

Pietro Grossi (Venezia 1917 - Firenze 2002) è stato un artista, nel senso più ampio della definizione. Musicista dalla solida preparazione classica -diploma in violoncello al Conservatorio di Bologna, a soli diciannove anni primo violoncello nell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, solista di rilevanza internazionale, docente presso il Conservatorio di Firenze, professore all'Indiana University (Bloomington, USA); compositore di varia musica da camera e sinfonica - non è rimasto trincerato, come solitamente accade, dietro le ideologie accademiche. Infatti, ha rivolto la sua attenzione a tutti i linguaggi, alle nuove tendenze della musica e dell'arte, soprattutto alla sperimentazione con le nuove tecnologie.

Una strana storia quella della sua vita professionale. Dopo trent'anni in orchestra, abbandona l'incarico, ma mantiene il ruolo in Conservatorio. Nel frattempo fonda l'associazione "Vita Musicale Contemporanea" in cui vengono coinvolte personalità assai diverse: da Giuseppe Chiari, indiscusso protagonista italiano della action music e del movimento fluxus, al fisico Giuliano Toraldo di Francia, professore emerito dell'Università di Firenze, direttore dell'Istituto di ricerche sulle onde elettromagnetiche del CNR, o al filosofo Giulio Preti, propugnatore di quel "razionalismo nuovo" capace di mediare l'ideale della scientificità del sapere con le pulsioni della Lebenswelt husserliana.

Nei sette anni di vita dell'Associazione, si assiste a uno straordinario intrecciarsi di iniziative culturali che toccano svariati ambiti, dalla poesia visiva con il "Gruppo 70", all'architettura con gli Archizoom e Supertudio, dal rapporto della musica con il segno grafico (fondamentale è la collaborazione con Sylvano Bussotti), alle ricerche scientifiche sia nell'analisi dell'arte del passato, sia in quella della progettualità contemporanea.

E' proprio in questo ambito che si concentra l'attenzione di Pietro Grossi quando agli inizi degli anni Sessanta, fonda lo "Studio Fonologico di Firenze S 2F M", iniziando in maniera affatto pionieristica, in una stanza della sua abitazione, la produzione di musica elettronica. Ma già due anni dopo trasferisce lo studio in un'aula del locale conservatorio e dove, di lì a poco, viene istituita la prima cattedra di musica elettronica presso i conservatori italiani. Tra le sue opere elettroacustiche possiamo ricordare Musica algoritmica, OM su una serie di permutazioni sul tema di Federico il Grande per l'Offerta Musicale di Bach, Tetrafono su commissione di Bruno Munari, Moiré sonorizzazione per l'omonimo film di Bruno Munari, Tre Sketches, Collage. Sono lavori basati sulla produzione di varie forme d'onda (sinusoidali, quadre...), generatori di rumore, o anche elementi sonori registrati, sulla loro sovrapposizione, riverberazione, filtraggio, secondo i mezzi tecnici allora a disposizione. In tal senso, la sperimentazione di Pietro Grossi in questi primi anni non si discosta molto da quanto viene fatto in altri laboratori, come in quello di Fonologia della RAI di Milano, creato da Luciano Berio e Bruno Maderna dove, a seconda dei musicisti che vi operano, si passa dal concretismo al purismo, dalla contaminazione di materiali diversi al radicalismo elettronico. Ma c'è una sostanziale differenza operativa tra i due Studi: a Milano i musicisti sono costretti a lavorare in uno spazio temporale limitato, date le numerose prenotazioni dei compositori e devono avvalersi della fondamentale presenza di un tecnico operativo, mentre a Firenze la sperimentazione di Pietro Grossi avviene a tutto campo e senza mediazioni, con ben diverse prospettive d'indagine sulle potenzialità delle macchine.

Il grande salto avviene nel 1967, quando Grossi, per primo nel nostro paese, utilizza per la produzione sonora il computer. In un'intervista ricorda la prima esperienza: "... Lei pensi a cosa possa voler dire per un artigiano della musica come me... Un bel giorno, inserito un pacco di schede nel computer, il computer ha suonato subito alla perfezione il testo che gli ho dato. Cioè, sulla base delle mie indicazioni, e non c'erano errori. Questo per me era un salto, un salto incredibile. E' stata un'emozione straordinaria. Per me è stato un choc, si aprivano nuovi orizzonti, potevamo fare quello che volevamo. Naturalmente non era vero, nel senso che i limiti erano parecchi, era il suono più brutto del mondo, ma per me era il più bello del secolo".

"Un pacco di schede" perforate (eravamo agli albori) necessarie per far operare il gigantesco elaboratore elettronico utilizzato, GE-115 della General Electric Information System di Pregnana milanese. In un dépliant del gennaio 1969 c'è un tabulato con la configurazione del sistema e i valori utilizzati di periodo (in microsecondi), di frequenza, di tempo; inoltre sono elencati i tre programmi musicali fino a quel momento sperimentati con i relativi codici ed elaborati. Altrettante tappe di un percorso esaltante che scandisce la progressiva concreta attuazione di antiche aspirazioni. Il suono, ogni struttura sonora, ogni fenomeno acustico, possono essere formulati in chiave matematica, come ci è noto attraverso la teoria musicale, gli studi che affondano le radici nel sesto secolo a.C. di Pitagora, negli antichi ordinamenti della Kabbalah, su su fino a Gioseffo Zarlino, Galileo, Mersenne, Rameau, Fourier, Helmholtz, Busoni, alle tecniche compositive seriali della Scuola di Darmstadt, alla stocastica di Xenakis. Senza dimenticare le gabbie isoritmiche tardomedioevali, o il calco - nelle proporzioni formali e contrappuntistiche del franco-fiammingo Guillaume Dufay - della cupola del Brunelleschi.

Ma non solo. Serpeggia anche l'idea di sostituire la Musa con un "robot che canta". Altro Leitmotiv che trapassa i secoli della nostra civiltà... Ora sono le magie del dottor Coppelius di hoffmanniana memoria, ora quelle della musurgia mirifica, dell'arca musarithmica e omnis generis instrumentis musicis automatis sive autophonis dell'onnisciente gesuita Athanasius Kircher, ora i giochi combinatori di Kirnberger, di Stadler, in voga nei salotti della Mitteleuropa di fine Settecento. Stupendi esempi di quegli aneliti ad una automazione, ad una superiore logica creativa, a una ideale purezza esente da contaminazioni sentimentali. Aneliti che solo la scienza e la nuova tecnologia possono appagare.

Tutte le macchine presenti negli studi, compresi i sintetizzatori, ormai divulgati nelle versioni casalinghe, come il leggendario Synthi del londinese EMS, forniscono stupefacenti risultati acustici, spesso impiegati per arricchire con inusitate metamorfosi timbriche i parametri della composizione. Operazione per molti versi discutibile, come disse John Cage: "Non ha senso costruire uno strumento nuovo per la musica del passato, poiché la musica tradizionale oggi è perfettamente adattata ai propri strumenti". Ma è solo con l'informatica musicale che si spalancano nuovi orizzonti, che si rivoluziona la progettualità e si impone, contemporaneamente, un radicale ripensamento del fare. L'ingresso del computer nel campo dell'arte associa l'intelligenza artificiale alle scienze cognitive, con l'inevitabile conseguenza che il musicista deve essere anche programmatore informatico, ingegnere, scienziato. Pietro Grossi, pur continuando a insegnare violoncello, cessa ogni sua attività strumentale. Vende, persino, il proprio strumento per dedicarsi alla ricerca nell'ambito della computer music; ricerca che si estende dalle aule del conservatorio a quelle della Divisione di Informatica Musicale presso il CNUCE, l'istituto pisano del CNR.

Tra i primi esperimenti troviamo varie pagine strumentali classiche tradotte in suoni artificiali

formalizzati matematicamente ed elaborati dal cervello elettronico. Per esempio alcuni Capricci di Paganini. Parentesi curiosa: uno di questi Capricci sarà utilizzato dalla RAI al posto dell'"uccellino", il notissimo segnale di intervallo. Ma ben presto nascono anche lavori originali, frutto di precise programmazioni e ben documentati in un doppio LP del 1972, ricco di dimostrazioni al terminale, trascrizioni varie, e quattro opere: Combinatoria (sovrapposizione di elaborati ritmici e intervallari il cui sviluppo è stato ottenuto mediante l'applicazione di formule del calcolo combinatorio), Polifonia (miscelazione di 8 voci realizzate singolarmente e automaticamente con l'ausilio di formule di ricerca pseudocasuale di valori numerici), Monodia (sezione originale di una tra le possibili trame sonore di durata illimitata il cui sviluppo è affidato alle stesse formule matematiche applicate in Polifonia), Unending Music (agglomerati sonori la cui elaborazione, come in Monodia, non ha virtualmente fine. In questo lavoro le variazioni timbriche e di volume del suono si aggiungono a quelle del tempo e della frequenza).

Le ricerche di Pietro Grossi proseguono senza sosta e le sperimentazioni superano i confini puramente sonori dilagando anche in altri ambiti, come l'immagine e la grafica. Inventa programmi dotati di autodecisionismo, aperti alla fruizione di tutti. E' la HomeArt "arte creata da e per se stessi, estemporanea, effimera, oltre la sfera del giudizio altrui". Poi, insieme al programmatore Sergio Maltagliati, lancia on line netOper@, un'opera comunitaria, frutto della partecipazione collettiva, aperta a qualsiasi manipolazione attraverso internet.

"Il computer ci libera dal genio altrui ed accresce il nostro" è lo slogan.

Poi, ormai ottantaquattrenne, sta per intraprendere un ulteriore passo avanti: neXtOper@1.01, lavoro che oltre ad internet utilizza anche la rete GSM dei telefoni cellulari. Ma il progetto rimane incompiuto.

All'indomani della morte, il fido amico Maltagliati così lo ricorda: "[...] di solito appariva austero, un po' sornione, ma aveva l'impeto di un ventenne nel parlare della sua straordinaria avventura vissuta in tandem col bit [...] il suo atteggiamento nei confronti della creazione artistica è entrato a far parte della musica d'oggi e... di quella che verrà".

Carlo de Incontrera

www.zerynthia.it - www.soundartmuseum.net - www.radioartemobile.it