DOPPIOZERO

Ricordi d'ascolto

Giuseppe Furghieri

29 Dicembre 2014

Chiunque non abbia problemi fisiologici ascolta. Dalla musica, live o “in conserva”, al mondo che ci circonda. Dalla mattina al tramonto e anche durante il sonno. Io ad esempio da anni ascolto dischi, come milioni di altre persone, ma non credo che il mio modo di ascoltare sia sostanzialmente diverso dal loro. Eppure non tutti ascoltiamo, amiamo, la stessa musica, così come non ascoltiamo, percepiamo, il mondo che ci circonda nello stesso modo. A cosa sono dovute queste differenze? Cosa fa sì che alcuni siano sempre alla ricerca di musiche “strane”, diverse diciamo dal “gusto comune” del loro ambiente? È solo per snobismo? Mentre altri si compiacciono nel *mainstream*? Solo per conformismo? In altre parole, quali possono essere i percorsi che formano il nostro personale ascolto, il nostro gusto? E infine, detto in modo più soggettivo, cosa ha fatto sì che il mio ascolto e il mio gusto siano ciò che sono? Non perché il mio percorso sia singolare o particolarmente interessante, non ho assolutamente questa pretesa, ma per cercare di capire, dispiegandolo come esempio del quale discutere, se questo percorso sia “percorribile” da altri, se “spiega” il risultato ottenuto oppure se tutto è solo questione di incontri, caso e curiosità.



Lavoro in un campo che non ha niente a che vedere con la musica o col suono, non sono un “teorico” e ancora meno un artista. Così come non vengo da una famiglia di *mélomanes* o addirittura di musicisti e non ho neppure avuto un'educazione musicale. A casa la musica era quella del Festival di Sanremo e le canzoni che mia madre cantava facendo le pulizie erano quelle di Claudio Villa o Luciano Tajoli. Nel caso mio sono stati fondamentali gli incontri. È grazie ai nuovi

amici conosciuti alle superiori che iniziano i miei primi ascolti “autonomi”. Nello stesso periodo, abbastanza in fretta, con il primo giradischi acquisto i primi dischi: Jimi Hendrix, British Blues, West Coast, Progressive Rock, Pink Floyd, Soft Machine. E primi concerti. È mio padre che mi accompagna in macchina ad un concerto di Brian Auger & the Trinity. Poi John Mayall in moto con un amico, l'Incredible String Band in autostop e tanti altri fino a quando nei primi anni settanta comincerò a frequentare i concerti di jazz e free jazz.

Ma i miei incontri non sono stati solo persone. Infatti, per ben due volte e per sorprendente che sia, incontri importanti per me sono avvenuti grazie alla televisione. Il primo è un concerto di Miles Davis e il secondo le dodici puntate di *C'è musica e musica* di Luciano Berio (recentemente edite da Feltrinelli in DVD). Non ricordo quando ho visto quella diffusione del concerto di Miles Davis, senz'altro a cavallo tra sessanta e settanta, ma l'originale deve risalire a prima perché è ancora il Miles acustico. Ciò che invece ricordo con precisione e che mi ha impressionato, sono i musicisti sudati ma in giacca e cravatta, Miles composto, solo flette le gambe come un mantice per soffiare nella tromba tutta l'aria dei polmoni. E soprattutto la musica tagliente, essenziale, quasi secca, così diversa da quella che avevo ascoltato fino ad allora e che il bianco e nero della televisione dei miei genitori metteva ancora di più in risalto.

C'è musica e musica è stato per me l'introduzione al mondo della musica contemporanea e sperimentale senza passare per la classica, mettendo in avanti il piacere e il gusto per il rischio della ricerca e della sperimentazione, rifiutando la tranquilla sicurezza che dà la tradizione. È lì che per la prima volta sento parlare di musica elettronica, di John Cage, di Stockhausen e tanti altri. Poi alla fine del 1972, probabilmente in seguito al documentario di Berio, assisto a una diffusione in concerto di *Non consumiamo Marx* di Luigi Nono al Teatro Municipale di Reggio Emilia. La prima parte del concerto era più tradizionale, ma dopo l' *entracte* il sipario si apre su un grosso magnetofono che troneggia nel bel mezzo del palco. In un primo momento il pubblico ascolta in silenzio ma quando capisce che sul palco non ci sarebbe stato altro che quel grosso aggeggio, che è lui l'unico “interprete” e che tutti i suoni vengono da lì, prima comincia a rumoreggiare, poi a parlare ad alta voce, a fischiare e infine ad alzarsi per uscire. Ricordo ancora la mia eccitazione e contentezza di fronte allo shock e alla rabbia del borghese, anche se di sinistra. In effetti una buona parte del pubblico deve aver percepito quel concerto come un'intrusione violenta nel loro mondo chiuso e ben codificato

delle “rappresentazioni” di musica Classica. Quella è stata un po' la mia *Sacre du Printemps*.



Will Menter

Poi, grazie a nuove conoscenze, ascolto sempre più jazz con una preferenza per quello free: l'ultimo Coltrane, Art Ensemble of Chicago. Nello stesso periodo, avendo un budget limitato, inizio a registrare con un piccolo Geloso i dischi che gli amici mi prestano. Da allora non ho più smesso. È cambiato il supporto, nastro magnetico, cassetta, CD, ma il principio è rimasto lo stesso: accumulare più documenti possibile. E molti di questi documenti conservano per me, oltre che la traccia della musica, anche il ricordo del momento e delle persone che me li hanno fatti conoscere o prestati.

È con questo bagaglio che nell'ottobre 1974 arrivo all'Università a Bologna. Seguo regolarmente la rivista *Gong*. Poi arriva il settantasette con Skiantos e Gaznevada e le edizioni Harpo's Bazaar. Ed è in una cassetta dell'Harpo's Bazaar che scopro *Suono Ambiente* di Albert Mayr, dove per la prima volta sento parlare di paesaggio sonoro e di Murray Schafer. Chissà dov'ero invece il giorno della conferenza al DAMS di cui la cassetta è un resoconto... Sarò invece presente due anni dopo nell'estate del 1980 a *Isole del Suono,* una manifestazione in piazza Santo Stefano a Bologna dove Albert Mayr presenta l'azione *Segnale Contesto,* registrazione, analisi e diffusione di suoni prelevati nella piazza che lui stesso qualifica di esperienza non artistica, ma di ricerca sulla comunicazione acustica in ambito urbano. A quella manifestazione partecipava anche David Toop. Nel pomeriggio era lì in piazza per le prove tutto contento d'aver trovato un disco di Alvin Lucier edito dalla Cramps nella collezione *Nova Musicha* e la sera si esibisce in un concerto con Steve Beresford durante il quale, tra l'altro, suona un flauto immerso in un secchio d'acqua.

Quegli anni fra settantasette e ottanta, sono anni di scoperte: i dischi della Cramps, tra i quali uno in particolare mi colpisce, quello dei fratelli baschi Arze che suonano uno strano strumento a percussione, Txalaparta, composto da travi in legno sospese su delle cinghie in cuoio e percosse con martelli anch'essi in legno. Un po' grazie alla *Settimana della Performance* a Bologna scopro i minimalisti americani, Riley e La Monte Young in particolare, la poesia visiva e quella sonora (Corrado Costa, Arrigo Lora Totino, Adriano Spatola e i 7 LP di *Futura* ancora della Cramps) contemporaneamente a Fluxus (sono molto colpito dagli strumenti di Joe Jones e dal loro suono aleatorio, falsamente ripetitivo nonostante l'origine meccanica). Seguo la rivista *Musica '90* che rende conto delle esperienze di Brian Eno, della *new wave* più radicale, e della *no wave* newyorchese. Ma anche dei cosiddetti Creativi, in pratica tutto il jazz sperimentale europeo e alcuni americani come Braxton ad esempio.



Will Menter

Durante uno degli allora frequenti festival estivi, ho l'occasione di assistere a un solo di Han Bennink. Concerto per me indimenticabile. Lì ho capito cosa vuol dire non solo improvvisare, ma anche essere musicalmente liberi. Ha “suonato” nel senso di percosso, manipolato, di tutto, dal palco ai muri. In pratica ha cercato il suono in tutto ciò che lo circondava. Qui non più solo strumenti strani (il flauto di Toop, Txalaparta dei fratelli Arze), adesso tutto ciò che circonda il *performer* diventa strumento. Anni dopo, questa esperienza e questo atteggiamento mi ritorneranno in mente quando, via John Cage, scoprirò l'affermazione “animista” di Oskar Fischinger secondo il quale ogni oggetto ha un'“anima” e la si può risvegliare percuotendolo o sfregandolo.

Alla fine degli anni settanta cominciano anche i viaggi in Francia e lì grazie a diversi articoli in *Le Monde de la Musique*, allora supplemento mensile al quotidiano, mi avvicino alla musica elettroacustica che vedo come la possibilità di “rimontare” altrimenti ciò che si è registrato sul nastro magnetico, un po' seguendo l'esempio delle manipolazioni praticate da certa poesia sonora (Chopin, Heidsieck) o dai *cut-up* di Burroughs e Gysin. È in quella rivista che per la prima volta leggo di nuova organologia (la possibilità di costruire nuovi strumenti coi

materiali più diversi) e di sculture sonore (l'uso sonoro di certe sculture). Nel primo caso siamo spesso ai confini con la Patafisica e le Macchine Celibi, nel secondo con la metafisica delle arpe eoliche. In entrambi i casi siamo confrontati ad una pratica secondo la quale ogni oggetto può diventare strumento, può essere suonato e, soprattutto, il suono può essere cercato e trovato ovunque, non più solo negli strumenti classici. Dopo la “liberazione” dallo strumento resa possibile dal nastro magnetico, ecco un'apertura totale sul mondo, la possibilità d'ascoltarlo integralmente, non solo nella sua parte musicale.

Alla fine del 1981 mi trasferisco a Parigi dove *L'espace musical* di Takis al Centre Pompidou mi impressiona molto. Mi piace il miscuglio del suono grave, ctonio, dovuto alla regolare percussione di enormi tubi in acciaio e di travi in legno, col suono acuto di corde metalliche percosse da grossi chiodi in ferro, e il ritmo lento, quasi maestoso, che regola l'insieme.



In Francia, sempre alla ricerca d'approcci non convenzionali al suono, divento un assiduo ascoltatore dei dischi *Ocora-Radio France*, una collezione dedicata essenzialmente alle musiche extra-europee, e da allora non ho più smesso d'ascoltare quel tipo di musiche. Credo che probabilmente questo sia uno dei modi migliori per aprirsi a un ascolto più oggettivo del mondo. Pur senza dimenticare Roberto Leydi che, nei suoi corsi al DAMS, ci metteva in guardia dal facile esotismo. Ci raccontava di uno studente nato a Sassuolo, nel cuore della regione delle ceramiche, ma d'origine calabrese, che voleva fare una tesi su una musica extraeuropea e lui invece gli proponeva di cercare attorno a lui i resti della sua cultura meridionale e come questa si fosse integrata o meno a quella locale e come caso mai entrambe stessero morendo soffocate dalla televisione.

Senza alcun dubbio almeno nel caso mio, gli incontri casuali, vale a dire che non ho coscientemente cercato, ma che la vita mi ha messo davanti, sono stati fondamentali. E poi la curiosità, la voglia 'di saperne di più', è stato il motore che ha permesso il passo seguente. Un esempio per tutti. Tra la fine degli anni ottanta

e l'inizio degli anni novanta avevo preso l'abitudine d'acquistare libri e dischi per corrispondenza presso la *Gelbe Music* di Berlino (che ha chiuso definitivamente questa primavera), libri e dischi in genere dispersi tra miriadi di piccoli e effimeri editori sparsi per il mondo ma che la benemerita *Gelbe* riusciva a concentrare nel suo catalogo. Così, tra l'altro, ho modo di scoprire la rivista canadese Musicworks che trovo talmente interessante (soprattutto per le cassette incluse in ogni numero) da voler acquistare direttamente diversi arretrati. Nel pacco piuttosto voluminoso che ricevo dopo qualche settimana dal Canada scopro che per stabilizzare il contenuto avevano usato alcune copie di un catalogo di vendita per corrispondenza con un contenuto simile a quello della *Gelbe.* Si trattava del catalogo di *Silenzio* gestito a Roma da Gianni Antognozzi. È grazie a quell'"imballaggio" un po' speciale che sono venuto a conoscenza della sua attività di "distributore". Gianni ha chiuso qualche anno fa *Silenzio* per concentrarsi sulle altre sue attività (*Ants Records* e l'organizzazione di concerti e avvenimenti) ma la nostra amicizia continua tuttora.



Sintetizzando, una prima constatazione mi sembra essere la mia attenzione alle esperienze artistiche spurie, non limitate o costrette in un solo campo artistico. Come ad esempio quegli artisti che hanno operato sia in campo visivo che in campo sonoro, a cominciare dalle declamazioni dadaiste al Cabaret Voltaire a Zurigo. Dalle serate futuriste alle esperienze musicali di Marcel Duchamp (uno dei primi a usare coscientemente il caso in musica). Per poi continuare con Fluxus (che rende ancora più labile la separazione tra esperienza artistica e l'esperienza della vita), fino alla cosiddetta Sound Art, gran tormentone dei primi anni zero-zero. Penso che sia proprio grazie a questo mettere in discussione le categorie artistiche che riusciamo ad ascoltare i suoni, da un lato non più solo per la loro valenza musicale ma anche per ciò che sono di per se stessi, dall'altro che riusciamo a percepire il "musicale" anche là dove di solito non lo si cercherebbe.

Così come penso che sia proprio questa attenzione allo scardinamento dalle categorie artistiche che ha fatto sì che preferisca opere, anzi, diciamo meglio, *esperienze sonore*, nelle quali il suono partecipa al processo di conoscenza del

mondo, dove il suono è parte di un tutto, testimonianza di un avvenimento, casomai solo usato come rivelatore di una presenza. Come in certe esperienze fisiche di Richard Feynman o come i suoni registrati dalla sonda Huygens-Cassini nel 2005 durante la sua discesa verso Titano. Oppure delle onde gravitazionali primordiali originate dal Big Bang di cui si è fatto un gran parlare la primavera scorsa. Anche se poi si scopre che questi suoni sono la trasposizione di frequenze nella gamma dell'udibile. Provando così che, teoricamente, tutto può essere reso sonoro, udibile, in una sorta di sinestesia letterale. È possibile ad esempio ascoltare i 50Hz della corrente elettrica o captare con cuffie apposite le vibrazioni elettromagnetiche dell'ambiente (Christina Kubisch e i suoi *Electrical Walks*). Così come è possibile rendere udibile un'aurora boreale e le altre perturbazioni della magnetosfera, le VLF (*Very Low Frequencies*). E tutto ciò mi affascina.

Così come mi affascinano le frequenze captate dai radiotelescopi. O ancora credere di poter catturare, nella rete delle onde elettromagnetiche che ci circondano, le voci di persone morte, la cosiddetta EVP (*Electric Voice Phenomena*). Oppure la teoria, puramente utopica, secondo la quale la materia potrebbe conservare fisicamente in sé una traccia, la memoria, di un avvenimento sonoro passato. Idea abbastanza “misterica” da essere stata usata anche in un episodio di *X-Files*. Comunque sia mi affascina l'idea del suono che “incide” la materia come fosse un vinile. Attraverso questa “impressione” è come se fossero “fissate” e quindi rese visibili le onde elettromagnetiche. Ma nello stesso tempo non posso non pensare al testo dell'*Erratum Musicale* di Duchamp: «fare un'impronta … imprimere un sigillo in cera». Riconosco pienamente e accetto il lato naif e utopico di queste divagazioni fantascientifiche, ma rimango comunque sensibile al loro fascino. E del resto, ma non è per forza una scusa, diversi artisti hanno cercato di rendere percepibile o udibile la rete delle onde elettromagnetiche nelle quali siamo immersi. Penso ad esempio a Takis in praticamente tutta la sua opera e al primo Scanner, quello delle opere basate sulla captazione di conversazioni telefoniche al cellulare.

Da quanto detto è evidente che sono curioso in modo particolare della ricerca dell'inudito, cioè letteralmente per ciò che normalmente alla nostre orecchie non è concesso udire. Qualche esempio tra quelli che preferisco: i pipistrelli di Michel Barataud, i gamberetti di Jana Winderen, i funghi di Michael Prime, il suono della neve di Marc Namblard, quello del ghiaccio di Will Menter, i coleotteri di David Dunn o ancora buona parte dell'opera di Knud Viktor, recentemente scomparso,

che in questo campo è stato un precursore.

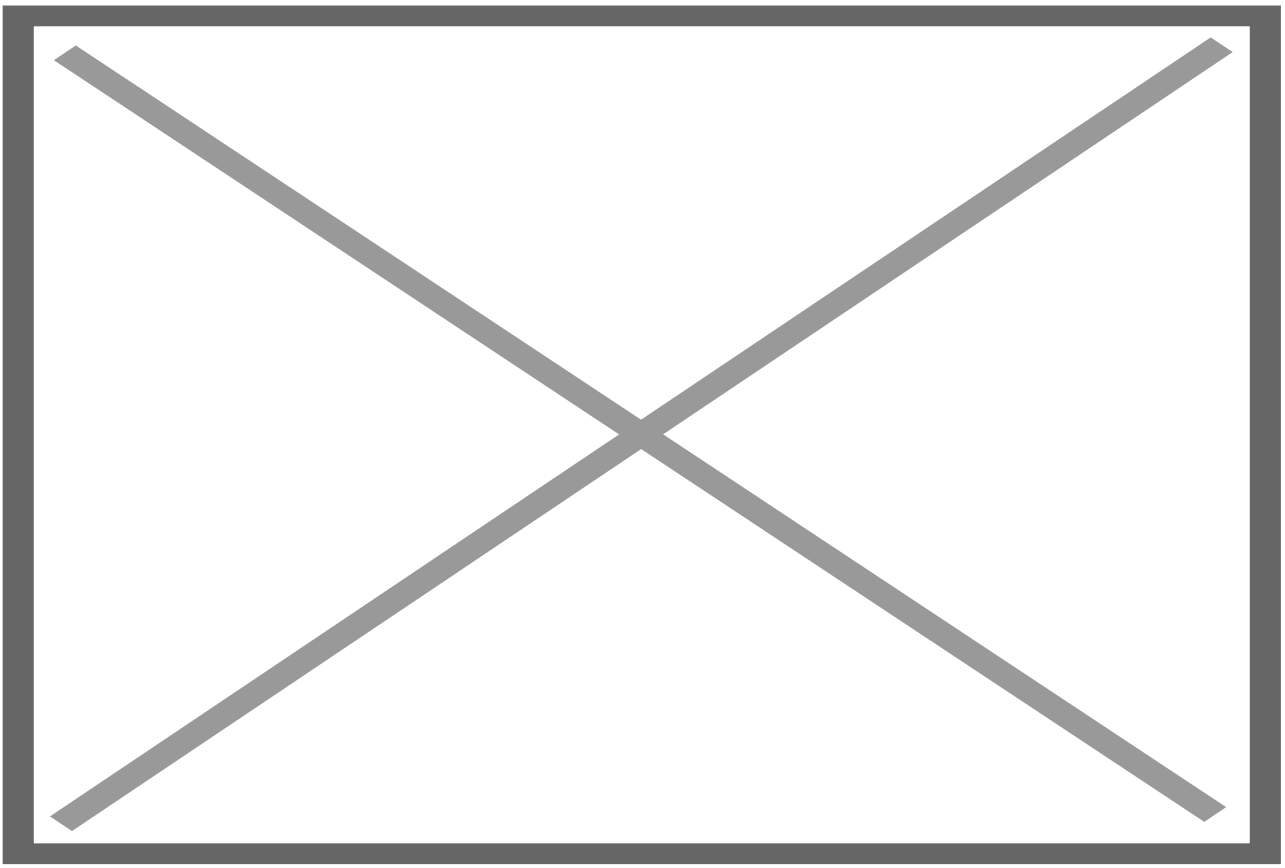


Così come mi interessano i suoni che, con l'uso e l'abuso dei microfoni a contatto, testimoniano della vibrazione della materia, siano questi d'origine geologica come i terremoti, i vulcani o le solfatare oppure i *Terrain Instruments* di Leif Brush. O ancora i suoni degli elementi. L'acqua ad esempio, la più gettonata, qui posso citare herman de vries, Philip Corner, Bill Fontana, Steven Feld. Molto più difficile invece registrare l'aria o il vento, che generalmente è visto come elemento di disturbo. Come “fissarlo” il vento? In genere se ne percepiscono i suoi effetti come le arpe eoliche o lo stormire delle foglie, non il vento in sé. Francisco Lopez ha tratto da registrazioni sul campo in Patagonia un CD intero, l'unico che io conosca, dove, senza giochi di parole, c'è solo vento.

Vorrei anche ricordare, da un punto di vista molto più tecnologico anche se spesso critico, le esperienze che hanno cercato dei sistemi musicali autogeneranti o l'automatizzazione della produzione musicale, secondo il mito mai morto del robot musicale e dell'obsolescenza dell'uomo rimpiazzato dalla macchina. Qualche nome un po' alla rinfusa: League of Automatic Music Composers, Oval, Milan Knizak, Kim Cascone, Yasunao Tone o ancora il *sillon fermè* di Stock Hausen & Walkman o di Georgina Starr.

Se ho avuto la possibilità di ascoltare tutti questi suoni è stato sopratutto grazie al suono “fissato” su un supporto: vinile, cassetta o CD. Credo infatti che la possibilità di “fissare”, per usare ancora una volta questa bella immagine, sia tecnica che teorica, di Michel Chion, trasportare e riprodurre il suono sia una delle invenzioni che più hanno cambiato il nostro modo di ascoltare durante il XX secolo. Da un lato ha permesso la circolazione di una quantità di suoni impensabile prima, ma dall'altro ha condizionato la formazione dell'ascolto individuale, sia a livello culturale, ciò che si ascolta, che a livello fisico, l'abitudine a un suono “stabile”, “fissato” una volta per tutte, ma diverso da quello, sempre mutevole, della realtà. Soprattutto se per ascolto intendiamo non solo l'ascolto

musicale ma anche il senso che ci permette di orientarci o di riconoscere gli eventuali pericoli dell'ambiente nel quale viviamo, siano essi il SUV o il leone. Studiosi come Steven Feld, Louis Sarno o Bernie Krause hanno sottolineato i legami tra l'ambiente, sia fisico che culturale, la percezione sonora e le realizzazioni musicali. Ricordo la prima volta che ho ascoltato in cuffia ciò che stavo registrando e come sono rimasto sorpreso dalla quantità e soprattutto dal volume dei suoni che avrei dovuto udire ma che invece il mio orecchio, sopratutto il mio cervello, “nascondevano” tendendo a concentrarsi sui suoni che avevo deciso di ascoltare, facendo cioè astrazione dei suoni ad essi estranei. Questo non solo perché il microfono, diversamente dall'orecchio umano, registra tutto ciò che è alla sua portata, ma anche perché spesso pratichiamo più un ascolto culturale, col cervello, che con le orecchie. Questa possibile “acculturazione” dell'ascolto, se si può dire, credo sia una delle caratteristiche dell'umano e non si tratta di prendere posizione a favore o contro, ma di esserne coscienti e di cercare di trarre profitto dal dialogo continuo tra i due ascolti. È così che, credo, la qualità del mio ascolto del paesaggio sonoro ad esempio è cresciuta, si è affinata, con e grazie all'ascolto delle altre esperienze sonore. Non c'è stata prima l'una e poi l'altra, ma piuttosto l'una grazie all'altra attraverso un gioco di rimandi e confronti. Se c'è un prima e un dopo, è solo un fatto cronologico legato alla scoperta delle cose.



Così il microfono può essere un rivelatore d'inudito, come abbiamo visto, ma anche aiutarci a una presa di coscienza del nostro modo di ascoltare. Infatti il microfono posto tra l'oggetto ascoltato e il soggetto ascoltante mette in evidenza il rapporto soggetto-oggetto, materializza il *trait d'union* tra i due termini, ed al contempo permette la presa di coscienza della separazione culturale soggetto-oggetto perché non risolve la differenza tra suono registrato e suono reale, non riesce a “fissare” ciò che non è alla sua portata, sia esso il *genius loci* o semplicemente i fenomeni atmosferici. Ed è così che il suono una volta registrato diventa un'altra cosa, proprio perché attraverso la separazione tra suono, visone e ambiente, si perde quell'unitarietà, quel tutto, che l'ha prodotto.

L'odierna facilità d'accesso ai materiali tecnologici rende la pratica della registrazione quasi banale. La proliferazione di queste pratiche può essere anche vista da un lato come un tentativo di fermare il tempo, “fissarlo” appunto, e dall'altro, paradossalmente, un tentativo di raddoppiarlo. Il tempo, attraverso il suo suono, esisterebbe così due volte: l'originale, volatile, ormai esistente solo nella memoria di un autore spesso distante dal fruitore, e la sua copia, più o meno fedele all'originale e con un *genius loci* lasciato vuoto, vacante, forse

perché il fruitore possa riempirlo.

Se dovessi tentare un bilancio di come e cosa ho ascoltato dei suoni del mio tempo, comincerei col dire che ho frequentato tante cose ma che non mi sono mai specializzato in alcuna. Come se l'importante per me fosse più cercare che trovare. Allora mi chiedo: è questo bisogno di passare sempre da una novità all'altra l'essenza della curiosità? Ed è una qualità o un difetto? Quello che è sicuro è che io, spesso, ne ho ricavato un gran piacere. O allora mi sono solo trovato nel posto giusto al momento giusto? Sarebbero quindi solo il caso a determinare il percorso? Certo che caso e incontri sono importanti, ma è pur vero che agli incontri e al caso bisogna saper essere ricettivi altrimenti ci si passa *à côté* senza neppure accorgersene. Mike Kelley diceva che essendo nato nel 1954 (come me del resto) era troppo giovane per gli hippy e troppo vecchio per il punk. Ma allora sarebbe solo una questione di generazione? Si è come “bloccati”, una volta per tutte, nella propria generazione e nella propria cultura? Le abitudini d'ascolto sono anche evidentemente il prodotto dell'ambiente sociale nel quale si è immersi, dell'educazione, dell'epoca e della moda dell'epoca. Così il rischio è di ascoltare attraverso una certa *forma mentis,* non con le orecchie. Come se si ascoltasse tale compositore e non i suoi suoni. David Toop racconta come la sua esperienza in Amazzonia e l'ascolto delle musiche extra-europee siano stati fondamentali per la sua formazione e come gli abbiano permesso di ascoltare altrimenti. Credo sia fondamentale la curiosità che poi è la voglia di cercare lo spiraglio attraverso il quale guardare cosa c'è oltre la staccionata. Così come credo sia importante la voglia di uscire dal proprio mondo culturale nel quale si è cresciuti per aprirsi verso l'esterno, al resto del mondo, per sentirsi parte di esso. Quale però sia il “motore” che fa funzionare la curiosità e che ci spinge al di là del conosciuto, non saprei dire.

Credo che l'importante sia ascoltare i suoni del mondo senza gerarchia e nel contempo senza dimenticare che il suono è sempre in un contesto. Sono cosciente che il suono non esiste di per sé, nonostante riconosca il fascino che il suono di per sé esercita su di me, ma ha un'origine sia essa naturale, animale o umana ed eventualmente una funzione. Personalmente mi sembra d'aver sempre cercato un suono che, per gusto personale e per educazione, preferisco *brut*, non organizzato: infatti più mi sono avvicinato ai suoni “estremi” più mi sono allontanato dai suoni organizzati, musicali, con l'eccezione notevole degli artisti «che compongono ciò che resiste alla composizione», per usare una bella formula

di Bastien Gallet. Tutto ciò a riprova del fatto che per me la cosa fondamentale è stata e rimane il piacere dell'ascoltare il mondo da un lato e il piacere della scoperta dall’altro. Con grande curiosità per il non già conosciuto e con le orecchie il più aperte possibile.

Questo testo è la versione più concisa e leggermente modificata di una conferenza letta il 2 maggio scorso a Firenze nell'ambito del Convegno Per chi suona il paesaggio organizzatto dal Forum Europeo per il Paesaggio Sonoro (Forum Klanglandschaft – FKL) al quale ho partecipato su invito di Albert Mayr e Francesco Michi che qui ancora una volta ringrazio. Il testo originale sarà incluso negli Atti di quel Convegno che usciranno per i tipi della Fratini Editrice a Firenze.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


MUSICA-MANIFESTO NUMERO 1 DI LUIGI NONO
»Non consumiamo Marx«
I dischi del sole
STEREO