

**Pietro Grossi**  
**Maestro di eleganza e radicalità**

Ho conosciuto Pietro Grossi all’inizio degli anni 1970 in quello straordinario clima di rinnovamento e radicalità estetica e sociale che permetteva e facilitava, tra queste due dimensioni del divenire umano, una relazione diretta e immediata così come una loro reciproca interazione e compenetrazione.

Frequentai per alcuni mesi i suoi corsi d’informatica musicale a Villa Schifanoia. Poi le mie vicende umane mi allontanarono da quei luoghi. Ricominciai a frequentare di nuovo il conservatorio fiorentino diversi anni dopo quando la spinta sociale verso un cambiamento più giusto del mondo, progressivamente soffocata, si andava esaurendo e l’ambito artistico sembrava restare il solo possibile per il mantenimento e la crescita di un immaginario non addomesticato ed una creatività emancipatrice.

E’ difficile capire, oggi, le dinamiche di quell’epoca così distanti dal deserto umano, sociale ed ecologico attualmente imperante. Vi era una coscienza nitida e diffusa del nesso intrinseco esistente tra le pratiche estetiche e le dinamiche dei poteri, così come della necessità di un rinnovamento. Certamente non si trattava di un’esigenza nuova, ma ciò che sembrava inedito era una sorta di evidenza e di verità del cambiamento che permetteva ad ognuno, in una logica collettiva e di massa, di potersi interrogare su come trasformare, migliorandolo, il divenire del mondo, dando per scontato che ciò fosse non solo possibile ma già attuale nei fatti. Così andarono le cose e furono necessari mezzi criminali per piegare quell’energia gioiosa e creativa, certo per molti aspetti ingenua, turbolenta e inaffidabile: dalle stragi di stato alle intimidazioni più diverse.

Grossi, che era affabile e diretto, sempre rispettoso e cortese con i suoi studenti, sembrava osservare con simpatia, leggermente velata da un prudente disincanto, quel processo di trasformazione, mentre era di un’estrema energia e convincimento quanto alla necessità di un rinnovamento della musica e dell’arte. Di fronte a questo suo fervente credo rimasi all’inizio disorientato poiché malgrado il mio radicalismo politico quello artistico ed estetico erano, nei fatti, meno convinti. Più che altro ascoltatore di jazz mi sentivo distante, a quell’epoca, dalle pratiche compositive “colte” delle quali la musica elettronica era un’espressione di punta. Cominciai per curiosità dicendomi che quella produzione di “strani rumori sintetici” doveva pur avere un senso. Ne rimasi affascinato. Fu una bellissima apertura sul mondo, sulla sensibilità, sulla conoscenza. Pietro Grossi ed Albert Mayr, fra i suoi primi collaboratori e convinto sostenitore, sono stati per me Maestri, nel senso nobile e profondo del termine.

Pietro Grossi è stato sicuramente uno dei musicisti e degli artisti più innovatori del panorama artistico del secondo dopoguerra. La sua proposta estetico-artistica fu e rimane, in effetti, di una inedita radicalità ed al contempo di grande eleganza e complessità.

Con Grossi l’arte e la politica si uniscono sul piano più elevato in una compenetrazione pressoché compiuta poiché il suo progetto estetico, musicale e artistico così come pedagogico e sociale, prefigura una dissoluzione dell’arte in un processo di creatività diffusa. L’assunto fondamentale del Maestro era che l’arte, grazie ai nuovi mezzi tecnici, può finalmente essere alla portata di ogni individuo il quale oltre che ispiratore-produttore delle proprie opere diviene anche loro spettatore poiché queste sono, in realtà, affidate alla precisione e alla creatività delle macchine computazionali.

Le sue battaglie contro l’interprete, la manualità, l’espressione, il virtuosismo erano basate sulle possibilità offerte dalla tecnica, e sul desiderio di condurre finalmente a termine una fase storica lunga di secoli, considerata oramai sorpassata, fatta di costrizioni rese necessarie

dall'apprendimento della musica e di uno strumento. La sua opposizione a quello che considerava essere divenuto uno spreco di tempo e di energie - a far scale, arpeggi e studi tecnici invece di leggere libri di filosofia o divertirsi con gli amici - era notoria e dichiarata.

Sicuramente Grossi ha non solo prefigurato ma anche incarnato un nuovo modo di concepire l'arte e la musica. Mario Costa ha definito “fantasia epistemologica” (in concordanza con il Maestro che parlava di “fantasia artificiale”) questa nuova creatività che iscrive la produzione artistica nel contesto, in quanto risultante, di una nuova oggettività tecno-scientifica. Le varie arti tendono dunque a modificarsi nel loro contenuto e nella loro forma superando la nozione stessa di opera, la contrapposizione del binomio produzione/ricezione, l'idea di una attività essenzialmente legata ad un valore di scambio (cioè mercantile), così come manifestazione esclusiva dell'espressione di un ego individuale. L'arte, concepita in questo modo, diviene una sorta di “procedura di verità” - riprendo questa espressione da Alain Badiou<sup>1</sup> - estrinsecazione di un soggetto che è innanzitutto social-collettivo e che si manifesta attraverso le opportunità offerte dalla tecnica. Ciò favorisce dunque al contempo delle manifestazioni di singolarità e di differenziazione e dei processi di riconoscimento sociale e d'identificazione reciproci.

Non vi è alcun dubbio che Grossi sia stato un protagonista di questo processo e promotore di tale inedita concezione.

## Il “Mondo della musica”

Come ha giustamente ricordato Albert Mayr<sup>2</sup> gli anni '50 e '60 del secolo scorso hanno visto un clima effervescente nell'ambito musicale di cui la musica elettroacustica ed elettronica ha rappresentato un elemento fondamentale. Grossi appartiene alla prima generazione di quei musicisti che hanno creato questo vasto movimento di rinnovamento musicale: da Hermann Scherchen creatore dello “Studio di Gravesano” a Wladimir Ussachevsky e Otto Luening fondatori del Columbia-Princeton Electronic Music Center di New York, da Pierre Schaeffer che guidava il Groupe de Recherche Musicale di Parigi a Karlheinz Stockhausen a Colonia.

In Italia, presso lo Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano fondato nel 1955 da Luciano Berio e Bruno Maderna, Grossi realizzò nel 1961 le prime esperienze di musica programmata o algoritmica. Due anni dopo, nel 1963, il Maestro creò lo S 2F M (Studio di Fonologia Musicale di Firenze) a cui fecero seguito lo SMET (Studio di Musica Elettronica di Torino) fondato da Enore Zaffiri e lo NPS (Nuove Proposte Sonore) fondato a Padova da Teresa Rampazzi. Come ha fatto notare Albert Mayr, “l'approccio estetico di questi tre centri, per quanto non identico, aveva molto in comune e li accomunava anche un atteggiamento critico verso la musica elettroacustica del mainstream, rappresentata in Italia dallo Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano”<sup>3</sup>. E, in effetti, ciò che dobbiamo specificatamente e prioritariamente a Grossi - e questo non esclusivamente nell'ambito italiano, ma in quello ben più vasto dei numerosi musicisti che, da John Cage a Iannis Xenakis da Henri Pousseur a Gottfried Michael König, contribuiscono ampiamente non solo alla creazione musicale ma anche alla riflessione imposta dai nuovi strumenti elettronici e computazionali - fu la comprensione immediata, insieme a pochissimi altri, come mi sembra per certi aspetti Pierre

---

<sup>1</sup> “... une ‘procédure de vérité’, c’est-à-dire une expérience où un certain type de vérité est construit.” [“... una ‘procedura di verità’, vale a dire un’esperienza dove un certo tipo di verità è costruito.”] Alain Badiou avec Nicolas Truong, *Éloge de l’amour*, Paris, Flammarion, 2009, p. 39.

<sup>2</sup> Albert Mayr, *Lo Studio di Fonologia di Firenze - S 2F M*, sito della “Associazione ‘Pietro Grossi’ ”: [http://www.pietrogrossi.org/contributi\\_3.htm](http://www.pietrogrossi.org/contributi_3.htm)

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Barbaud in Francia, della portata rivoluzionaria propria all’apporto dei mezzi elettronici *sé-operanti* per la musica.

Un fatto sul quale si è riflettuto poco e al quale è stata data, in realtà, poca risonanza è la paternità della telematica musicale. Grossi ha realizzato, in effetti, il primo concerto telematico nel 1970<sup>4</sup>. Evidentemente non si tratta qui solamente di un’intuizione o di un exploit tecnico fine a sé stesso, ma al contrario di un progetto che si iscrive coerentemente e pienamente nella logica del pensiero compositivo e artistico del Maestro. Fu questa consapevolezza che permise, contrariamente a certe altre manifestazioni che in campo artistico hanno privilegiato la novità per la novità in una logica prioritariamente spettacolare e opportunistica, una tale capacità di pre-figurazione e anticipazione storica di un fenomeno che ancor oggi, esattamente quarant’anni dopo, mantiene tutta la sua forza e capacità predittiva.

Per meglio comprendere questi diversi aspetti, al contempo tecnologici e musicali propri alla concezione del Maestro, cioè a dire il suo progetto compositivo e artistico, vorrei proporre una riflessione riferita non tanto alle influenze e agli apporti musicali (su cui altri hanno già scritto testi ampiamente significativi ai quali rinvio) quanto piuttosto ad alcuni aspetti diciamo, extra-musicali, cioè non endogeni alle pratiche di scrittura e di esecuzione-interpretazione musicale. Nel loro insieme questi aspetti - ne esporrò tre - rinviano a ciò che si potrebbe definire come: la questione del medium. Essi sono propri al clima culturale e artistico degli anni ’50, e mi sembrano, in effetti, aver fortemente partecipato alle concezioni e alle prassi compositive del Maestro. Mi riferisco al fenomeno della cibernetica, alle teorie di McLuhan sui media e al concetto di modernismo.

Sottolineo queste tre problematiche perché, per quanto mi è dato conoscere, sono assenti dalle analisi finora condotte sull’opera del Maestro, essenzialmente centrate su interpretazioni prevalentemente musicali. Tento, dunque, di ipotizzare altre chiavi di lettura che spero possano portare un contributo alle interessanti ricerche svolte finora.

Se differenti relazioni sono già state evidenziate, particolarmente per quanto riguarda l’attività dell’associazione “Vita Musicale Contemporanea” promossa dal Maestro e attiva dal 1960 al 1967, che aveva riunito personalità come il filosofo Giulio Preti e il fisico ed epistemologo Giuliano Toraldo di Francia<sup>5</sup>, mi sembra importante ricordare che il clima artistico e intellettuale degli anni ’60 e ’70 era particolarmente propizio all’incontro tra tematiche e ricerche differenti e che questa trasversalità non può essere dimenticata né tanto meno omessa dall’analisi. Non è un caso che il vocabolario artistico si fosse arricchito proprio nei primissimi anni ’60 di termini come multimedia, intermedia, mixedmedia, e che questo avvenisse in parallelo alla critica portata nelle scienze alle concezioni monodimensionali, la quale aveva prodotto un’epistemologia multi, pluri e inter disciplinare e finanche le primissime teorizzazioni di Piaget (siamo nel 1970) sulla transdisciplinarità. Il livello di

---

<sup>4</sup> Pietro Grossi eseguì la prima esperienza di telematica musicale con un computer IBM 360 scambiando suoni tra il centro del CNUCE (CNR) di Pisa e uno stand organizzato da IBM all’interno della “I Biennale Internazionale di metodologia globale della progettazione” situato a Rimini presso il Centro Pio Manzù. Si vedano, ad esempio: Mario Costa, *L’estetica della comunicazione. Cronologia e documenti*, Salerno, Artmedia/Palladio Editrice, 1988, p. 13; Luca Scarlini, *La musa inquietante. Il computer e l’immaginario contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2001, p. 101 (in questo testo l’autore riconosce Grossi come “il maggior protagonista italiano della computer music”).

<sup>5</sup> “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.” Carlo de Incontrera, testo di presentazione della mostra Getulio Alviani / Pietro Grossi, M’ARS - Center for Contemporary Arts - Pushkarev pereulok 5, Mosca, 1 dicembre 2009 - 12 dicembre 2009:  
[http://www.pietrogrossi.org/alviani\\_grossi.pdf](http://www.pietrogrossi.org/alviani_grossi.pdf)

apertura, di permeabilità, di approfondimento delle relazioni e connessioni tra le differenti prassi di ricerca che ha caratterizzato quest'epoca era strutturale e mi sembra importante renderne conto.

### **Tre matrici concettuali**

La mia ipotesi è, dunque, che Pietro Grossi sia stato profondamente partecipe, cioè al contempo ispirato e protagonista, di alcune tendenze forti del pensiero del secondo dopoguerra. Paradossalmente si potrebbe anche arrivare ad affermare che la musica non sia stata, in quanto tale, il referente esclusivo all'origine delle sue posizioni e prassi estetiche, e che, al contrario diversi altri agenti abbiano stimolato e motivato le attività e le teorie estetico-musicali del Maestro. Indubbiamente ogni artista è comunque fortemente influenzato, per non dire determinato, dal contesto storico nel quale egli e la sua opera evolvono. Ma non è a questa ovvia generica constatazione che faccio riferimento, quanto piuttosto ad un aspetto più specifico della questione emerso negli ultimi decenni da alcune riflessioni e teorie estetiche. Mi riferisco al concetto di “mondo dell'arte”.

Sebbene teorizzato dalla filosofia analitica anglosassone negli anni '60, principalmente per quanto riguarda il contesto delle arti visive, questa nozione di “mondo dell'arte” ha progressivamente pervaso la visione estetica generale istituendo, essenzialmente, due principi euristici fondamentali: (I) l'arte è comprensibile solamente all'interno del suo mondo (lo definisco *principio di autoreferenzialità contestuale*) e (II) l'opera d'arte significativa è quella che permette di ampliare e allargare l'idea stessa di arte (chiamiamolo *principio di estensione concettuale*).

Mi occuperò qui solamente del primo “principio” tralasciando il secondo, poiché, in effetti, ciò che vorrei sottolineare è che la posizione estetica del Grossi non può essere compresa se si resta all'interno del solo “mondo dei suoni”, vale a dire in una concezione di autoreferenzialità contestuale. Per intendere compiutamente questa tesi è, dunque, necessaria un'apertura su altre esperienze, diverse da quella esclusivamente musicale (cioè l'aprirsi su altri mondi o, per esser più precisi, sulla complessità intrinseca del mondo in quanto tale) che di questa furono decisive e determinanti: vale a dire dischiudersi a un *contestualismo inter-referenziale*. Si tratta, in altri termini, di un caso tipico di come il mondo, inteso come “totalità di appartenenza”, abbia influenzato il cosiddetto “mondo dell'arte”. Per analizzare l'Opera di Grossi e comprendere il suo pensiero dobbiamo, quindi, avere un approccio complesso che tenga conto oltre che del portato intrinseco all'universo musicale (un'esigenza che va da sé) anche delle relazioni di questo con gli altri ambiti cognitivi, culturali e sociali.

Questa inclusione nel mondo del “mondo musicale” (e, di conseguenza, il suo superamento in quanto mondo a parte; senza per questo negarne l'intrinseca specificità che va, all'opposto, esaltata) spiega, a mio avviso, anche la relativa “indifferenza” del Grossi all'“Accademismo” musicale e alla sua tradizione. Ciò era verificabile non soltanto nei testi e nelle dichiarazioni del Maestro, ma si proiettava immediatamente anche a livello compositivo e pedagogico.

Comporre significava posizionarsi sul piano strutturale dell'organizzazione e della matematizzazione degli eventi sonori in rapporto ai mezzi disponibili e non su quello del rispetto di norme, di fatto, decadute e obsolete perché intrinsecamente legate a degli strumenti sorpassati. La musica aveva, nella concezione del Maestro una funzione cognitiva fondamentale e non “semplicemente” un ruolo normativo, di mantenimento di una tradizione o ancora, peggio, di una seduzione emotiva, più o meno immediata, di distrazione o intrattenimento. Tale concezione musicale trascendeva dunque ampiamente la sola questione compositiva.

Sul piano pedagogico, l'anti-accademismo si traduceva in una accettazione nei suoi corsi di studenti che non avevano un curriculum strettamente o unicamente musicale. Io e Francesco Michi, ad esempio, pur avendo una formazione musicale, eravamo studenti di

filosofia. Ricordo che una volta, forse durante un viaggio in treno per Pisa, Grossi mi disse di avere degli scrupoli morali ad insegnare e a far lavorare i suoi studenti di violoncello perché gli sembrava di far perdere loro del tempo prezioso lavorando alla tecnica strumentale, allorché un semplice comando al computer poteva produrre gli stessi eventi sonori senza sforzo alcuno e senza perdita di tempo e per di più con precisione assoluta ed unica.

Questa posizione del Maestro, che per certi aspetti non esiterei a definire anti-fenomenologica, negava dunque il corpo a favore di una visione puramente astratto-matematizzabile e mentale-spirituale della creatività artistica e, più in generale, della realtà. Si trattava di una concezione tipica di quella fase storica, innovatrice ed entusiasmante, che ha visto la nascita della cibernetica e del paradigma epistemico ad essa correlato. È questo il primo aspetto del quale vorrei trattare cercando di evidenziarne alcune implicazioni e conseguenze sul piano creativo.

### **Il paradigma cibernetico**

Vengo quindi al dunque. Grossi ha condiviso del paradigma cibernetico nascente, che vedeva nelle macchine computazionali, nei codici, negli algoritmi e nella modellizzazione, l'ideale di un universo formale capace di rappresentare compiutamente la realtà. E, in effetti, fu questo il progetto originario che motivò dal 1946 al 1953 le dieci Conferenze Macy di New York e Princeton e che poneva e proponeva questa scienza nascente come la nuova scienza dello spirito<sup>6</sup>.

Tale posizione, in seguito rivisitata e criticata nei suoi aspetti riduzionistici<sup>7</sup>, ipotizzava ogni fenomeno come esprimibile, e quindi esauribile, in un codice soggiacente che di questo fenomeno permetteva una spiegazione esaustiva e completa. La cibernetica dalla quale hanno tratto origine le scienze cognitive<sup>8</sup> pensava dunque, in un certo senso, non solo in termini di intelligenza artificiale, ma anche di coscienza artificiale. In seguito, la robotica ed alcuni suoi rappresentanti come Hans Moravec, hanno teorizzato in modo compiuto questa prospettiva di una calcolabilità totale riprendendo le utopie tecniciste e positiviste di un Francis Bacon o di un Condorcet<sup>9</sup>. Per certi aspetti neo-platonica, questa posizione vedeva dunque nel computer, la macchina cibernetica per eccellenza, la sintesi di ogni attività anche quella più specificatamente umana, cioè a dire quella creativa.

Tale fiducia epistemica era corroborata da un movimento tecno-scientifico generale di una portata senza precedenti che modificava in termini fondamentali ogni *Weltanschauung* precedente. Ricordo, si tratta solo di una rapidissima evocazione, che risalgono a questo periodo le grandi ricerche sull'atomo e sul gene umano le quali hanno totalmente trasformato ogni aspetto materiale ed etico del nostro mondo inaugurando una nuova fase storica, senza comune misura con quelle precedenti, nella quale il medium tecno-scientifico ha assunto una importanza crescente e smisurata.

---

<sup>6</sup> Le prime nove conferenze, organizzate dalla fondazione filantropica Josiah Macy Jr., furono tenute all'hotel Beekman, 575 Park Avenue, a New York e l'ultima alla locanda Nassau di Princeton. Al progetto cibernetico presero parte intellettuali di rinomanza internazionale quali: Johann von Neumann, Norbert Wiener, Claude Shannon, Warren McCulloch, Margaret Mead, Gregory Bateson, Heinz von Foerster, Herbert Simon e molti altri ancora.

<sup>7</sup> Si vedano, ad esempio, i lavori di Céline Lafontaine, *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004 e di Giuseppe O. Longo, “Riduzionismo informazionale e postumano”, *Kainós* - rivista on line di critica filosofica, n. 6/2006: <http://www.kainos.it/numero6/ricerche/ricerche-longo-postumano.html>

<sup>8</sup> Si veda: Jean-Pierre Dupuy, *Aux origines des sciences cognitives*, Paris, La Découverte, 1994-1999.

<sup>9</sup> Sulla questione dell'utopismo tecno-tecnologico si veda: Roberto Barbanti, “L'art techno-cyber : la dérive technicienne de l'esprit utopique de l'art du XXe siècle. L'utopie à l'époque de l'*ultramédialité*” in Roberto Barbanti et Claire Fagnart, *L'art au XX siècle et l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 121-174.

Questa fase *ultramediale*, storicamente iniziata nel XIX secolo, sembrava toccare in questa epoca il suo apogeo, aprendo lo spirito ad un'avventura senza pari dove ogni ipotesi teorica, anche la più ardita, appariva legittima e imminente. I decenni successivi misero in evidenza, soprattutto con lo studio del vivente, che i sistemi complessi sono irriducibili a dei modelli predittivi esaustivi e che gli aspetti qualitativi, cioè non misurabili, giocano una funzione primaria e determinante. Nell'ambito della biologia, ad esempio, la questione estetica è riemersa con forza. I colori e le forme sono elementi fondamentali dei processi riproduttivi animali<sup>10</sup>. La tradizionale dicotomia tra “soggettività e oggettività”, tipica dei modelli deterministi e meccanicisti, è risultata non solo insoddisfacente sul piano teorico ma inefficiente su quello operativo. Nelle scienze umane il rapporto tra concetto, percepito e affetto è stato nuovamente tematizzato e interrogato. A questa nuova relazione tra soggetto e oggetto contribuirono anche tutte quelle ricerche che mostravano il rapporto intimo e strutturale che intercorreva tra medium tecnico e sensorio. In questo ambito la cosiddetta “Scuola di Toronto” ebbe un ruolo non secondario.

### **McLuhan e il medium**

Sempre negli anni '50, e in modo più marcato e generalizzato nel decennio successivo, la questione del medium divenne centrale nel dibattito teorico ed estetico. In ambito culturale e sociologico l'irruzione degli scritti di Marshall McLuhan ebbe un impatto considerevole ed anche popolare<sup>11</sup>. Non si trattava solamente della presa di coscienza dell'importanza, oramai innegabile, dei mass media sulla vita sociale, politica ed economica, ma del ribaltamento del rapporto tra strumento tecnico e dimensione del sensibile. Per l'arte ciò significò pensare non tanto nei termini di come l'ispirazione e la creatività dell'artista utilizzavano e piegavano gli strumenti e i materiali al suo progetto, quanto piuttosto a come gli strumenti definivano i modi del comunicare, i contenuti e la progettualità stessa degli artisti.

McLuhan mostrò il ruolo fondamentale che questi strumenti di comunicazione di massa, e più in generale ogni strumento tecnico, giocavano sulla dimensione estetica.

Se Adorno e Horkheimer avevano anticipato negli anni '40 un aspetto importante di tale problematica, identificando un nuovo rapporto tra fenomeno industriale e fenomeno culturale, da loro definito *Kulturindustrie*, che portava ad una industrializzazione della cultura, McLuhan ebbe il merito di mettere in evidenza la relazione diretta intercorrente tra i media e la dimensione percettiva e sensoriale. L'ipotesi fondamentale, che McLuhan riprendeva in parte dal teorico americano Lewis Mumford, era che i mezzi tecnici sono un prolungamento del corpo e delle sue funzioni: gli occhiali estendono la vista, i vestiti la pelle e il computer il cervello.

La tesi espressa può essere ricondotta ai noti slogan del teorico di Toronto - “il medium è il messaggio” e “il medium è il massaggio” - che McLuhan propose nei primi anni '60. Ciò significava anche, invertendo i termini delle proposizioni, che “il messaggio e il massaggio sono il medium”, vale a dire che il contenuto semantico e le modalità percettive non sono semplicemente veicolate dal mezzo ma sono riconducibili e proprie a questo stesso. Da qui una sorta di tecnofilia e di fiducia nel divenire tecnico e più in generale nel progresso. E, in effetti, se è il medium che forgia il pensiero, così come la dimensione sensibile e percettiva, cioè il sensorio, allora è nel dispiegamento delle potenzialità e possibilità del medium stesso che risiede il lavoro artistico e le sue scommesse creative e innovative.

---

<sup>10</sup> Penso ad esempio alle ricerche innovatrici di Enzo Tiezzi e della sue équipe all'Università di Siena di cui sono disponibili numerosi testi divulgativi.

<sup>11</sup> Di cultura protestante e convertito al cattolicesimo Marshall McLuhan (Edmonton 1911 - Toronto 1980) pubblicò *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man* (Toronto, University of Toronto Press) nel 1962 e due anni dopo *Understanding Media* (New York, Mc Graw-Hill Company).

Questa sorta di ontologizzazione del medium, che lo focalizzava e lo istituiva in una posizione di esistenza centrale nel processo creativo, apparteneva anche alla riflessione estetica di quell'epoca. Nell'ambito dell'Espressionismo Astratto newyorkese il critico e teorico americano Clement Greenberg rifletteva sulla specificità della pittura astratta e di quella neo-avanguardia americana elaborando una teoria della “purezza” del medium.

## Il Modernismo

Greenberg, il cui pensiero contribuirà, peraltro e in modo sostanziale, a produrre una concezione autoreferenziale del mondo dell'arte, definiva con il termine “*modernism*”, modernismo, un movimento artistico interamente rivolto ad una forma di auto-riflessività che leggeva la storia delle arti come un processo di auto-purificazione di ogni arte diretto verso la propria verità ontologica. Per il teorico americano una legge fondamentale del modernismo, riscontrabile pressoché in tutte le forme artistiche ancora praticate e vive, consisteva nel fatto che le convenzioni non essenziali alla vivibilità di un mezzo espressivo, un medium, erano immediatamente rigettate non appena riconosciute come tali<sup>12</sup>.

La concezione modernista Greenbergiana riguardava, dunque, le proprietà fisiche del medium. Come scrive Jacques Rancière questa lega “la differenza delle arti alla differenza delle loro condizioni tecniche o del loro supporto o medium specifico”<sup>13</sup>.

Esplorare la natura estetica del medium ricercandone l'essenza e la purezza divenne un'attività di auto-definizione critica di ogni particolare forma artistica che si identificava come tale a partire dalla singolarità del proprio medium vale a dire dalle caratteristiche materiali del suo supporto.

Grossi, è questa un'ipotesi di analisi che propongo, fu direttamente in contatto con le teorie moderniste di Greenberg. Non soltanto per quel che riguarda lo *Zeitgeist* di quegli anni, ma anche più direttamente attraverso l'incontro con Dorazio il quale conobbe Greenberg in un suo viaggio negli USA negli anni '50. Il rapporto diretto con il pittore così come la frequentazione della rivista *Marcatré*, all'epoca rappresentativa dell'avanguardia estetica e fortemente impiantata a Firenze, mi inducono a pensare che l'essenza del pensiero modernista fu per molti aspetti decisiva per il Maestro<sup>14</sup>. Questo induceva un grande interesse per una ricerca massimamente orientata verso l'approfondimento delle specificità del medium, nel caso di Grossi il computer, e delle sue possibilità e potenzialità inesprese, in una logica di “purezza destinale”.

Se assecondiamo questo tipo di lettura, allora il tentativo di Grossi di portare all'estremo le implicazioni estetiche e artistiche legate all'introduzione di questi nuovi strumenti, cogliendone immediatamente le grandi potenzialità estetiche e sociali, può essere ricondotto a tale matrice. Il Maestro, in effetti, non si limiterà nella sua attività artistica alla produzione di composizioni musicali, ma lavorerà anche alacremente, specialmente a partire dagli anni 1980-90 e una volta congedatosi dal conservatorio, anche sul piano visivo producendo immagini di sintesi, e dando vita a quella che lui stesso definì la *Homeart*.

<sup>12</sup> Si veda: Clement Greenberg, *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961.

<sup>13</sup> [“Cette proposition renvoie à l'une des thèses maîtresses du modernisme: celle qui lie la différence des arts à la différence de leurs conditions techniques ou de leur support ou medium spécifique”]. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 47.

<sup>14</sup> In questo senso, sarebbe interessante analizzare l'influenza degli scritti di Greenberg sui protagonisti intellettuali di *Marcatré*. Rivista di arte contemporanea, letteratura, musica *Marcatré* era legata al Gruppo 63 e fu fondata e diretta da Eugenio Battisti. Edita dalla Lerici e attiva dal 1963 al 1969 aveva nel suo comitato direttivo Gillo Dorfles, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Paolo Portoghesi, Vittorio Gelmetti, Diego Carpitella, Enrico Crispolti. Ne fu redattore responsabile Magdalo Mussio. Oltre allo stesso Grossi collaborarono anche numerosi intellettuali e artisti quali Maurizio Calvesi, Vittorio Gregotti, Sylvano Bussotti, Roberto Leydi, ecc.

Rimarrà, invece, incompiuto il progetto di integrare nuovi mass media, come il telefono cellulare e il GPS, e i nuovi codici di comunicazione da questo instaurati. Ma la non avvenuta realizzazione di tale idea mi sembra per certi aspetti non influire sulla coerenza e l'intelligibilità dell'assunto compositivo globale di cui si identifica chiaramente la linea direttrice di una sperimentazione e di una pratica diretta delle potenzialità e specificità “ontologiche” di ogni medium. Si tratta dunque di una linea direttrice creativa che Grossi ha mostrato: quella di un'attenzione scrupolosa e di una pratica diretta di ogni nuovo mezzo di comunicazione messo a disposizione dall'innovazione tecnica.

### ***Modernismo e Modernità***

Questo interesse costante e attento agli sviluppi tecnologici può essere definito ancora una volta come modernista. Ma in questo caso si tratta di mettere in evidenza un'altra accezione del termine *modernismo*, pensato non nel significato attribuitogli dal Greenberg di un progressivo processo di (auto) purificazione del medium, ma in modo più vasto, riferendolo, cioè, a una certa idea del moderno<sup>15</sup>.

Vi è dunque un ulteriore livello di lettura del pensiero e della prassi artistica di Grossi che potrebbe essere chiamato *modernista*, intendendo in questo caso per modernismo una certa fede nella Modernità concepita in senso lato, secondo la tradizione filosofica materialista e progressista, in quanto pensiero che guarda alla tecnica come a un fenomeno essenzialmente fautore di progresso. Tale visione storico-filosofica ha individuato, soprattutto dal Settecento illuminista in poi, nel fatto scientifico e scientifico-tecnico il fulcro di ogni traguardo cognitivo e sociale. In questo evidentemente Grossi era partecipe di quel vasto movimento che pensava alla storia in senso hegeliano cioè al divenire tecnico ed umano come, in definitiva, lineare e inarrestabile: quello di un progressivo affermarsi della Ragione come intrinseco alla realtà stessa.

Questa fiducia nella Ragione, era a mio avviso lo sfondo teorico nel quale s'immergeva la concezione estetica del Maestro. La critica post-strutturalista e post-moderna<sup>16</sup> che, da posizioni progressiste, è stata mossa a tale concezione storico-filosofica non concerne certo il valore e l'intento profondamente emancipante e innovatore che la caratterizzano e di cui Pietro Grossi resta un rappresentante significativo, attento e lucido. Per il Maestro la convinzione progressista-modernista, come tale portatrice di un pensiero disponibile al dubbio e alla ricerca così come a un'apertura sostanziale sul mondo, è stata la cornice referenziale che ha definito e sostenuto la sua visione artistico-compositiva così come l'orientamento, il senso profondo, ma anche la determinazione *nel e del* suo operare in un contesto estetico ed accademico inizialmente, e per alcuni decenni successivi, anche, talvolta, dichiaratamente ostile a questo tipo d'innovazioni e di pensiero. In tale posizionamento va salutato il profondo impegno etico del Maestro, irriducibile a qualsiasi compromesso e integerrimo sul piano personale e artistico, capace d'irradiare, all'opposto degli indigenti luoghi comuni spettacolari, una fiducia “*est-etica*” e “*po-etica*” nell'arte del nostro tempo.

---

<sup>15</sup> Si veda: Sébastien Rongier, “Modernisme et postmodernisme” in Jacques Morizot e Roger Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 298-299.

<sup>16</sup> Con il termine “post-moderno” non mi riferisco qui al postmodernismo artistico - che per molti aspetti mi sembra non significativo -, ma essenzialmente alla critica del Moderno teorizzata da Jean-François Lyotard o da Cornelius Castoriadis. Quest'ultima, riguardante la costruzione sociale come atto di autofondazione e di autonomia dell'immaginario è esente, come per altro la riflessione di Lyotard, da ogni visione “struttural-economicista” che accomuna un certo tradizionale schematismo e riduzionismo marxista e la rovinosa ideologia liberista di questi ultimi decenni.

Ecco dunque come l'insieme di questi diversi elementi tematici, qui brevemente enunciati, mi sembrano poter contribuire ad una lettura più completa delle posizioni compositive e concettuali del Maestro permettendoci di considerarne le conseguenze sul piano creativo.

La concezione cibernetica di una nuova spiritualità-creatività legata all'ideale di una possibile ed esaustiva modellizzazione computazionale del reale; il ribaltamento della logica espressiva del soggetto nell'oggettiva capacità creativa delle macchine *sé-operanti*; la volontà di spingere all'estremo le implicazioni proprie a questa stessa macchina per rivelare e raggiungere la purezza della sua intrinseca singolarità; la fiducia emancipatrice nel Progresso: sono aspetti coerenti della prassi del Maestro che, lungi dall'essere epifenomenici e collaterali alla sua concezione musicale, ne elucidano in gran parte le fondamenta, i nessi relazionali e le prospettive tanto compositive quanto etico-sociali. In questo senso, mi sembra di poter affermare l'influenza del *mondo* nella sua Opera.

Pietro Grossi, nella sua capacità coerente di legare aspetti disciplinari diversi, nella sua chiarezza e apertura didattica, nella sua indifferenza alle lusinghe delle mode e delle mondanità, così come nelle sue opere essenziali e senza concessioni, è stato l'esempio di una semplicità - la cosa più difficile a farsi, secondo Bertolt Brecht - raffinata e sottile.

Nel primato della musica algoritmica e della telematica musicale, ma anche nel suo minimalismo ante litteram o ancora nella prefigurazione dello spirito citazionista e hacker del campionamento, ha saputo identificare e indicare dei processi inediti, al contempo storico-sociali ed estetico-musicali. Di tutto ciò ha mostrato le radici profonde e le implicazioni soggiacenti anticipando e affermando, con energica fermezza, pratiche divenute in seguito usuali, ma non immediatamente e facilmente accettate nel momento in cui venivano enunciate. In questo il Maestro è stato l'esempio di una risoluta determinazione, sia artistica che esistenziale.

Per *eleganza e radicalità*, Pietro Grossi resta, dunque, non solo un artista e compositore decisivo del XX secolo, ma proietta la sua visione in un futuro ancora aperto, un futuro che egli stesso ha, sicuramente, contribuito a dischiudere. Opere come *Battimenti* ed *Unicum* o processi epistemico-creativi come la *Homeart*, non sono comprensibili se riferiti esclusivamente ai criteri compositivi in vigore nella tradizione colta della musicale occidentale, né essenzialmente riducibili a questi.

Trascendendo ampiamente il solo mondo della musica, l'Opera di Pietro Grossi si esplica e s'inscrive nel mondo permettendoci e invitandoci, ma anche, forse, obbligandoci a una sua maggiore comprensione.

Roberto Barbanti  
Università di Paris 8  
Febbraio 2010

\*\*\*