.<sup>4</sup>

Questi i limiti di una ricerca artistica che, dichiaratamente tesa all'evidenziazione degli specifici mediali di fotografia e cinema, finisce per assimilare e perpetuare qualità di altre discipline quali la pittura e la scultura. Alla luce delle più recenti condizioni della cultura materiale, possiamo scorgere però in questi esperimenti lo sviluppo di un più disinvolto approccio al mezzo capace di riconfigurare il mezzo stesso in un'entità più complessa e inclusiva. L'odierna condizione postmediale, scaturita dalla dissoluzione di vari media meccanici, elettrici ed elettronici nel sistema della rappresentazione digitale (Eugeni 2015), presuppone infatti una logica di svincolamento tra funzione e dispositivo che trova i suoi primi esiti in seno alla ricerca artistica. Per Rosalind Krauss (2005) la condizione postmediale presuppone il superamento del riduzionismo modernista alla specificità mediante l'utilizzo aggregativo di più media. Il medium è considerato qui come l'insieme di regole e convenzioni derivanti dalle proprietà materiali del dispositivo; la sua reinvenzione si basa quindi sulla differenziazione continua di quelle proprietà e sul riadattamento di modelli e schemi di altri media al suo interno. Tale differenziazione, ottenuta a partire dal potenziale generativo della specificità stessa, fa emergere una più complessa stratificazione di processi operativi che smentisce l'ipotesi di un'omogeneità fondativa, rivelando il potenziale eteronomico del medium. Per Krauss, la fotografia e il film si impongono nel campo dell'arte contemporanea quando gli artisti cominciano a perdere interesse nei riguardi delle ricerche sullo specifico, ridefinendo così l'arte quale pratica sovversiva indifferente ai suoi stessi mezzi.

Se, alla luce di quest'ultima considerazione, si guarda al cinema astratto delle avanguardie storiche, ci si può rendere conto che questo processo di sovversione dello specifico inizi già all'interno di quelle ricerche. La distanza cronologica tra le ricerche delle avanguardie storiche e l'insorgere della condizione postmediale non sembra poi costituire un limite metodologico se, con McLuhan, consideriamo la sperimentazione artistica come una precisa conoscenza anticipata di trasformazioni tecnologiche

---

<sup>3</sup> Del tutto opposta è la posizione di Mario Costa (2008, 31), il quale asserisce che i *Fotogrammi* di Moholy-Nagy “cominciavano invece a indicare la giusta via sulla quale praticare il fotografico in quanto tale”. Tale affermazione appare tuttavia in contraddizione con gli attributi stessi del fotografico, dall'idea di immagine come indice, come segno in rapporto di connessione fisica con il suo referente, al superamento di ogni preoccupazione formalista. Per un inquadramento del concetto si vedano Krauss 2000, Signorini 2001, Marra 2012, Muzzarelli 2014 e Marra 2017.

<sup>4</sup> Sulla teoria della luce come medium artistico nella ricerca di Moholy-Nagy si veda Iskin 2004.

prossime e se, con Krauss, attribuiamo agli artisti la capacità di porre le premesse di più generali mutamenti artistici all'interno di contesti mediali differenti. Guido Bartorelli (2021, 13-14) ha analizzato il duplice approccio alla sperimentazione filmica di un artista storicamente correlato a Moholy-Nagy, Hans Richter: egli insiste sulla necessità di valorizzare la “sfera peculiare del film” come arte a sé stante ma riconosce al contempo la stretta connessione che essa stabilisce con la sua pittura. Anzi, è proprio assimilando la ricerca pittorica che, per Richter, il cinema può acquisire l'identità di una nuova arte visiva. Dal punto di vista degli studi cinematografici tale processo di assimilazione compromette la costituzione dello specifico filmico; tuttavia, precisa Bartorelli, il cinema dei pittori genera, per sua natura, degli “stadi ibridi”, delle soluzioni impure che aprono nuove direzioni di ricerca.<sup>5</sup> È lo stesso Richter a dichiarare infatti che

il problema del film astratto non è tanto il problema del cinema come forma d'arte in sé, ma dell'arte moderna in generale... Il Cubismo, l'Espressionismo, il Dadaismo, l'arte astratta, il Surrealismo non solo trovarono la loro espressione nel cinema, ma necessariamente un completamento a un nuovo livello. (1977, 219, 222)

Nell'introduzione a *Pittura Fotografia Film* Moholy-Nagy dichiara apertamente la sua intenzione di andare oltre le proprietà materiali del mezzo:

per quanto la fotografia conti ormai più di cento anni, solo in questi tempi il suo sviluppo ha permesso di trarne delle conseguenze compositive che vanno al di là dello specifico fotografico. Solo da poco la nostra visione è maturata alla comprensione di queste nuove relazioni. (2019, 6)

Lo stesso autore sottolinea, pagine dopo, che la “precisa conoscenza dei mezzi” consente di “recepire le reciproche sollecitazioni e di valersi così dei mezzi che si sviluppano in modo sempre più ricco e perfetto” (2019, 33). Questa ‘perfezione’ si ottiene quindi nella reciprocità tra i vari media, la stessa reciprocità che permette di raggiungere la totalità modellatrice di vita espressa in precedenza. Lo attestano le forme ibride teorizzate nello stesso libro: *tipofoto*, *fototesto* o *polycinema* sono termini indicativi di una ricerca svolta all'incrocio tra differenti media e volta a verificare le diverse possibilità di prestito e di interscambio. Riadattamento e ibridazione diventano dunque i poli di una ricerca tesa alla differenziazione continua delle unità mediali.

Il riadattamento delle qualità della pittura, della scultura o della musica alla fotografia e al cinema operato da Moholy-Nagy riflette un processo proprio dell'evoluzione mediale, quello che Jay David Bolter e Richard Grusin (2000) hanno chiamato “rimediazione”, ossia la rappresentazione di funzioni e proprietà di un vecchio medium in un altro formato, che è uno dei processi fondanti della condizione postmediale. Benché le riflessioni di Bolter e Grusin si focalizzino prettamente sulla cultura digitale, è opportuno precisare che la rimediazione è un processo connaturato alla logica evolutiva non di una tecnologia in particolare, ma della tecnologia in generale: i suoi effetti non sono esclusivi del passaggio dall'analogico al digitale, sono solo più visibili in questa fase

---

<sup>5</sup> Lo dimostra anche lauspensione sinestetica di tali esperienze analizzata da Rebecchi 2017.

per la presenza pervasiva dei nuovi media nell'esperienza quotidiana. È lo stesso McLuhan ad affermare che i media non si susseguono l'uno all'altro ma si complicano l'uno con l'altro: "il 'contenuto' di un medium – scrive infatti – è sempre un altro medium" (2011, 29). Riportando questa affermazione, Bolter e Grusin (2000, 45) ipotizzano che McLuhan non pensasse alla semplice riproposizione di un mezzo, ma a una più complessa modalità di prestito capace di incorporare in un medium elementi propri di un altro medium, così come i pittori fiamminghi incorporavano mappe geografiche, mappamondi e specchi nei loro dipinti. Se Moholy-Nagy ha potuto intuire ed esplorare questa dinamica nelle sue ricerche non è quindi per una qualche capacità medianica, ma per via di sollecitazioni logiche scaturite da un approccio critico ai processi funzionali dei mezzi. La riconversione "produttiva" di media "riproduttivi" diventa così la via per sottrarre i media stessi alle loro più consuete modalità di utilizzo, avviando processi di carattere rimediativo.

La sperimentazione sul grammofono introdotta in "Produktion – Reproduktion" è una delle proposte di maggiore interesse per ciò che riguarda la ricerca sulla differenziazione degli specifici: Moholy-Nagy invita a incidere e a graffiare con un ago i supporti in vinile per ottenere solchi utili a produrre inediti effetti acustici. In un articolo apparso su *Der Sturm* nel 1923 l'artista approfondisce la questione partendo dalle considerazioni di Piet Mondrian sul rumorismo futurista pubblicate su *De Stijl* nel 1922. Assumono centralità, in questa riflessione, l'abrogazione della polarità individuale-universale e la necessità di inventare nuovi strumenti che permettano di mantenere costanti la lunghezza d'onda e la frequenza delle oscillazioni, un'esigenza che sarà soddisfatta solo con l'invenzione dei sintetizzatori. La reinvenzione produttiva del grammofono proposta da Moholy-Nagy annulla la differenza tra autore ed esecutore e azzerava il carattere allografico della musica tradizionale rendendo eseguibili i segni stessi: lo strumento riproduce infatti i diagrammi e gli schemi grafici incisi sul supporto senza la necessità di una mediazione interpretativa dell'uomo. Automazione e depersonalizzazione diventano perciò i cardini di una ricerca plastico-musicale basata sul calcolo e sul controllo che troverà solo in anni successivi più mature applicazioni, grazie all'evoluzione delle tecnologie fino alle più recenti possibilità di parametrizzazione millimetrica del suono (Roads 2001). Nell'articolo del 1923 Moholy-Nagy propone inoltre di integrare l'esecuzione dei vari brani con proiezioni filmiche e luminose per un'esperienza multisensoriale, inaugurando un approccio creativo che darà estesi risultati nei *live media* della cultura digitale (Broadhurst 2019).

La sperimentazione sul grammofono non si limita tuttavia al solo ambito musicale, ma diventa la base per un'ennesima ricerca svolta all'intersezione tra i media. Lo dimostra *ABC in Sounds*, un film realizzato da Moholy-Nagy nel 1933 ma ritrovato soltanto nel 2019 presso gli archivi del British Film Institute di Londra. Presentato il 10 dicembre del 1933 alla London Film Society, il film si inserisce nell'ambito di ricerche svolte un anno prima da Rudolf Pfenninger e da Oskar Fischinger rispettivamente sulla sonorizzazione della scrittura e dei pattern ornamentali. Allo stesso modo di quelli prodotti dai due artisti tedeschi, il film di Moholy-Nagy mostra una differenziata sequenza di forme impresse

sulla traccia che passa sotto la testina sonora del proiettore, permettendo allo spettatore di confrontare simultaneamente la forma visiva con il rumore prodotto. Il film sonoro nasce infatti dalla scrittura di sequenze acustiche sulla colonna sonora senza registrazioni preesistenti (Moholy-Nagy 1947, 277). Sono prove collocabili nella prospettiva di una archeologia delle sonorità sintetiche della musica elettronica (Levin 2003, Egan 2020) e che si situano idealmente alle origini dell'approccio visuale alla composizione musicale sviluppato dalla cultura digitale<sup>6</sup>. Il film di Moholy-Nagy si distingue però da quelli dei due autori tedeschi per l'elaborazione di un più eterogeneo repertorio di forme, non solo geometriche, ma anche organiche e tipografiche. L'artista ha dichiarato di avere ripreso le sue ricerche sul grammofono e di avere utilizzato tracce indicali come le impronte delle sue dita e i profili di persone, ottenendo esiti tra i più interessanti (Moholy-Nagy 1947, 277n). La lateralizzazione dei pattern rispetto all'area centrale del fotogramma sottrae il supporto alla sua consueta funzione, quella di riprodurre il movimento delle immagini, tematizzando ancora una volta il decentramento del mezzo dalle sue stesse convenzioni. A partire dall'individuazione e dall'analisi degli specifici mediali Moholy-Nagy giunge dunque alla loro più radicale sovversione, dissolvendo ogni reciprocità tra i dispositivi impiegati e le loro funzioni originarie.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTORELLI, G. 2021. "Rhythmus 21 di Hans Richter in rapporto con la pittura d'avanguardia." In Id. *Sul film e video d'artista. Nuovi studi*, 13-44. Padova: Cleup.
- BOLOGNA, F. 2017 [2009]. *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*. Napoli: Paparo.
- BOLTER, J.D., GRUSIN, R. 2000 [1999]. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- BOTAR, O.I. 2007. "The Origins of László Moholy-Nagy's Biocentric Constructivism." In E. Kac (ed.). *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, 315-344. Cambridge-London: The MIT Press.
- . 2010a. "László Moholy-Nagy: A Biocentric Artist?" *Hungarian Studies Review* 37: 47-59.
- . 2010b. "Taking the Kunst out of Gesamtkunstwerk: Moholy-Nagy's Conception of the Gesamtkunstwerk." In AA.VV. *László Moholy-Nagy: The Art of Light*, 159-168. Madrid: La Fabrica.
- . 2011. "László Moholy-Nagy and Biocentrism." In *Moholy-Nagy in Motion*, 259-264. Kyoto: The National Museum of Modern Art.
- . 2014. *Sensing the Future: Moholy-Nagy, Media and the Arts*. Zurich: Lars Müller Publishers.
- BROADHURST, S. 2019. "László Moholy-Nagy's Theatre of Totality: a precursor to digital performance." *Theatre and Performance Design* 5: 22-42.
- CHARITONIDOU, M. 2021. "Bauhäusler in Chicago: László Moholy-Nagy, Mies Van Der Rohe and the 'Re-invention' of Teaching Models." In C. Chatzichristou, P. Iacovoun and L. Koutsoumpou (eds.) *Initiations: practices of teaching 1st year design in architecture*, 310-322. Cyprus: University.
- COSTA, A. 2014. *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*. Torino: Einaudi.
- COSTA, M. 2008. *Della fotografia senza soggetto. Per una teoria dell'oggetto estetico tecnologico*. Genova: Costa & Nolan.

<sup>6</sup> Su questi aspetti si veda in particolare Mailman 2013.

- DEWEY, J., BENTLEY, A. 1974 [1949]. *Conoscenza e transazione*. Trad. it. di E. Mistretta. Firenze: La Nuova Italia.
- EGAN, K.F.W. 2020. "‘Tones from Out of Nowhere’ and Other Non-sensedness: Re-membering the Synthetic Sound Films of Oskar Fischinger and László Moholy-Nagy." *Animation* 15: 160-178.
- EUGENI, R. 2015. *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*. Brescia: La Scuola.
- GREENBERG, C. 2011a [1939]. "Avanguardia e Kitsch." In Id. *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, 37-50. A c. di G. Di Salvatore e L. Fassi. Trad. it. di B. Cingerli. Monza: Johan & Levi.
- . 2011b [1960]. "Pittura modernista." In Id. *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, 117-124. A c. di G. Di Salvatore e L. Fassi. Trad. it. di B. Cingerli. Monza: Johan & Levi.
- ISKIN, R.E. 2004. "‘From Pigment to Light’: Moholy-Nagy's Art and Theories on Light as a New Medium." *Hungarian Studies Review* 31: 47-73.
- KRAUSS, R. 2000 [1990]. *Teoria e storia della fotografia*. Trad. it. di E. Grazioli. Milano: Bruno Mondadori.
- . 2005 [1999]. *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*. Trad. it. di B. Carneglia. Milano: Postmedia.
- LEVIN, T.Y. 2003. "‘Tones from Out of Nowhere’: Rudolf Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound." *Grey Room* 12: 32-79.
- MAILMAN, J.B. 2013. "Improvising Synesthesia: Comprovisation of Generative Graphics and Music." *Leonardo Electronic Almanac* 19, 3: 346-378.
- MARRA, C. 2012. *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*. Milano: Bruno Mondadori.
- . 2017. *Che cos'è la fotografia*. Roma: Carocci.
- MCLUHAN, M. 2011 [1964]. *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*. Trad. it. di E. Capriolo. Milano: Il Saggiatore.
- MENNA, F. 1976 [1974]. "László Moholy-Nagy: una teoria della visione." In *Situazioni dell'arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma*, 198-204. Roma: Librarte.
- MOHOLY-NAGY, L. 1947. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald.
- . 1969 [1950]. *Moholy Nagy. Experiment in Totality*. Cambridge-London: The MIT Press.
- . 1970 [1926]. "Directness of the Mind; Detours of Technology." In R. Kostelanetz (ed.). *Moholy-Nagy*, 188. New York: Praeger.
- . 2019 [1925]. *Pittura Fotografia Film*. Trad. it. di B. Reichlin. Torino: Einaudi.
- MUZZARELLI, F. 2014. *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*. Torino: Einaudi.
- RABATÈ, J.-M. (ed.). 2015. *1922. Literature, Culture, Politics*. New York: Cambridge University Press.
- REBECCHI, M. 2017. "Cinema astratto e sinestesia. Dal ritmo colorato alla musica audiovisiva." *Engramma* 150: 331-346.
- RICHTER, H. 1977 [1964]. "Dalla pittura moderna al cinema moderno." In G. Rondolino (ed.). *Il cinema astratto. Testi e documenti*, 219-222. Torino: Tirrenia.
- ROADS, C. 2001. *Microsound*. Cambridge-London: The MIT Press.
- SIGNORINI, R. 2001. *Arte del fotografico. I confini della fotografia e la riflessione teorica degli ultimi vent'anni*. Pistoia: CRT.
- SOMAINI, A. 2019. "Fotografia, cinema, montaggio. La ‘nuova visione’ di László Moholy-Nagy." In L. Moholy-Nagy. *Pittura Fotografia Film*, IX-LVI. Torino: Einaudi.
- VERDONE, M. 1962. "László Moholy-Nagy nella ‘Bauhaus’." *Bianco e nero* 11: 1-17.