

Enore Zaffiri  
Saggi e materiali  
a cura di Andrea Valle e Stefano Bassanese

*Enore Zaffiri*  
*Saggi e materiali*

a cura di Andrea Valle e Stefano Bassanese

AIMI - Associazione Informatica Musicale Italiana  
CIRMA - Centro Interdipartimentale di Ricerca su Multimedia e Audiovisivo, Università degli Studi di Torino  
Scuola di Musica Elettronica, Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" di Torino

### **Enore Zaffiri. Saggi e materiali**

A cura di Andrea Valle e Stefano Bassanese

ISBN: 9788890341328

sito: <http://www.aimi-musica.org/>

#### **Riferimento BibTeX:**

```
@book{Zaffiri2014,  
  Editor = {Andrea Valle and Stefano Bassanese},  
  Organization = {AIMI - Associazione Informatica Musicale Italiana},  
  Publisher = {DADI - Dip. Arti e Design Industriale. Università IUAV  
di Venezia},  
  Title = {Enore Zaffiri. Saggi e materiali},  
  Year = {2014}}
```

#### **Copyright**

These book, and all the chapters included in it, are an open-access publication distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 Unported License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author(s) and source are credited. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/> or send a letter to Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA.



Typeset with ConTeXt and NodeBox by Andrea Valle

## Indice

|    |   |     |
|----|---|-----|
| 1  | Prefazione<br><i>Andrea Valle e Stefano Bassanese</i>   | 3   |
| 2  | La creatività artistica di Enore Maria Zaffiri<br><i>Marco Stefenatto</i>   | 7   |
| 3  | Enore Zaffiri: musica tra arti e multimedia nella Torino del secondo Novecento<br><i>Giacomo Albert</i>                             | 57  |
| 4  | Interdisciplinarietà, collaborazione, didattica e diffusione a Torino (1963), Firenze (1964) e Padova (1965)<br><i>Laura Zattra</i> | 85  |
| 5  | Quattro film sperimentali di Enore Zaffiri<br><i>Alessandro Amaducci</i>  | 111 |
| 6  | “Musica per un anno”. A computational reconstruction of Enore Zaffiri’s analog algorithmic composition<br><i>Andrea Valle</i>       | 118 |
| 7  | Quattro policromie a quattro mani<br><i>Andrea Agostini e Stefano Bassanese</i>   | 153 |
| 8  | Colloquio con Enore Zaffiri<br><i>a cura di Veniero Rizzardi</i>  | 158 |
| 9  | Appendice I: Enore Zaffiri, <i>Policromie per voce e sintetizzatore</i> (1974)  | 171 |
| 10 | Appendice II: <i>Enore Zaffiri: l’esperienza storica della musica elettronica a Torino, programma del 27/28 Marzo 2012</i>          | 184 |

## 3 Enore Zaffiri: musica tra arti e multimedia nella Torino del secondo Novecento

Giacomo Albert

### 3.1 Introduzione

La carriera di Enore Zaffiri è connotata da un continuo sperimentare nuove forme e materiali. Ha, infatti, composto e collaborato a progetti di molteplice natura: opere di musica “assoluta”, per strumenti tradizionali, voce ed elettronica di diversa tipologia, accompagnata e non, ma anche operine e musiche di accompagnamento per balletti e per radiodrammi, fino a spettacoli di “teatro totale”, sonorizzazione di mostre, video musicali, film, video opere generate mediante strumenti analogici e digitali, grafica 3D, fotografia, sculture con materiali di vario tipo, etc. Non ha dunque soltanto composto musiche da inserire in contesti diversi, dal punto di vista mediale e sociale, ma ha anche lavorato in maniera diretta con molteplici materiali e arti. Il contributo di Marco Stefenatto nella presente raccolta di saggi presenta bene tale varietà. Nel presente saggio sono affrontate le opere multimediali e intermediali del repertorio zaffiriano, per approfondire i lineamenti della sua concezione insieme musicale e artistica. Si è scelto di incentrare l’attenzione soprattutto sul periodo della “forma geometrica”, ma si amplia lo sguardo anche verso gli altri periodi della carriera compositiva di Zaffiri e si mette questa in relazione con l’ambiente a essa circostante, per comprenderne meglio la portata e, in generale, per approfondire l’estetica del Maestro di Ciriè.

Tra le altre attività, Zaffiri si è occupato di critica e divulgazione d’arte. Nel 1967, nell’ambito dello Studio di Informazione Estetica (SIE), concepisce la serie di lezioni *L’arte nella storia*, che realizzerà nel 1986. L’ultimo volume di queste, dedicato al Novecento, si conclude con la seconda guerra mondiale. La chiosa finale di tale volume recita: “Qui termina il mio racconto.

La vecchia Europa dopo Auschwitz e Hiroshima perde l'egemonia culturale che passa all'America. L'arte umanistica è morta. La tecnologia sostituisce il mondo della poesia". Una tale affermazione, proferita da un artista che nel corso dell'intera carriera si è cimentato con gli strumenti tecnologici che aveva a disposizione, con uno sforzo di aggiornamento continuo delle e sulle tecnologie, attento anche alle loro ricadute sui linguaggi, potrebbe far immaginare una ricerca volta alla realizzazione di un percorso che conduca verso la *disumanizzazione dell'arte* attraverso la sua tecnologizzazione<sup>1</sup>. Dunque, un'arte intesa quale conseguenza dei mezzi tecnologici. Però, attribuire una simile intenzione a Zaffiri sarebbe un'azione foriera di errori: infatti, nell'ambito della sua concezione estetica l'arte deve partecipare del suo tempo, sfruttare gli strumenti del presente, con un'ottica di ricerca creativa, coinvolta in un processo di umanizzazione di tali strumenti<sup>2</sup>.

Proprio con l'obiettivo di "partecipare e vivere la propria epoca con cosciente reponsabilità e profondità di impegno"<sup>3</sup>, Zaffiri ha scelto di cimentarsi con i materiali che di volta in volta aveva a disposizione<sup>4</sup>. Affrontare con "cosciente responsabilità" materiali sempre diversi e attuali, tanto dal punto di vista mediale, quanto cognitivo, comporta un cambiamento, o meglio, un rinnovamento costante di prospettive e risultati, nei quali può risultare complesso scovare un nocciolo comune, disvelare una traccia che identifichi una linea estetica. Non si intende dunque forzare la complessa attività di Zaffiri in una consolante schematizzazione semplificatrice, ma si proverà a ravvisare alcune problematiche estetiche nodali che questi ha affrontato in uno sforzo continuo di "ricerca creativa".

Ma, da dove proviene questa apertura verso una molteplicità di interessi, media e materiali? In quale panorama si inserisce? Quali erano le relazioni tra la musica e le altre arti? Qual è la peculiarità del lavoro di Zaffiri all'interno di questo contesto? Per rispondere a tali questioni schizzeremo

<sup>1</sup> Il concetto di *disumanizzazione dell'arte* è da intendersi nel duplice aspetto di perdita del controllo dell'autore nei confronti del prodotto, sempre più determinato dai principi organizzativi tecnologici, e anche nell'abbandono della rappresentazione della figura umana in favore della pura forma astratta. Entrambi aspetti già presenti nell'estetica primo-novecentesca, come dimostrano, ad esempio, il saggio di Ortega y Gasset (1925), nonché l'*Enthumanisierung* adorniana nella *Filosofia della Nuova Musica* (Adorno 1949).

<sup>2</sup> A conferma di quanto asserito si può ad esempio citare la frase conclusiva dall'*Estratto dalla conversazione introduttiva alla "Rassegna Internazionale di Musica Concreta ed Elettronica" tenuta alla Galleria d'Arte 'La Bussola' di Torino il 14 Aprile 1965* (Zaffiri 1965: 140), in cui, in maniera programmatica, Zaffiri afferma: "Tutto ciò che è stato fatto e tentato e si continua a fare per sviluppare la creazione musicale è sempre altamente valido, purché l'uomo partecipi e viva la sua epoca con cosciente responsabilità e profondità d'impegno".

<sup>3</sup> Cfr. nota 2.

<sup>4</sup> Intendendo qui il concetto di materiale tanto in senso materico e mediale, quanto, adornianamente, in qualità di concetto cognitivo, frutto della dialettica storica.

ora un quadro generale delle principali esperienze di arte intermediale e multimediale di stampo musicale che hanno avuto luogo a Torino prima e contemporaneamente all'attività di Zaffiri.

### 3.2 Musica e ambiente tra sound art e multimedia nella Torino tra gli anni Cinquanta e Settanta

Il presente paragrafo affronta le pratiche intermediali e multimediali di stampo musicale a Torino dalla seconda metà degli anni Cinquanta. Non si tratta di delineare un quadro completo dell'audiovisione torinese, quanto di approfondire i legami tra le arti e la musica nell'ambiente scelto. Inoltre, non si distinguerà tra i settori dell'audiovisione, dunque dei nuovi media, rispetto all'uso in campo allargato del suono. Questo, non perché si intende negare una distinzione tra gli ambiti, bensì perché, almeno in riferimento al campo musicale, in questi anni e in questo *entourage*, essi appaiono collegati e contigui.

*Musica per un anno* non costituisce il primo esempio di musica ambientale prodotta a Torino. È ben noto che a Cosio d'Arroscia, in provincia di Imperia, a casa di Piero Simondo, ebbe luogo nell'estate del 1957, più precisamente il 28 luglio, la costituzione dell'Internazionale Situazionista, in seguito allo scioglimento di altri movimenti, tra cui il M.I.B.I., l'Internazionale Lettrista e CoBRA. È altresì ben noto che i primi passi di tale movimento abbiano avuto come epicentro il Piemonte, accanto a Parigi: tanto Alba, ove era dislocato il laboratorio di Pinot Gallizio, luogo in cui peraltro fu effettuata nel 1956 la prima riunione del collettivo, quanto Torino, anche grazie al rapporto, pur talora travagliato, con il gallerista Luciano Pistoì e con la "Galleria Notizie". Scopo primario dell'Internazionale Situazionista era la "costruzione di situazioni"<sup>5</sup>: un movimento, dunque, non legato a specifici media o forme d'arte, bensì alla loro unione nella creazione di ambienti e situazioni in grado di condizionare il fruitore. Lo stesso Debord, infatti, nel manifesto in cui elabora i principi teorici su cui dopo qualche settimana verrà edificato il movimento, afferma che "dobbiamo costruire degli ambienti nuovi che siano nel medesimo tempo prodotto e strumento di comportamenti nuovi" (Debord 1957, p. 14), e che "la nostra idea principale è quella di costruire situazioni, ossia la costruzione concreta di ambienti transitori di vita" (Debord 1957, p. 16), e per tal fine di voler sfruttare contemporaneamente tutte le arti e le tecniche per raggiungere una "costruzione integrale

<sup>5</sup> Si veda ad esempio la definizione che Debord fornisce nel primo numero del bollettino del movimento (Debord 1958, pp. 13-14).

dell'ambiente" (ibid.). Una teoria e una prassi che avrebbe poi dovuto sfociare in quello che nel situazionismo era definito quale "urbanismo unitario" (cfr. Debord 1958, p. 14).

La nozione di situazione, da porre nella teoria debordiana in contrapposizione e superamento rispetto a quella di spettacolo, insieme alla dimensione del laboratorio sperimentale i cui presupposti storici e fondamentali estetici sono stati analizzati da Sandro Ricaldone (1997), generano una condizione ideale per lo sviluppo di esperienze artistiche ambientali, anche nell'ambito musicale. Non è infatti un caso che Walter Olmo, allora giovane compositore alle prime armi, sviluppi la sua nozione di "musica di ambiente con sottofondi sonori" proprio qui<sup>6</sup>. Pur avendo il documento citato provocato la forte reazione e la cacciata di Olmo dall'Internazionale Situazionista per mano di Debord (cfr. Debord 1957b), non si può non sottolineare una continuità tra le teorie di Olmo e il concetto di situazionismo. Infatti, se il concetto di musica ambientale di Olmo, per quanto si deduce dai due scritti in cui lo ha teorizzato<sup>7</sup>, è legato a una dimensione artistica ancora congiunta con il ruolo e con la funzione classica dell'artista, piuttosto che finalizzata a uno sbocco insieme sociale, politico ed esistenziale, indirizzato verso l'unitarismo, e pur concependo Olmo una funzione fondamentale "decorativa" per il suo lavoro, in contrapposizione con la teoria debordiana volta alla creazione di una situazione unitaria che deriva da una concezione non decorativa dell'ambiente, egli rimase anche dopo la sua cacciata legato ai Situazionisti<sup>8</sup>, fu chiamato da Gallizio a collaborare per la *Caverna dell'Antimateria* e lavorò con lui almeno nell'esposizione di pittura industriale del 1958 presso la Galleria Notizie a Torino. Sebbene dunque i concetti di situazione e di ambiente musicale non siano perfettamente sovrapponibili, si può notare una contiguità tra essi, rimarcata dall'ambiente culturale affine da cui sono scaturiti. Osserviamo ora più nel dettaglio quale sia la concezione di musica ambientale sviluppata dal compositore. Olmo negli ultimi punti del documento criticato da Debord afferma:

"I lavori risultanti da questa particolare sperimentazione<sup>9</sup> si pre-

<sup>6</sup> Olmo 1957, documento inedito conservato presso l'Archivio Gallizio, Galleria Martano, Torino. Ringrazio la signora Liliana De Matteis per avermi concesso di consultare il materiale.

<sup>7</sup> Olmo 1957 e 1957b, entrambi documenti inediti conservati presso l'Archivio Gallizio, Galleria Martano, Torino, e ivi trascritti dal M<sup>o</sup> Marco Buccolo.

<sup>8</sup> Si veda ad esempio quanto scrive benevolmente Debord su di lui nel carteggio con Gallizio in occasione della collaborazione per la *Caverna dell'Antimateria* (cfr. Debord 2009, p. 73 e pp. 82-84).

<sup>9</sup> Nelle parti antecedenti del testo Olmo aveva spiegato il modo in cui lavorava sul nastro, rielaborando e soprattutto pluristratificando in maniera intuitiva delle registrazioni di suoni di violino eccitato in maniere inusuali e violente, con timbri all'epoca rari, in maniera tale da creare da una parte dei "sottofondi sonori" continui (prodotti da una quantità notevole di sovrapposizioni) e dall'altra esplosioni, o, come afferma il compositore, "violenze sonore", attraverso una quantità ridotta di stratificazioni degli agglomerati sonori.



stano ad una sperimentazione specificatamente decorativa di ambienti di vita comune. Un Sottofondo Sonoro, trasmesso in una camera, crea una certa atmosfera sonora che contribuisce (con le costruzioni sperimentali delle cosiddette arti plastico-figurative, architettoniche, ecc.), a formare un ambiente particolare. LA MUSICA AMBIENTALE serve a creare, ornare, modificare e sottolineare ambienti di vita comune, senza impedirne l'attività, creando un'Atmosfera Sonora atta a rendere più nettamente distinte alcune caratteristiche ambientali.”  
(Olmo 1957, s.p.)

Nel passo citato possiamo osservare due concetti fondamentali: in primo luogo l'unione tra le arti attraverso la loro giustapposizione e sovrapposizione, arti che concorrono insieme a definire l'ambiente. Poi, si deve mettere in luce il concetto di “atmosfera sonora”, che ipotizza legata alle “caratteristiche ambientali” (non specifica se caratteristiche acustiche o connesse alla definizione sociale dello spazio). Attraverso la creazione di atmosfere sonore la musica crea una relazione con la vita che ha luogo negli spazi, pur mantenendo una funzione esplicitamente “decorativa” degli spazi stessi. Olmo asserisce i medesimi principi anche nel suo altro scritto del 1957, *La fine della preistoria musicale*, ove afferma:

“Idee di sensazioni acustiche ambientali: vi sono Idee casuali sonore che possono essere rese artistiche dando loro una particolare violenza antimnemonica, per impedire una organizzazione scientifica. Le idee sonore servono a creare, ornare, modificare e sottolineare ambienti di vita comune, senza sostituirsi a questo ambiente, creando un sottofondo sonoro complesso adatto a render più nettamente distinte alcune caratteristiche ambientali. Come la struttura visiva per una stanza, così il sottofondo sonoro ne può completare l'atmosfera, adattandola a gusti architettonici ed urbanistici nel confronto con gli altri locali e complessi edilizi.”

(Olmo 1957b, s.p.)

Anche qui la funzione del suono è decorativa, finalizzata alla creazione di un'atmosfera. Anche per questo motivo dal punto di vista compositivo Olmo elabora una concezione di rottura della forma musicale, i cui elementi costituenti non creano significazione nel loro rapporto reciproco, bensì in relazione all'ambiente, agli altri elementi presenti nello spazio circostante. La musica non significa in sé, ma in relazione allo spazio in cui è inserita. In questo senso vanno comprese le “violenze sonore” e i “sottofondi” in precedenza citati. Elementi non per sé, bensì finalizzati alla fruizione di un ambiente, rivolti verso la creazione di un'esperienza complessiva che si correla alla vita dell'ambiente stesso, per darne un'interpretazione e una fruizione artistica e imprevedibile.

In questo senso dunque c'è un forte collegamento con le teorizzazioni situazioniste della *psicogeografia* e dell'*urbanismo unitario*<sup>10</sup>. Olmo, infatti, afferma:

“La molteplicità delle caratteristiche palesate dalla Musica Ambientale, è applicabile ad ambienti diversi, come salotti, sale pubbliche, biblioteche, cucine, WC; ambienti scolastici, industriali, ecc., e nelle loro modificazioni operabili in futuro. [...] Inoltre un adeguato studio di diffusione musicale all'aperto, nelle strade, sulle piazze, in sottopassaggi, su autostrade, può offrire risultati sperimentali di un'arte urbanistica sonora, nella decorazione della vita all'aperto e nella modificazione di ambientazioni aperte, indicazioni psicogeografiche e trasformazioni d'ambiente, da una monotonia muta, ad un modo di vita più brillante socialmente ed artisticamente.”

(Olmo 1957, s.p.)

Ancora, dichiara:

“Per i sottofondi sonori, si possono progettare musiche per un ambiente scolastico, uno industriale, oppure, più particolareggiatamente, musiche da salotto, da bar, da camera da letto, da sale per biblioteche, da cucina, da WC, ecc.. Insomma una musica che nell'insieme è compresa nei problemi urbanistici ed ambientali.”

(Olmo 1957b, s.p.)

Dalla riflessione di Olmo scaturisce quindi una stretta relazione tra la musica e l'ambiente, da intendere sia in senso fisico che sociale. Una musica che doni una qualità artistica a luoghi altrimenti sprovvisti di tale proprietà.

Zaffiri, in realtà, nel suo occuparsi di relazioni tra le arti, sia cimentandosi con molteplici media, sia soprattutto nel suo rapporto con lo Studio di Informazione Musicale (SIE) e nel contestuale lavoro con Arrigo Lora Totino e Sandro De Alexandris, nonostante abbia composto musica destinata alla sonorizzazione di ambienti, è molto distante dalla prospettiva di Olmo. Nel 1968, ad esempio, descrive *Musica per un anno* nel seguente modo:

“Il sottoscritto, nella sua relazione sulla didattica, ha illustrato un progetto di musica funzionale, destinata alla sonorizzazione permanente di ambienti (musei, esposizioni, mostre, ecc.). È intesa come musica che fluisce nel tempo; infatti la durata teorica del progetto è

<sup>10</sup> In Debord (1958, p. 14), la psicogeografia è definita come “lo studio degli effetti specifici dell'ambiente geografico, assemblato in maniera cosciente o meno, che agisce direttamente sui comportamenti emotivi dell'individuo”, ed è evidentemente funzionale all'urbanismo unitario, che è sempre qui definito come la “teoria dell'uso dell'insieme delle arti e delle tecniche che concorrono alla costruzione integrale di un ambiente in un collegamento dinamico con le esperienze comportamentali”.

di un anno. L'evento sonoro si trasforma impercettibilmente in relazione ai mesi, ai giorni, alle ore. Ogni istante ha la sua sonorità, irripetibile, che fondendosi con la luce dell'ambiente, costituisce una 'presenza' vitale."

(Zaffiri 1968, p. 157)

Zaffiri non si occupa della relazione con lo spazio, se non per il cenno alla fusione con la luce, anch'essa continuamente cangiante come la musica. Soprattutto, l'ambiente di diffusione qui ipotizzato rimane uno spazio di esposizione artistica e non è un luogo di vita comune, come nel caso di Olmo. Olmo, quindi, pur nella sua ottica decorativa, pare rivolto verso una fusione tra arte e vita, mentre Zaffiri reclude la sua musica ambientale in uno spazio artificiale, un ambiente costruito, luogo la cui unica funzione è la fruizione artistica. Zaffiri presuppone dunque uno spettatore cosciente di assistere a un'opera d'arte. L'opera, poi, secondo l'ottica zaffiriana, sollecita un lavoro interpretativo, elaborato sulla base della proiezione sull'opera stessa di un orizzonte semantico altro da quello applicato nella vita comune, un orizzonte che il fruitore ha appreso in un percorso di crescita culturale, di studio, che lo porta a osservare l'arte con una distanza critica, con un velo interpretativo di cui è cosciente.

Probabilmente anche per questo motivo si nota un diverso approccio alla composizione di musica ambientale tra i due compositori. Nonostante, infatti, neppure *Musica per un anno* segua una strutturazione di tipo narrativo, rimane un'opera altamente formalizzata, come dimostra il saggio di Andrea Valle pubblicato nella presente raccolta. Infatti, operando anche solo un veloce confronto tra le tecniche compositive adoperate dai due artisti, e tra il modo in cui essi si rapportano alla tecnologia, possiamo osservare notevoli differenze. Olmo parla del dominio assoluto della sperimentazione sul suono e sulle macchine, sperimentazione scevra da ogni forma di predeterminazione. Insiste nei suoi scritti giovanili sul concetto di libertà della ricerca, sulla libera ricerca musicale, l'aspirazione verso una purificazione della musica e il tentativo di riportare questa alla dimensione emotiva originaria della "meraviglia" artistica, come si può ad esempio vedere nella sua ricerca della composizione di una "sensazione sconosciuta improvvisa". Un'ottica dunque anti formalistica<sup>11</sup>, opposta a quella di Zaffiri, la quale, al contrario,

---

<sup>11</sup> Si noti, peraltro, come la sperimentazione elettronica sulla dimensione ambientale di Olmo differisca in maniera radicale dalla sua concezione e dal lavoro elettroacustico che condurrà negli anni successivi, in funzione non più ambientale. Basti pensare all'"attrezzatura che consente di realizzare una composizione di musica elettroacustica in tempo reale", che svilupperà negli anni Sessanta e che descrive nel volume *Cos'è la musica elettronica* (Olmo 1973, pp. 108-111): si tratta di uno strumento che esegue in sintesi additiva partiture tetraparametriche (definendo cioè di volta in volta la durata, la frequenza, l'intensità e la composizione spettrale di ogni suono), adoperabile in chiave performativa. Dunque, una concezione formale, simbolica e parametrizzata del lavoro sul suono. Ciò non ostan-

si inserisce, secondo quanto lui stesso affermava nel 1965, all'interno della "corrente strutturalista" (Zaffiri 1965b, pp. 144-147).

Olmo compone un tappeto sonoro e "violenze" sonore, finalizzati ad agire sulla percezione della realtà quotidiana del fruitore. Zaffiri, invece, costruisce un'opera d'arte che ha in sé il suo significato. Olmo, inoltre, teorizza la sperimentazione diretta non mediata sulla macchina, con l'obiettivo di rovesciarla e defunzionalizzarla<sup>12</sup>, mentre Zaffiri abbraccia la conoscenza della macchina e la usa per esprimere rapporti altri, universali, attraverso un lavoro cosciente e lucido. Dunque, un'ottica opposta nella metodologia di lavoro sui *media* da parte dei due compositori.

Per esemplificare quanto affermato si può menzionare l'ambiente *Operazioni plastiche spaziolucecolore* descritto da Arrigo Lora Totino alle pagine 6 e 7 de "Le carte del gioco" (Lora Totino 2001). Si tratta di un ambiente costruito nell'aprile del 1967 presso il SIE, di accompagnamento a una mostra di Sandro De Alexandris. In tale occasione l'architetto Leonardo Mosso aveva costruito un allestimento con fogli di carta semitrasparente, che dividevano l'area installativa in una griglia spaziale, all'interno della quale si susseguivano gli oggetti plastici di De Alexandris; per l'occasione Arrigo Lora Totino aveva creato un poema concreto, di poesia spazializzata, basato su suddivisioni rettangolari del quadrato di 64 elementi in cui venivano rielaborate i concetti intorno a cui era incentrata la mostra: il lavoro sullo spazio, gli interstizi del silenzio e i cromatismi del colore bianco<sup>13</sup>. La concezione della griglia architettonico-spaziale richiama una scultura di De Alexandris, composta da un quadrato suddiviso ricorsivamente al suo interno in quadrati, esposta nello spazio e i quadri appesi alle pareti rielaboravano il modulo in diverse forme; a partire da questo, peraltro, Zaffiri ha composto la musica, un brano intitolato *Q 64*, in numerose varianti dovute a diverse letture della stessa forma, ripetuto ciclicamente per la sonorizzazione dell'ambiente, brano costituito di sole onde sinusoidali, oltre alla struttura *R/24*, generata a partire dalla lettura di un modulo basato su una suddivisione rettangolare del modulo quadrato. Aveva composto *Q 64* "attribuendo ad ogni parte

---

te, ancora nel recente catalogo delle opere (Olmo 2012), il compositore afferma che "sin dai primi lavori acustici walter olmo non costruisce, sperimenta, non compone, assembla", rinviando dunque nuovamente a una prospettiva più antiformalistica.

<sup>12</sup> Aderisce in tal modo al *détournement* situazionista, prassi che si estrinseca anche nei principi estetici della pittura industriale elaborata da Gallizio.

<sup>13</sup> In realtà nella locandina dell'evento, che ho potuto consultare nell'Archivio privato di Giorgio Nelva a Torino, è stampata una poesia simile, ma non del tutto identica a quella poi ristampata in Lora Totino 2001; quest'ultima versione, con ogni probabilità, è dovuta a una ricomposizione della poesia spazializzata originaria con una variante causata da un errore (manca una riga inferiore del quadrato centrale in basso, caratteristica che lo rende asimmetrico).

una frequenza sonora per lato”, ottenendo “64 suoni che Zaffiri organizzò seguendo particolari percorsi” (Lora Totino 2001, p. 6), anch’essi basati su una rielaborazione grafica di 64 forme quadrangolari<sup>14</sup>. Zaffiri ha quindi assunto la forma geometrica quale modello per la gestione dei parametri musicali. La definizione unitaria dello spazio espositivo era generata dalla comune matrice formale, alla cui struttura spaziale rimandavano la costruzione architettonica, quella plastica, quella poetico-spaziale e infine quella sonora. Si può quindi osservare come in *Operazioni plastiche spaziolucecolore* il collegamento intermediale si fondi su un principio formale di matrice strutturale. Un principio non necessariamente compreso da parte del fruitore. L’ambiente non ha una qualità propria, non è site-situ<sup>15</sup>, ma viene definito dalla forma basilare, che si estrinseca e rispecchia nei diversi media di cui l’opera è composta.

In “Origine della musica elettronica a Torino negli anni ‘60”, articolo retrospettivo scritto nel 2003 e posto in calce alla recente raccolta curata da Marco Ligabue, Zaffiri afferma: “Agli inizi degli anni ‘60 a Torino si era formata una corrente strutturalista che faceva riferimento alla Bauhaus di Gropius e al De Stijl olandese. In questo clima iniziai a prendere in considerazione l’approccio alle nuove possibilità sonore che le apparecchiature mi offrivano” (Zaffiri 2003). Possiamo quindi osservare come anche Zaffiri, così come aveva fatto l’Internazionale Situazionista, che annoverava tra le organizzazioni sue fondatrici il Movimento per una Bauhaus Immaginata e con Asger Jorn un alunno diretto di tale esperienza, cita il Bauhaus quale prototipo per la propria ricerca estetica. Sicuramente, infatti, entrambi le esperienze dividevano con esso il modello laboratoriale, nonché l’idea unitaria di lavoro sulle arti in senso ampio, e anche, soprattutto per i situazionisti, un’idea di lavoro artistico che ormai aveva superato la concezione ottocentesca del genio creatore. A differenza del situazionismo, però, Zaffiri menziona anche tra i suoi padri nobili il De Stijl, e lo fa in maniera del tutto ponderata. Si può infatti osservare un parallelo con il formalismo della neoplastica di Mondrian, secondo la cui ottica la pittura, e l’arte più in generale, era da considerare come “espressione di rapporti puri” (Mondrian 1918).

Ora, al di là delle differenze radicali che intercorrono tra le estetiche della costruzione ambientale di Olmo e Zaffiri, non si può non sottolineare il

---

<sup>14</sup> Si possono seguire con chiarezza le modalità di tale rielaborazione analizzando le immagini pubblicate in Zaffiri 1970. È inoltre interessante osservare come Zaffiri stesso abbia rielaborato tale forma per la progettazione di sculture in plexiglas dotate del medesimo titolo, *Q 64*, le cui immagini sono pubblicate anche nei DVD di documentazione dell’opera del Maestro conservati presso l’Archivio Zaffiri a Firenze. Inoltre, come si può desumere dalle figure riprodotte in Zaffiri 1970, anche l’immagine riprodotta sulla copertina di Zaffiri 1968 è in realtà una lettura dello schema della forma del quadrato di quadrati *Q 64*.

<sup>15</sup> Secondo la definizione che ne fornisce Robert Smithson (1970).

filo che le collega, ossia l'appartenere a una cerchia culturale in cui l'espressione artistica, e di conseguenza anche quella musicale (o sonora), è intesa come unitaria, non sezionata in generi dotati di teorie che ne definiscono e insieme delimitano il campo, ed è posta in relazione con l'ambiente, inteso in senso multimediale, e con l'esperienza che di esso ne compie il fruitore. Per schizzare questo comune ambiente è utile menzionare alcune tra le numerose altre esperienze che nei medesimi anni hanno costituito l'ambito all'interno del quale è possibile inscrivere l'attività di Olmo e Zaffiri.

Una prima esperienza è rappresentata dal *Tereminofono*, strumento costruito nel 1957 dal fisico Gege Cocito, commissionato da Pinot Gallizio e da questi adoperato nella mostra *Elogio* di Pinot Gallizio organizzata da Luciano Pistoï presso la galleria "Notizie" a Torino immediatamente dopo la sua fondazione nel 1958, nonché almeno nella pianificazione, se non anche nel corso dell'evento stesso, della *Caverna dell'Antimateria*, che fu realizzata a Parigi nel 1959 presso la galleria *Drouin* (cfr. Bertolino, Comisso e Roberto 2005, pp. 214-217). Anch'esso da collocare nella cornice del situazionismo, era in grado di superare la concezione decorativa della musica ambientale attraverso l'interattività e il forte collegamento che instaurava tra luogo, suono e fruitore. Si tratta quindi di un passo avanti rispetto alle esperienze citate in precedenza, verso una concezione installativa del suono, che viene correlato con gli altri media attraverso l'esperienza e l'attività del fruitore stesso.

È anche importante sottolineare come già nella seconda metà degli anni Cinquanta a Torino fossero note le esperienze più avanzate dell'arte internazionale, e come con ogni probabilità anche grazie a ciò le tematiche legate alla diversa relazione musica-arte e musica-ambiente hanno potuto trovare terreno fertile. Sicuramente era noto e di dibattito comune il lavoro di Cage, che aveva compiuto nel 1958 la sua storica presenza agli Internationales Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt (cfr. Decroupet 1997, pp. 231-241), un evento che creò una vera e propria frattura, un momento di non ritorno nell'avanguardia musicale europea, anche grazie al seminario *Indeterminacy*; un artista che, peraltro, fu residente allo Studio di Fonologia di Milano proprio tra il novembre 1958 e il marzo 1959 grazie a un invito di Berio, occasione in cui compone *Fontana Mix*, ricevendo un'ampia fama, persino televisiva. Inoltre, proprio in quegli anni ebbe una larga diffusione a Torino il Gutai, soprattutto grazie al rapporto tra Luciano Pistoï e Michel Tapié, che tanto aveva indispettito Debord<sup>16</sup>, gruppo artistico che realizzò alcune tra le

<sup>16</sup> Come ampiamente testimoniato dalla corrispondenza di Debord 2009.

prime installazioni sonore, grazie anche alle quali ebbe origine il genere<sup>17</sup>: nel 1958, infatti, presso la galleria Notizie, Tapié presenta per la prima volta in Europa e a soli pochi mesi dal debutto statunitense i lavori del Gutai, con proiezione di diapositive; l'anno successivo gli artisti Gutai espongono loro opere nella mostra *Arte Nuova* che ebbe luogo presso il Centro di Arti Figurative del Circolo degli Artisti, oltre a tornare di lì a poco per il premio Lissone, sempre nel 1959, e poi tornare in maniera continuativa per diverse esposizioni negli anni successivi<sup>18</sup>. Per sottolineare l'importanza della ricezione torinese del Gutai si può menzionare il numero 8 della rivista *Notizie* (1959), dedicato da Pistoì proprio all'attività del gruppo artistico giapponese.

Non si intende con ciò ipotizzare una stretta dipendenza delle attività torinesi dal Gutai, e tanto meno da Cage, bensì evidenziare la diffusione torinese delle ricerche artistiche che hanno quali punti nevralgici la centralità del rapporto con l'ambiente, la rottura dei confini tra le arti, una nuova concezione del lavoro artistico e dell'opera di tale lavoro, e una rinnovata attenzione verso il rapporto opera-fruttore, che inizia a divenire centro nevralgico della riflessione artistica multimediale e intermediale. Torino, quindi, pur non centro di elaborazione e sviluppo della cultura internazionale, è tra gli anni Sessanta e Settanta un luogo primario della ricezione delle tematiche delle avanguardie artistiche e musicali, al contrario di quanto avverrà negli anni successivi.

In questo senso si deve anche interpretare la diffusione della musica contemporanea ed elettronica. Ad esempio Gallizio dimostra di conoscere l'opera di Schaeffer<sup>19</sup>, e, quindi, si può ipotizzare che conoscesse anche la *Tour spatiodynamique, cybernetique et sonore* di Nicholas Schöffer e Pierre Henry, una delle prime sculture sonore cinetiche ambientali interattive, creata nel 1955 e concettualmente prossima alle sperimentazioni del Tereminofono. Inoltre, scorrendo l'elenco dei concerti torinesi tra anni Cinquanta e Sessanta (Barbero 2010), non si possono non citare, tra i molti esempi disponibili, l'esecuzione del 1959 all'Unione Culturale di *Thema (Omaggio a Joyce)* di Berio, *Continuo* di Maderna e del *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, la *Rassegna internazionale di musica concreta ed elettronica* organizzata da Zaffiri in collaborazione con Pietro Grossi presso la galleria torinese Notizie nel 1965, gli incontri sulla musica elettronica tenuti da Zaffiri in collaborazione con

<sup>17</sup> Per una panoramica sulle installazioni sonore nel Gutai e nelle origini del genere, cfr. Albert 2012. Per una ricognizione sulle origini dell'installazione sonora si veda anche Straebel 2008.

<sup>18</sup> Per quanto concerne la diffusione del Gutai a Torino e, da qui, internazionale, si veda in particolare modo Osaki, Monferini e Cossu 1990. In generale per una panoramica e per un elenco dettagliato degli eventi artistici e musicali tra 1959 e 1969 a Torino si veda Barbero 2010.

<sup>19</sup> Lo si può osservare ex negativo dal carteggio con Guy Debord (Debord 2009, p. 225).

il Circolo Toscanini e l'Università di Torino, che hanno visto la partecipazione di Pietro Grossi, Vittorio Gelmetti e Michiko Hirayama e soprattutto l'esecuzione al Teatro Regio dell'*Orphée* di Pierre Henry con coreografie di Maurice Béjart, esecuzione che ebbe luogo nel 1960 anche grazie alla spinta innovativa del nuovo sovrintendente del teatro, Alberto Bruni Tedeschi (cfr. Rizzuti 2014).

Ma, forse ancora più importante nel nostro contesto è l'uso di musiche di Edgard Varèse e Toshiro Mayuzumi per la sonorizzazione dell'esposizione *Mostra collettiva di quadri* presso l'ICAR nel 1960, che segnala una forte continuità nella prassi dell'applicazione di musiche registrate in qualità di sonorizzazione di mostre, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, con Olmo, fino all'attività dello stesso Zaffiri in questo ambito, a partire dal 1964.

Tutte queste attività in ogni caso si inscrivono all'interno di un ambiente in cui sono presenti sperimentazioni multimediali in molteplici direzioni: fondamentale, ad esempio, è menzionare il Circarama, spazio di proiezione cinematografica a 360° con sei canali di spazializzazione del suono, per il quale, all'Esposizione Universale Italia '61, la FIAT aveva creato un documentario sulle sue attività con l'accompagnamento di musiche di Angelo Francesco Lavagnino; ma anche altre attività completamente diverse, come ad esempio lo spettacolo di danza e musica concreta al Teatro Carignano nel 1962; o anche la presenza di Gina Pane a Torino. Una varietà di approcci che testimoniano un continuo lavoro di ricerca con e fra le arti, in un'ottica intermediale e multimediale, che crea un panorama ricco e multifaccettato.

Non risulta dunque strana la nascita del SIE per opera di De Alexandris, Lora Totino e Zaffiri, né l'interesse che questi sviluppino verso la ricerca di nuove forme, di nuove espressioni, in grado di unire più ambiti verso sperimentazioni e campi nuovi. Si può inoltre anche osservare che la prima personale di Sandro De Alexandris, fondatore insieme a Zaffiri e Lora Torino del SIE, che ebbe luogo presso la galleria Botero, è avvenuta in un contesto di forte rinnovamento linguistico e effervescente clima culturale tendente verso la creazione di nuovi contesti e la genesi di gruppi artistici. Lo testimonia, ad esempio, la coeva nascita del Gruppo Sperimentale d'Arte, un gruppo i cui membri collaboreranno a più riprese con il SIE stesso.

Inoltre, nel 1962 Piero Simondo, artista che ha partecipato alla nascita dell'Internazionale Situazionista e vi è stato subito cacciato insieme a Olmo per mano di Debord, ha fondato nel 1962 il CIRA, Centro Internazionale per un Istituto di Ricerche Artistiche (Ricaldone 2011). Al di là del notevole lavoro di Simondo, non si può non citare tale esperienza, sia per mettere in luce l'interesse comune verso un'attività su più media e materiali, un servizio artistico in molteplici direzioni, e verso una concezione laboratoriale



del lavoro artistico, sia soprattutto per la partecipazione ai corsi di Simon-  
do da parte di Piero Fogliati. L'attività di Fogliati, soprattutto a partire dal  
1966, costituisce sicuramente una tra le più importanti esperienze di arte  
ambientale che ha avuto luogo a Torino, declinata anche in numerose opere  
sonore<sup>20</sup>. Infatti, l'interesse verso l'opera sonora di Fogliati valica la sua sem-  
plice collaborazione nella creazione dell'*Idromegafono*, e poi del *Liquimofono*  
per la "poesia liquida" di Arrigo Lora Totino, uno dei massimi esempi di  
lavori intermediali tra poesia, performance e musica, creati peraltro all'in-  
terno del medesimo ambiente culturale di cui partecipava Zaffiri. Le mac-  
chine di Fogliati mostrano un'attenzione verso la *site-specificity* e l'interven-  
to ambientale: opere come il *Pleximofono*, enorme scultura a molle risonanti  
che amplificano e trasformano il paesaggio sonoro presente nell'ambiente  
progettata nel 1967, oppure l'*Ambiente scultura di vento* del 1970, che usa,  
trasformandolo, il vento, o ancora l'enorme *Ambiente-strumento* progettato  
nel 1968 per il quale il rumore cittadino, l'ambiente circostante, funziona  
da eccitatore che viene modificato dai risuonatori naturali costruiti da Fo-  
gliati, trasformandosi in suono, in musica, rappresentano una fase matura  
di concezione della musica ambientale, un'esperienza pari a quelle ad essa  
coeve di compositori ben più rinomati nel campo internazionale, come Max  
Neuhaus, Bill Fontana, Maryanne Amacher, Mario Bertoncini, etc. Comune  
con queste esperienze è l'interesse verso la trasformazione del suono am-  
bientale, per la creazione di opere che generano un rapporto stretto con lo  
spazio in cui sono installate, intendendo spazio sia nella sua qualità acustica,  
che in quella fisica e nella sua dimensione sociale. Il lavoro di Fogliati  
dunque è fortemente differenziato rispetto alle astrazioni zaffiriane (e anche  
rispetto ai sottofondi sonori di Olmo), ma non è certo un caso che entrambi  
sviluppano alcune tematiche comuni, a partire da problematiche estetiche  
condivise, pur in direzioni, con estetiche completamente autonome. Anche  
la tendenza verso il post-umanesimo, pur se interpretato in maniere diverse,  
ne accomuna le prospettive.

Le tendenze musicali centripete, che tendono a sconfinare verso altre  
forme artistiche e conquistare lo spazio, non sono certo una peculiarità to-  
rinese tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Basti a tal proposito citare, anche  
limitando lo sguardo al solo campo italiano, la *Mostra di musica sperimentale*  
di Sylvano Bussotti del 1961 o l'happening-installazione ambientale di  
Walter Marchetti *La caccia [quartetto n. 2]* del 1965. Ma anche numerose atti-  
vità compiute all'interno di ambiti più vicini a Zaffiri, con i quali lui stesso

<sup>20</sup> Si vedano a tal riguardo in particolar modo Bandini 1972, nonché Vescovo 2003, e interessantissime anche le opere successive presentate in Vescovo 2003b. Per uno sguardo d'insieme sull'artista e per una panoramica complessiva delle sue opere, anche sonore, si segnala soprattutto la tesi di Alessandro Trabucco (1999).

collaborava: dall'esecuzione a ciclo continuo durante una mostra del 1964 dell'opera per nastro di Vittorio Gelmetti *Modulazioni per Michelangiolo a La casa abitata* (1965) di Pietro Grossi, un'installazione sonora per una mostra a Palazzo Strozzi a Firenze, fino alla collaborazione dello stesso Grossi con Bruno Munari per la creazione del *Tetragono* nel 1964 e alla sua concezione di una "Home Art" (Mayr 2011). Tutte esperienze che ripensano lo spazio e attraverso di esso riconfigurano la relazione tra opera e fruitore.

Inoltre, la collaborazione tra Zaffiri e Grossi, che si reitererà in numerose circostanze, avrà diversi sbocchi di musica ambientale, forse il più noto dei quali è l'esposizione che ha avuto luogo tra il 30 giugno e il 14 luglio 1967, subito dopo l'esposizione di De Alexandris citata in precedenza, organizzata sempre dal SIE: *Ipotesi linguistiche intersoggettive*. In questa sede erano riunite "strutture organizzate" (Argan, Masini, Grossi, Zaffiri e Lora Totino 1967), "proposte di spazio concreto", "metastrutture", "poesia concreta" e "musica elettronica programmata", con opere che scaturivano dalla comunanza dei tre studi (analizzata in questo volume dal saggio di Laura Zattra), e opere dal S 2F M di Grossi, Lecci, Mayr e Nannucci, e dal N.P.S. di Chiggio, Marega e Rampazzi, oltre che ovviamente di Zaffiri stesso. Ma anche in altre occasioni, come, ad esempio, per la mostra Lia Drei e Francesco Guerrieri che si tenne nel novembre 1966, all'interno della quale ci furono audizioni di opere di Grossi, Gelmetti, ma anche dei torinesi Musto e Vianello. Un'attività, peraltro, quella zaffiriana nell'ambito delle arti ambientali e intermediali, che lo ha portato anche a lavorare all'estero, come testimonia la sua sonorizzazione di una mostra presso lo studio UND di Monaco sempre nel 1967, e che ha condotto Zaffiri nel medesimo anno alla realizzazione della prima esposizione personale di oggetti visivi, plastici e sonori interamente da lui creati.

Come rimarca Laura Zattra è ben più della semplice concezione ambientale del suono ad accomunare i percorsi di Zaffiri e Grossi: dalla tendenza alla formalizzazione e al ricorso a strutture geometriche non narrative composte di elementi minimi e materiali elementari, alla spazializzazione della scrittura musicale. Zaffiri condivide l'interesse verso la ricerca formale e spaziale anche con i suoi compagni del SIE, in particolare con De Alexandris e, ovviamente, Mosso, e anche con numerosi altri artisti che abitavano la Torino coeva. Non si può in tal sede non citare il lavoro del collettivo ti.zero (cfr. Picchi 1994), vicino al lavoro formale zaffiriano, anche se più spostato verso tematiche gestaltiche, legate alla percezione della forma piuttosto che alla forma in sé, caratteristica che accomuna l'opera del collettivo alle coeve ricerche di artisti come Bruno Munari o Gianni Colombo. Inoltre si deve

mettere in risalto il lavoro di Lorenzo Gribaudo compiuto sempre nell'ambito del ti.zero<sup>21</sup>: questi, infatti, alunno di Zaffiri presso lo SMET, svolse un ruolo essenziale in quella che avrebbe dovuto essere la prima retrospettiva di arte digitale a Torino, nel 1971, in cui furono presentate con le prime opere di arte digitale, insieme visive, di *computer graphic*, e sonore (per quanto concerne la dimensione sonora era incentrata sulla composizione assistita, sul lavoro di artisti come Pierre Barbaud e di Grossi stesso, proprio in contemporanea con il suo corso pisano di computer music), un'esposizione che fu anticipata solo di qualche mese da un'analogica mostra organizzata a Palazzo Madama: in particolar modo interessanti sono le operazioni estetiche e strutture sperimentali del 1971 e le ricerche plastico-visuali del 1972. Ai primi anni Settanta si può quindi ascrivere la nascita delle arti multimediali digitali torinesi, in breve ritardo rispetto alle prime mostre di arti visive digitali internazionali, solitamente datate al 1968. Inoltre, l'interesse verso lo strumento digitale accompagna anche la ricerca di Zaffiri dei primi anni Settanta, quando costruisce un sintetizzatore ibrido, un campo in cui si cimentano nei medesimi anni anche numerosi tra gli artisti in precedenza citati: basti pensare allo strumento costruito da Olmo per la gestione digitale di oscillatori sinusoidali in tempo reale di cui si è già parlato o lo spettacolo di *Musica visualizzata* che Roberto Musto ha organizzato nel Foyer del Piccolo Regio nel 1976, presentando il *Programmable Sequential Control* da questi programmato in collaborazione con Giovanni Comoglio, uno strumento ibrido analogico-digitale di controllo di molteplici fonti sonore a partire da una partitura, realizzato in digitale<sup>22</sup>.

Si desume, quindi, un panorama ampio e ricco, che presta attenzione alle nuove tipologie di ascolto, alle nuove forme sociali di fruizione artistica, alle intersezioni tra le arti e al lavoro sui nuovi media. Una volta schizzato il panorama generale all'interno del quale è possibile inquadrare la ricerca di Zaffiri, passiamo ora a una disamina più dettagliata della sua forma, il modo in cui costruisce il rapporto visivo-sonoro, in particolar modo negli anni Sessanta.

### 3.3 La forma geometrica

Studiamo l'uso della forma geometrica da parte di Zaffiri, analizzando il processo costruttivo del trio per due fiati, in partitura segnati come

<sup>21</sup> Ringrazio Giorgio Nelva per avermi segnalato l'interessantissima opera di Gribaudo e per avermi messo a disposizione la notevole documentazione sul lavoro di Gribaudo e del ti.zero in generale che custodisce nel suo archivio a Torino.

<sup>22</sup> Devo anche questa informazione a Giorgio Nelva e ai documenti da lui conservati nel proprio archivio privato, in questo caso il libretto di sala corredato di presentazione e descrizione della mostra.

flauto e corno inglese, e chitarra, intitolato *Variazioni dodecafoniche*. Si tratta dell'unico brano dodecafonico di Zaffiri, scritto nel 1964, anno in cui il compositore inizia a interessarsi di musica elettronica e fonda lo SMET. Si tratta, dunque, di un brano che ben testimonia l'approccio alla forma e più in generale alla composizione del maestro di Ciriè, l'orizzonte all'interno del quale si iscrive la prassi zaffiriana nel momento in cui questi iniziava a lavorare con i mezzi elettroacustici. Ciò che interessa in questa sede, dunque, non è tanto l'uso di una tecnica dodecafonica in sé, quanto, piuttosto, il modo in cui questa viene applicata, la specificità della scrittura dodecafonica zaffiriana in un momento storico in cui i principi fondamentali della tecnica erano ormai molto diffusi e ben "masticati".

Il brano è fondato sulla seguente serie dodecafonica:

la sib mib mi sol# si re fa sol do reb fa#

Come si può osservare (3.1) la serie è interamente compresa nell'ambito d'ottava (mi<sub>3</sub> – mib<sub>4</sub>).



Fig. 3.1 Serie delle *Variazioni dodecafoniche* (1964).

La forma originale della serie prevede, dunque, la seguente sequenza di intervalli<sup>23</sup>:

+1 +5 -11 +4 +3 +3 -9 +2 +5 +1 -7

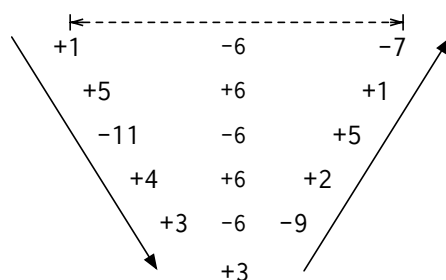
Da questa si può desumere la qualità degli intervalli, riducendoli alla "forma minima", ossia al relativo rivolto, in maniera tale da non eccedere mai l'intervallo di tritono tra due altezze consecutive. Operando in tal modo si ricava la sequenza:

+1 +5 +1 +4 +3 +3 +3 +2 +5 +1 +5

Si può quindi osservare una serie dotata di una spiccata omogeneità intervallare interna: tre seconde minori, una seconda maggiore, tre terze minori, una terza maggiore, tre quarte e nessun tritono. In particolar modo, poi, osservando più nel dettaglio la serie, si nota come le terze siano consecutive: sono cioè dislocate in maniera continuativa nella sua parte centrale,

<sup>23</sup> La cifra rappresenta l'intervallo tra le altezze contigue: ogni intero indica un semitono; il segno la direzione, ascendente o discendente, dell'intervallo.

mentre le quarte e le seconde sono intrecciate nella parte iniziale e in quella conclusiva. Inoltre, si può notare come Zaffiri abbia elaborato la serie a partire dalla costruzione di una simmetria speculare intervallare, generata attraverso una riflessione intervallare che prende avvio dall'intervallo centrale (ossia, in maniera speculare, verso destra e sinistra, a partire dalla terza minore si-re). Infatti, se disponiamo la serie intervallare in maniera speculare intorno a tale terza centrale (Fig. 3.2), otteniamo una serie di coppie di intervalli che, sommati, formano una sequenza ordinata di tritoni ascendenti e discendenti (-6 +6 -6 +6 -6); tritono, peraltro, che è nel contempo l'unico intervallo completamente assente dalla serie originaria. Su tale intervallo, dunque, è basata la costruzione simmetrica della serie, nonostante non lo si ascolti mai in tutto il decorso dell'opera.



**Fig. 3.2** Costruzione simmetrica della struttura della serie delle *Variazioni dodecafoniche* (1964)

Inoltre, se osserviamo le differenze tra gli intervalli consecutivi, calcolando dunque gli intervalli tra gli intervalli, operando una sorta di derivata seconda sulla nostra sequenza intervallare

$$+1, +5, -11, +4, +3, +3, -9, +2, +5, +1, -7,$$

corrispondente nella forma minima alla sequenza

$$+1, +5, +1, +4, +3, +3, +3, +2, +5, +1, +5,$$

otteniamo la sequenza:

$$4, 4, 3, 1, 0, 0, 1, 3, 4, 4.$$

Otteniamo, dunque, nuovamente una sequenza speculare rispetto all'intervallo centrale: ciò significa che le differenze tra gli intervalli sono massime

all'inizio e alla fine della serie, mentre questa è gradualmente più omogenea al centro. L'ordinamento di tale decrescita/crescita di disomogeneità è nuovamente perfettamente speculare tra le metà della serie.

Si può dunque osservare una concezione simmetrica nella costruzione della serie fondamentale del brano. La struttura della serie delle *Variazioni dodecafoniche* è generata a partire da un principio geometrico che riguarda la sua forma interna, piuttosto che da uno studio di invarianti tra le trasposizioni delle quattro forme fondamentali.

Zaffiri adopera la serie melodicamente, lasciandola dispiegare in maniera lineare nei singoli strumenti, che non ripetono mai alcuna altezza prima di aver eseguito il totale cromatico, e crea in tal modo una polifonia composta dalla sovrapposizione di tre forme della serie (una per ogni strumento) che scorrono contemporaneamente. Possiamo riscontrare un'organizzazione geometrica anche nell'uso delle serie, nella disposizione delle sue forme tra gli strumenti: infatti, se osserviamo il dispiegamento lineare della serie all'interno dei singoli strumenti nella prima variazione otteniamo la Tabella 1.

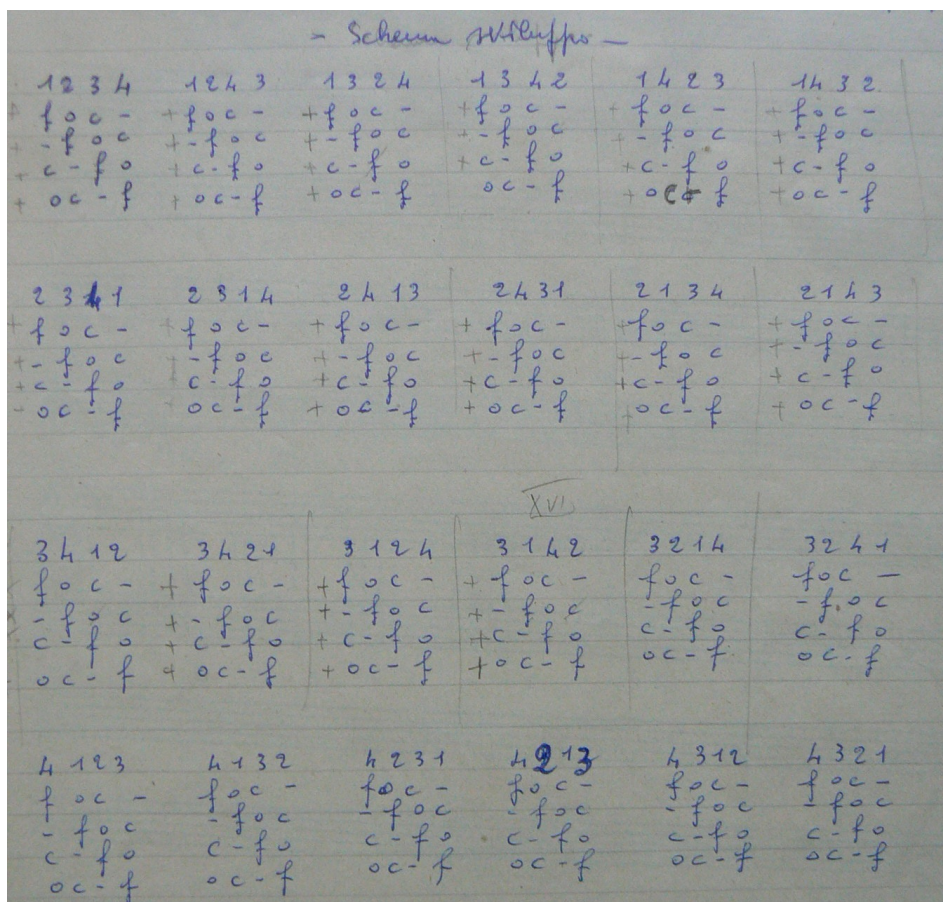
|               | Variazione I |       |       |       |
|---------------|--------------|-------|-------|-------|
| Flauto        | O(0)         | I(1)  | R(2)  | IR(2) |
| Corno Inglese | I(0)         | R(1)  | IR(1) | O(2)  |
| Chitarra      | R(0)         | IR(0) | O(1)  | I(2)  |

**Tabella 3.1** Organizzazione della serie nella prima variazione delle Variazioni dodecafoniche di Zaffiri (1964), battute 1-9. Con "O" si intende forma originale; "R": forma retrogradata; "I": Inversione della serie fondamentale; "IR": inversione della forma retrogradata. Il numero tra parentesi indica la trasposizione della serie rispetto alla forma fondamentale presentata all'inizio del paragrafo: la serie originale che parte dall'altezza la è indicata con 0, la sua trasposizione di un semitono ascendente corrisponde a 1, e così via.

Possiamo osservare dalla Tabella 1 come ogni strumento esegua all'interno della prima variazione tutte le 4 forme, e per giunta 1 volta sola. Inoltre, osservando la tabella in senso verticale, si nota come il compositore sovrapponga sempre tre forme diverse, evitando la compresenza di una medesima forma in due strumenti. Ancora, anche considerando insieme le tre voci, Zaffiri non ripete mai il medesimo grado di trasposizione per una singola forma: una volta che ha ultimato l'esecuzione delle quattro forme nella trasposizione originaria, passa alle quattro forme trasposte di un semitono

ascendente, e, una volta ultimate queste, sale ancora di semitono, completando in tal modo le quattro forme sui primi tre gradi all'interno della prima variazione.

Studiando gli schizzi dell'opera conservati nel Fondo Zaffiri al MAR-TLab presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze si può trovare lo schema generatore dell'organizzazione delle serie per l'intero brano (3.3).



**Fig. 3.3** Schizzo di mano di Zaffiri con lo schema generale della costruzione di *Variazioni dodecafoniche* (1964), conservato nel Fondo Zaffiri al MAR-TLab presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze.

Se osserviamo il primo riquadro in alto a sinistra e sostituiamo i numeri 1-4 con le quattro forme della serie (rispettivamente 1 = Originale, 2 = Inversione, 3 = Retrogrado, 4 = Inversione del retrogrado), e con f, o e c rispettivamente flauto, oboe (ossia corno inglese) e chitarra, otteniamo esattamente

lo schema presentato in tabella 1. Dunque, l'organizzazione delle attribuzioni melodiche agli strumenti delle forme della serie segue uno schema di partenza che avrebbe dovuto prevedere 24 variazioni. In tal modo l'organizzazione della serie esaurirebbe tutte le combinazioni possibili, dal momento che il fattoriale di 4 equivale a 24. Possiamo anche vedere come l'ordinamento segue un percorso logico: analizzando la prima riga orizzontale ritroviamo le sei forme ottenibili attraverso tutte le possibili permutazioni di una serie di 4 numeri che mantenga la cifra iniziale fissa; poi, ognuna di queste sei forme fondamentali scorre in maniera progressiva nella corrispondente linea verticale, esaurendo le quattro possibilità di scorrimento a termini non permutati. Zaffiri ha scelto di leggere la tabella in maniera orizzontale, ossia prima le righe e poi, quando queste sono ultimate, va a capo. Si può quindi riscontrare anche nell'organizzazione delle serie un disegno geometrico fondamentale, basato sulle permutazioni di un quadrato.

Poi, però, nel comporre l'opera, Zaffiri ha introdotto numerose varianti: in primo luogo varianti di altezze (sia per ragioni strumentali, sia per scelte di gusto); inoltre, ha scelto di non completare le 24 variazioni, e, infine, in alcuni casi ha cambiato anche l'ordinamento (ad esempio per creare momenti solistici). Dunque, se da una parte riscontriamo una stretta organizzazione geometrica interna, che riguarda sia la forma della serie, sia il suo dispiegamento, dall'altra parte si nota come Zaffiri abbia smontato e rimontato le forme geometriche a partire da obiettivi locali.

Un simile approccio alla forma geometrica contraddistingue anche il suo lavoro elettroacustico coevo. Dimostriamo tale asserzione attraverso una breve disamina del lavoro *EL/25*, il cui processo compositivo è delucidato da Zaffiri stesso in *Due scuole di musica elettronica in Italia* (Zaffiri 1968b, pp. 12-18). Punto di avvio del processo compositivo è lo studio della seguente ellisse (3.4).

Si tratta di un'ellisse con asse maggiore equivalente a 360 e distanza focale di 160; di conseguenza ha un'eccentricità di  $9/8$ , una rapporto che, come mi ha fatto notare Andrea Agostini, corrisponde alla proporzione di una seconda maggiore. Zaffiri poi, dopo aver studiato le proprietà dell'ellisse, ha attribuito i valori ottenuti alla gestione di glissandi continui di onde sinusoidali. Ha calcolato le frequenze di avvio delle sinusoidi a partire da una serie geometrica di *ratio* 1.02, ottenendo 23 valori compresi tra 301 Hz e 2017 Hz. Ha poi attribuito gli attacchi e le durate dei relativi glissandi (ognuno dei quali inizia da una delle 21 frequenze intermedie e sbocca in uno dei due punti estremi), calcolando la distanza geometrica tra il punto sulla circonferenza e il fuoco dell'ellisse, associando la distanza massima a un valore di 90 secondi, e generando gli altri valori in maniera corrispondente. In tal modo ha ottenuto due tabelle di glissandi dotate di frequenza



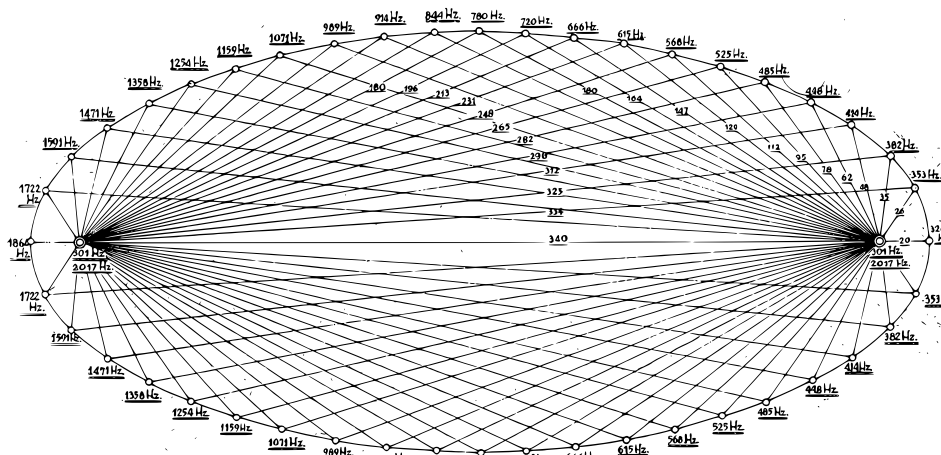


Tavola I - Progetto: EL/25 (ellisse).

**Fig. 3.4** Forma geometrica basilare di *EL/25*, riprodotta da Enore Zaffiri 1968, p. 15.

di avvio, ognuna con una sola frequenza di arrivo (corrispondente al fuoco), ogni riga delle quali ha una durata e un tempo di attacco relativi, compresi tra 5 e 90 secondi (il tempo di arrivo è identico per tutte le sinusoidi, dal momento che raggiungono insieme la frequenza relativa al fuoco).

Ora, al di là dei dettagli strutturali e tecnici, si vuole qui sottolineare due caratteristiche del lavoro di Zaffiri: in primo luogo la corrispondenza stretta tra forma geometrica ed evoluzione nel tempo. Una forma astratta, che viene adoperata nelle sue proprietà geometriche, anche esteriori, più che interpretata nei suoi principi matematici basilari. In secondo luogo, si è introdotto il brano per osservare il modo in cui Zaffiri realizza la struttura precedentemente pianificata e spiegata in *Due scuole di musica elettronica*. A tal fine si può considerare l'analisi spettrografica della registrazione del brano (Fig. 3.5).

Dalla Fig. 3.5 si desumono due caratteristiche peculiari<sup>24</sup>: in primo luogo la realizzazione delle ellisse è imprecisa, perché la gestione delle frequenze è stata evidentemente operata in maniera manuale (come peraltro ovvio in uno studio dotato di un oscillatore a valvole, tre oscillatori a transistor, quattro registratori a due velocità, un eco elettronico, un generatore di treni d'onda e un frequenzimetro, e privo di strumenti di gestione digitale delle apparecchiature analogiche). In secondo luogo, dall'analisi spettrografica

<sup>24</sup> Nel sonogramma si può anche osservare come le onde sinusoidali hanno creato dei raddoppiamenti d'ottava, probabilmente a causa di una parziale distorsione del segnale.

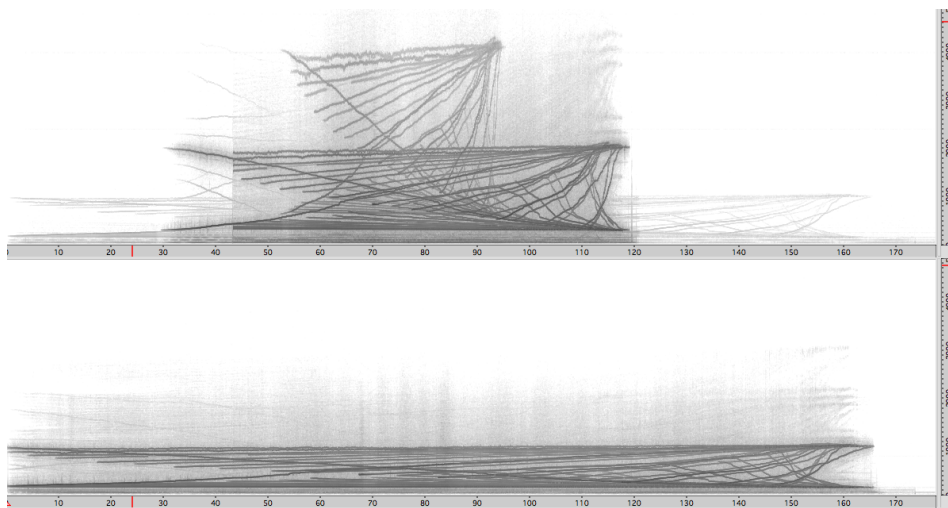


Fig. 3.5 Spettrogramma di *EL/25*.

appare evidente che Zaffiri, pur non affermandolo in alcun testo, ha scelto di sovrapporre molteplici versioni della stessa forma, con proporzioni diverse. La forma originaria è quella compresa tra i 30 e i 120 secondi nel canale superiore. A questa ha poi sovrapposto altre due letture dello stesso nastro (si può notare che non ha generato tre volte la stessa forma, dal momento che le imprecisioni nei glissandi coincidono nelle tre ripetizioni della forma). Quindi, una volta generato il nastro originario, con la forma fondamentale, lo ha poi letto e ri-registrato rispettivamente al doppio della velocità e con un tempo doppio. Poi ha sovrapposto le tre letture, suddividendole tra i due canali e sincronizzandone i punti centrali tra loro. Dunque, Zaffiri crea un'opera sovrapponendo tre versioni della medesima forma, che hanno un rapporto costante tra loro (1:2:4), sia in ambito frequenziale, sia, in maniera inversamente proporzionale, nella loro durata. La forma originaria, quindi, è un pretesto, una rete di relazioni che può essere rimodellata dal compositore. Egli però rielabora la forma fondamentale sempre in maniera plastica, sovrapponendovi altre forme analoghe, creando ulteriori reti di rapporti. L'unione tra le arti, dunque, avviene nella forma astratta, grazie a una concezione spazializzata della scrittura musicale strumentale ed elettroacustica<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Per il concetto di spazializzazione della scrittura musicale si rimanda al fondamentale saggio di Theodor Wiesengrund Adorno (1967).

### 3.4 Conclusioni

Qual è dunque il ruolo della forma geometrica nella strutturazione delle opere zaffiriane comprese tra gli anni Sessanta e i primi anni Settanta? E poi, qual è il collegamento tra la dimensione visuale della forma e la sua traduzione sonora? E come si inserisce il suono nel campo espanso<sup>26</sup>?

Nel 1965 Zaffiri affermava che negli “ultimi tempi” (Zaffiri 1965b) si fosse verificata una proficua collaborazione tra musica e arti visive, grazie alla quale da una parte la musica aveva trovato “sede nelle gallerie d’arte” (ibid.) e dall’altra gli elementi visivo e sonoro tendevano a “compenetrarsi in un’unica forma d’espressione” (ibid.). A tal fine, inoltre, aggiungeva che “la musica non deve essere solo un pretesto o un sottofondo, ma dovrebbe nascere con la stessa struttura dell’opera visiva, creando un insieme organico di immagini e suoni che si compenetrano a vicenda” (ibid.). La creazione dell’ambiente multimediale non nasce quindi da una distinzione di ruoli, di funzioni tra le arti, e non si manifesta in un collegamento puntuale tra alcuni parametri di esse, in una loro sincronizzazione. Piuttosto, le diverse arti rielaborano la medesima forma, la adoperano in qualità di modello. In questo senso vale il collegamento al concetto adorniano di spazializzazione cui si è rinviato in precedenza e che, secondo la teoria del filosofo francofortese, conduce allo sfrangiamento dei confini tra le forme artistiche.

Il legame intermediale per Zaffiri consta nel principio formalistico astratto. Dunque, il collegamento tra le arti non risiede nell’atto della fruizione, bensì in quella che il compositore definisce la “struttura di base” (Zaffiri 2007, p. 148)<sup>27</sup>, la forma in sé. Tale forma è da lui intesa, oltre che come pura forma matematica astratta, soprattutto come figura geometrica piana, forma che, come si è visto dalle analisi, ha la funzione di “fornire relazioni e dati per la ricerca” (ibid.), una figura che viene sviluppata nei molteplici ambiti della creazione. Essa, quindi, viene letta per l’extrapolazione di rapporti e di relazioni. Proprio grazie al richiamo alla forma intesa come rete di relazioni e all’usare essa come principio unico e unitario per la creazione artistica *tout court*, è possibile sottolineare il collegamento con il De Stijl e con la neoplasticità di Mondrian, movimenti citati da Zaffiri in qualità di modelli nei suoi scritti.

Il processo di lettura della figura da parte di Zaffiri non è deterministico, ma è interpretato dal compositore. Questi, inoltre, può moltiplicare la forma, ingrandirla o rimpicciolirla, prenderne solo una parte, giocarvi per

<sup>26</sup> Il riferimento qui è all’*expanded field* in cui Rosalind Krauss inserisce l’arte plastica statunitense degli anni Sessanta (cfr. Krauss 1979).

<sup>27</sup> In particolare, contenuto nelle “Riflessioni sul concetto di interdisciplinarietà fra elementi sonori e visivi nell’ambito del pensiero strutturalista”.

sfruttarne gli scarti e le relazioni. La forma viene letta, moltiplicata, tagliata, messa in relazione con versioni di se stessa in altre dimensioni. Si tratta quindi di una peculiare modalità di formalismo, per la quale è centrale non tanto il principio sottostante la forma stessa, bensì la sua fenomenicità, le sue proprietà esteriori.

Come osservato anche da Ernesto Napolitano, si può creare un nesso tra Zaffiri e le ricerche coeve e di poco precedenti di Xenakis, in particolar modo per il parallelismo tra le forme dei glissandi di *Metastasis* e la struttura costruttiva del Padiglione Philips portata avanti dal compositore greco naturalizzato francese (Xenakis 1971, pp. 3-5, 10, e 1971b). Esiste, però a mio avviso una differenza tra la concezione della relazione tra le diverse arti di Xenakis e quella di Zaffiri, sebbene entrambi riferiscano i principi strutturali delle loro composizioni a forme "spazializzate" e *hors temp*. Si può comprendere tale discrasia se si prende in considerazione la relazione tra *Metastaseis* e il *Modulor* di Le Corbusier (si veda Xenakis 1955): Xenakis qui afferma infatti di non essere interessato alla forma geometrica, bensì ai principi matematici che governano la genesi della forma. Interesse che si manifesterà in maniera plateale negli anni immediatamente successivi. L'attenzione di Zaffiri, invece, si rivolge soprattutto alla fenomenologia esteriore della forma, che viene poi liberamente rielaborata, dando così avvio al processo di creazione artistica. Per Zaffiri è la forma stessa a costituire il motore della creazione, non la sua struttura: egli non segue le ragioni di formazione degli oggetti, ma lavora con e sugli oggetti stessi. Anche per questo motivo rimane legato alla forma geometrica piana, mentre Xenakis la abbandona molto in fretta. E anche quando Zaffiri stesso abbandonerà la figura geometrica in favore di altri modi di strutturazione del pensiero musicale, costruirà un legame tra dimensioni sonore e visive basate sui principi estetici assimilabili a quelli osservati in questo saggio. In questo senso, la concezione della forma di Zaffiri è più facilmente equiparabile alle coeve prassi artistiche plastiche statunitensi, in particolar modo a quelle di stampo minimalista: si possono perciò ritrovare forti parallelismi con lo "specific object" di Donald Judd, e forse ancor più con le costruzioni di Frank Stella e Robert Morris.

Le ricerche di Zaffiri hanno rappresentato un apporto originale all'interno della musica contemporanea. Il modo di istituire una relazione tra suono e struttura visiva, soprattutto quando inseriti all'interno di una costruzione ambientale che per definizione travalica la distinzione tra le forme artistiche, possiede i caratteri di unicità all'interno del panorama coevo. Proprio l'unione tra apertura verso molteplici arti e materiali da una parte e una rigorosa attenzione alla forma di stampo strutturalista oggettuale, definiscono l'estetica zaffiriana. La figura di Zaffiri, dunque, all'interno della

multimedialità e dell'arte ambientale torinese si distingue per il suo apporto formalista, assente nella prassi di Olmo, così come in quella di Fogliati, e che in quella di Gribaudo assumerà poi un'ottica di stampo psicofisiologico e gestaltico, assenti dall'estetica zaffiriana.

### 3.5 Riferimenti bibliografici

- Adorno, T. W. (1949). *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Adorno, T. W. (1967). Die Kunst und die Künste. In *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Albert, G. (2012). Rapporti tra opera e fruitore nelle origini dell'installazione sonora (1900-1966). In Mauksch, S. e Wolf-Dieter, E., a c. di, *Ars Acustica - Audio Art - Klangkunst*, pp. 1–21. FIMT - Forschungsinstitut für Musik und Theater Bayreuth.
- Argan, G. C., Vinca Masini, L., Grossi, P., Zaffiri, E. e Lora Totino, A. (1967). *Ipotesi linguistiche intersoggettive*. Torino: Nuova Cordebò.
- Bandini, M., a c. di (1972). *Piero Fogliati: febbraio 1972*. Torino: Martano DUE.
- Barbero, L. M. (2010). *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*. Torino: Allemandi.
- Bertolino, G., Comisso, F. e Roberto, M. T. (2005). *Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura*. Milano: Charta.
- Debord, G. (1957 (2004)a). Rapport sur la constructions des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action rapport sur la constructions des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. In Berreby, G., a c. di, *Textes et documents situationnistes: 1957-1960*, pp. 1–23. Paris: Allia.
- Debord, G. (1957 (2004)b). Remarques sur le concept d'art experimental. In Berreby, G., a c. di, *Textes et documents situationnistes: 1957-1960*, pp. 26–33. Paris: Allia.
- Debord, G. (2009). *Correspondence. The foundation of the situationist international (June 1957-August 1960)*. Los Angeles: Semiotexte.
- Decroupet, P. (1997). Aleatorik und Indetermination – Die Ferienkurse als Forum der europäischen Cage-Rezeption. In Borio, G. e Danuser, H., a c. di, *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse fuer Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, pp. 189–276. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.
- Debord, G., a c. di (1958). *Internationale Situationniste N. I.* .
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44.
- Lora Totino, A. (2001). Le carte del gioco, per l'appunto. In Lora Totino, A. e De Alexandris, S., a c. di, *Le carte del gioco*, pp. 1–12. Torino: Martano.

- Mayr, A. (2011). Quando l'arte è effimera.... In Mayr, A., a c. di, *Pietro Grossi, avventure con segno e suono*, pp. 81–86. Firenze: Associazione Culturale AlefBet.
- Mondrian, P. (1975). Il neoplasticismo in pittura. In Holtzman, H., a c. di, *Tutti gli scritti*. Milano: Feltrinelli.
- Olmo, W. (1957a). Per un concetto di sperimentazione musicale. note su una musica ambientale con sottofondi sonori (manoscritto inedito).
- Olmo, W. (1957b). La fine della preistoria musicale (manoscritto inedito).
- Olmo, W. (1973). *Cos'è la musica elettronica*. Alba: SADDA.
- Olmo, W. (2012). Catalogo delle opere (inedito).
- Ortega y Gasset, J. (1925). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
- Osaki, S., Monferini, A. e Cossu, M., a c. di (1990). *Giappone all'avanguardia. Il gruppo Gutai negli anni Cinquanta*. Milano: Electa.
- Picchi, P., a c. di (1994). *Dagli anni del ti.zero ad oggi. Evoluzione di un nucleo di artisti torinesi dalle ricerche di gruppo alla pratica contemporanea*. Torino: Regione Piemonte.
- Ricaldone, S. (1997). Il laboratorio sperimentale di Alba. "La questione laboratorio". Liceo Artistico Statale "P.Gallizio".
- Ricaldone, S., a c. di (2011). *Piero Simondo. L'immagine imprevista. Rendiconti, opere, interviste*. Genova: Il Canneto Editore.
- Rizzuti, M. (2014). Il fondo Alberto Bruni Tedeschi. *Lettera da San Giorgio, Anno XVI(31)*, 20–22.
- Smithson, R. (1979). The Spiral Jetty. In Hold, N., a c. di, *The writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press.
- Straebel, V. (2008). Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation. In Tadday, U., a c. di, *Klangkunst*, pp. 24-47. München: musik-texte.
- Trabucco, A. (1999). *Vedere l'immaginazione. L'opera di Piero Fogliati*. Tesi di laurea in Storia dell'Arte, Milano: Accademia di Belle Arti di Brera.
- Vescovo, M., a c. di (2003a). *Piero Fogliati. Il poeta della luce*. Torino: Ponte Mosca.
- Vescovo, M., a c. di (2003b). *Gilardi-Fogliati-Faure: "Pas de trois": ibridazioni tra arte e scienza*. Torino: Gas Art Gallery.
- Xenakis, I. (1955 (2008)). Metastaseis and the Modulor. In *Music and Architecture. Architectural projects, texts, and realizations*, pp. 45–49. Hillsdale-New York: Pendragon Press.
- Xenakis, I. (1971 (1992)). *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*. Stuyvesant NY: Pendragon.
- Xenakis, I. (1971). *Musique. Architecture*. Tournai: Casterman.

- Zaffiri, E. (2007a). Estratto dalla conversazione introduttiva alla ``Rassegna Internazionale di Musica Concreta ed Elettronica'' tenuta alla Galleria d'Arte La Bussola di Torino il 14 Aprile 1965. In Ligabue, M., a c. di, *Enore Zaffiri: Raccolta di articoli (1964-2003)* Musica Tecnologia, I, pp. 138-140. Firenze University Press.
- Zaffiri, E. (1965 (2007)b). Estratto dalla conversazione alla quarta serata della ``Rassegna Internazionale di Musica Concreta ed Elettronica'' tenuta alla Galleria d'Arte La Bussola di Torino il 12 maggio 1965''. In Ligabue, M., a c. di, *Enore Zaffiri: Raccolta di articoli (1964-2003)* Musica Tecnologia, I, pp. 144-147. Firenze University Press.
- Zaffiri, E. (1966 (2007)c). Riflessioni sul concetto di interdisciplinarietà fra elementi sonori e visivi nell'ambito del pensiero strutturalista. In Ligabue, M., a c. di, *Enore Zaffiri: Raccolta di articoli (1964-2003)* Musica Tecnologia, I, pp. 148. Firenze University Press.
- Zaffiri, E. (1968 (2007)d). Contributo presentato al Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica di Firenze. In Ligabue, M., a c. di, *Enore Zaffiri: Raccolta di articoli (1964-2003)* Musica Tecnologia, I, pp. 153-159. Firenze University Press.
- Zaffiri, E. (1968). *Due scuole di musica elettronica in Italia*. Milano: Silva.
- Zaffiri, E. (1970). *Konzeptionelle Kunst*, capitolo Enore Zaffiri - Progetto Q 64 Milano: Vanni Scheiwiller.