

La trama

Intervista ad **Aldo Clementi** a cura di **Daniele Lombardi**

D. Incontro al Festival Pontino Aldo Clementi e gli chiedo il suo punto di vista sui rapporti tra la musica e lo spazio nel quale questa viene vissuta, pensata, eseguita, mi riferisco ai suoi precedenti lavori in cui per esempio la collocazione di diverse orchestre crea dei punti d'ascolto particolari.

Allora, Aldo, come vivi la dimensione dello spazio nella tua musica?

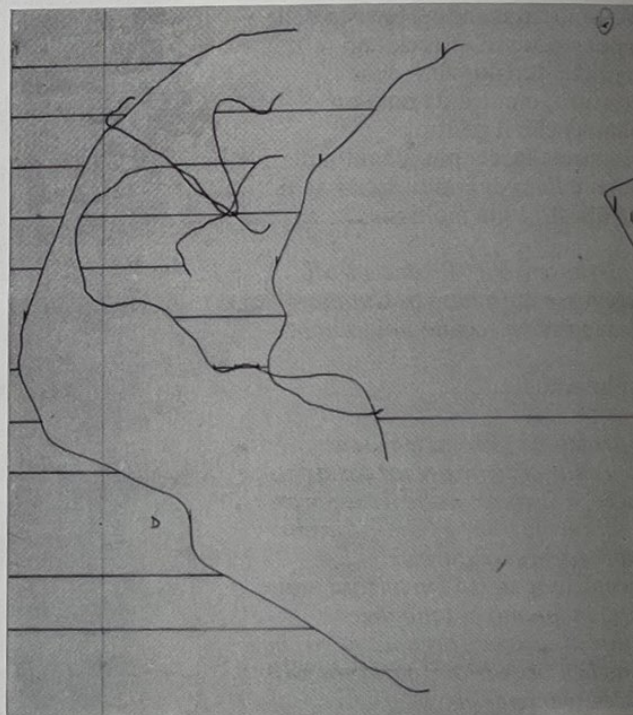
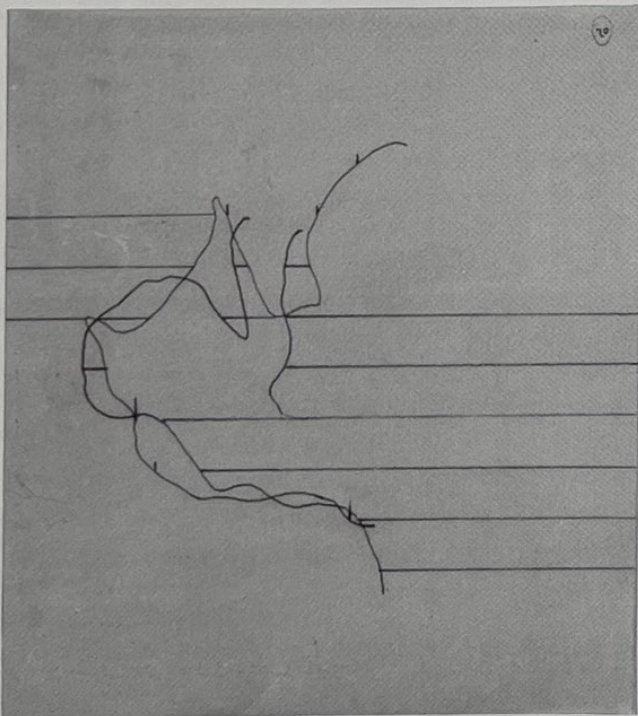
R. Per me lo spazio musicale è un risultato a posteriori, cioè non parto mai da queste civetterie, sono delle dimensioni extramusicali e io trovo che un musicista non deve partire mai sollecitato da quello che è fuori dalla

musica, se poi ci sono delle, come si dice in medicina, complicanze o conseguenze, allora ben vengano, ma io personalmente non parto mai da cose extramusicali.

D. A che punto ritieni che scatti un fenomeno di entropia nella comunicazione per il quale la complessità della strutturazione delle tue composizioni potrebbe scontrarsi in una irreversibile difficoltà d'ascolto?

R. L'entropia fa parte di questa difficoltà d'ascolto, però siccome è sottintesa nella musica che ho scritto una assuefazione dell'ascoltatore, io

parto dal punto di vista che superato un certo muro di ostilità, di difficoltà, la cosa diventa completamente normale. Questo è il mio principio, il mio criterio che poi ho avuto modo di constatare come giusto. Un pezzo di quella complessità di cui tu parli, per esempio, non si giustifica che duri tre o quattro minuti, al limite paradossalmente potrebbe anche farlo, con delle figurazioni sonore particolari, comunque non fa parte della mia esperienza. Allora diciamo che un pezzo inferiore ad una certa durata x che appunto è la soglia dell'entropia, e dell'assuefazione, un po' il principio della droga, al di sotto di questo limite



non ha giustificazione, secondo il mio modo di scrivere o quello di un altro con analoghi criteri. Trovo che questa ostilità si supera, che è un fatto neurofisiologico, normalissimo, insomma.

D. Si può parlare per la tua composizione in modo specifico di una metafora di carattere topologico, o meglio, nell'ascoltare tua musica ho assimilato un criterio topologico per il quale alto-basso, sinistra-destra, acquistano un valore di immaginaria bidimensionalità, mediante il quale il primo ascolto della tua musica per me è risultato essere una interessantissima trama, un interessantissimo tessuto di

relazioni, proprio che si evidenziava nello spazio, in uno spazio sonoro, all'interno del quale la tensione intervallare, così come noi storicamente la stiamo vivendo, è come se in un certo senso passasse in secondo piano, rispetto a questa organizzazione formale?

R. Sì, lo trovo giusto, nel senso che la tua impressione è giustificata da questo tipo di problematica. Anzi sono contento che tu abbia avuto questa reazione perché corrisponde a quello che io desidero, non voglio ma desidero.

D. Adesso vorrei sapere da te che

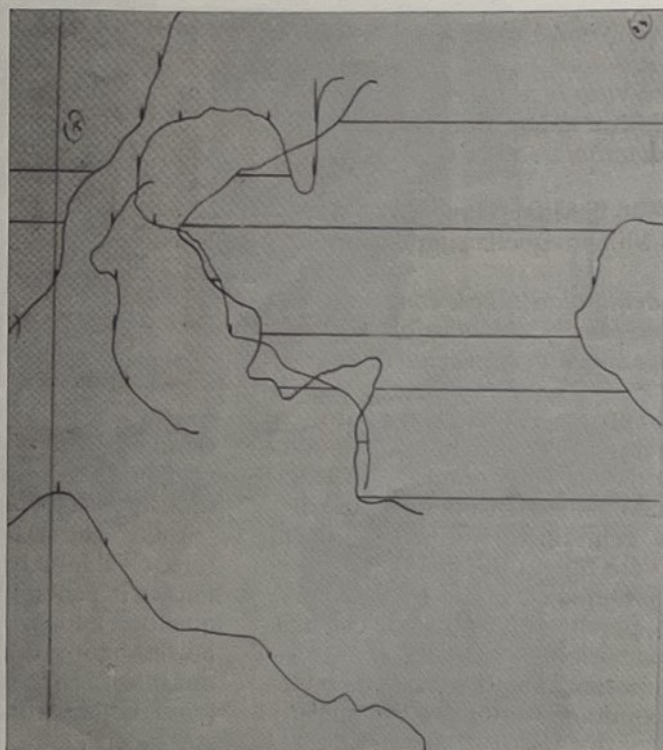
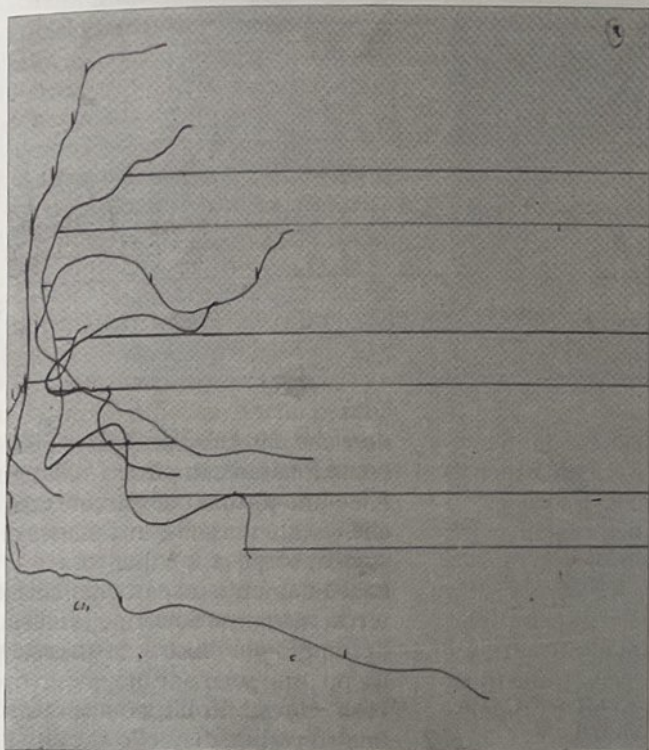
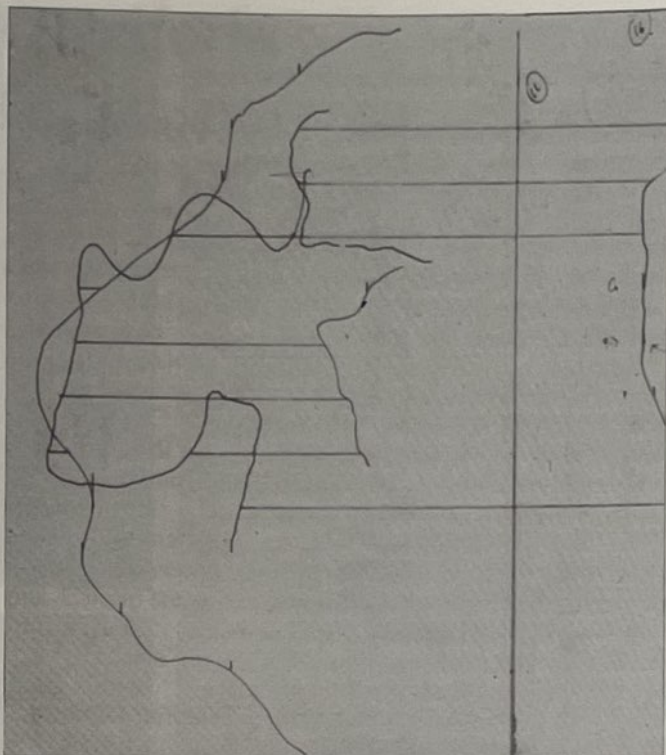
prospettive intravedi nella tua ricerca. A questo punto del tuo lavoro, che direzione stai prendendo?

R. Guarda, non è facile rispondere. Io da quando specialmente ho cominciato l'opera, cioè in particolare l'opera che ho finito nell'Ottanta ed è stata fatta nell'Ottantuno, e in generale dal Settanta in poi, da quando ho scritto quel pezzo per pianoforte che forse tu conosci, che è *B.A.C.H.*, ho fatto un colpo di timone nel senso che ho lavorato su moduli diatonici. Quindi questo cambiamento che io voglio fare è ulteriore, sempre nella scia di questo cardine di cambiamento che io ho fatto nel Settanta. Non è che sono adesso ad

una svolta decisiva, la mia svolta l'ho fatta con quel pezzo, che momentaneamente consideravo un esperimento isolato, poi invece mi sono appassionato a questi problemi dei recuperi.

D. Diatonismo nel senso del recupero del modello intervallare della scala?

R. Sicuramente, ma non recupero come una nuova forma di neo-classicismo, almeno spero di non essere accusato di neo-classicismo, in quanto recupero di neoclassicismo, vorrebbe dire recuperare non soltanto i moduli diatonici, potrebbe essere analogo dell'analogo, il corrispettivo della serie, cioè sostituire la serie con i moduli diatonici potrebbe anche comportare il sostituire procedimenti formali della serie con procedimenti formali diatonici, quindi neo-classici. Io invece non recupero questi procedimenti formali; nell'opera



qualcosa ho fatto anche in questo senso, ma adesso il discorso si allargherebbe troppo, allora diciamo che per me il costruire, prendere come mattonelle della costruzione dei moduli diatonici è un ulteriore pretesto per fare quella trama di cui tu giustamente parlavi. Mi fa piacere che parli della trama perché io in un'intervista di diversi anni fa ho parlato proprio della trama, nel senso che per me la musica è solo trama: io nego qualsiasi forma di dialettica, di agonismo sonoro, di orgasmo, di eccitazioni e di tutte queste parole che sono sempre un lascito della tradizione della forma sonata e via dicendo. Credo invece nella trama assolutamente priva di gestualità

sonora, priva di orgasmi, di questi che chiamo agonismo, dialettica e termini simili.

D. Quindi una musica a due dimensioni?

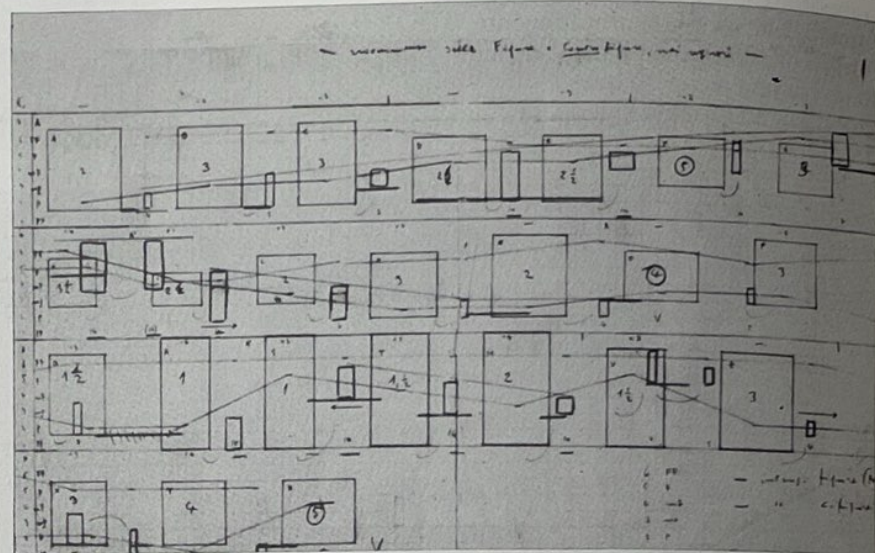
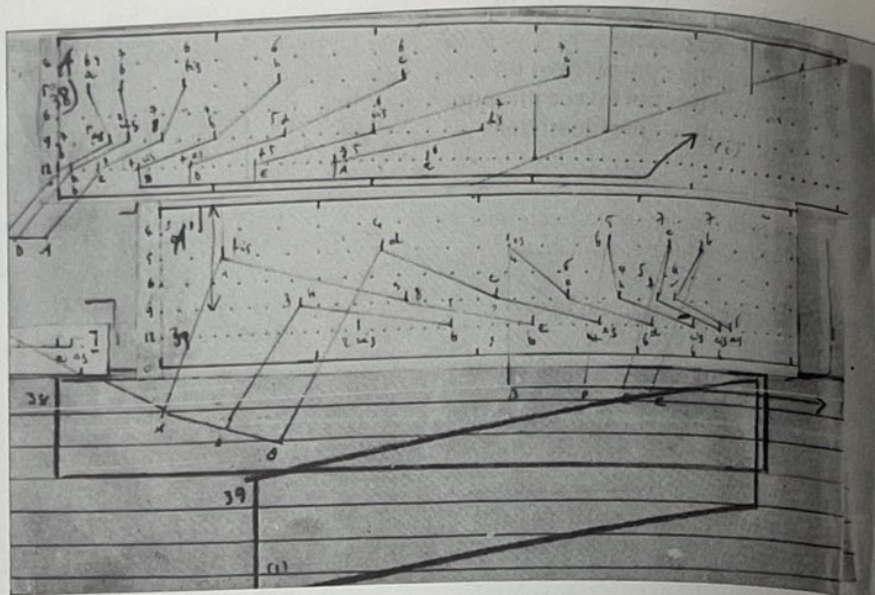
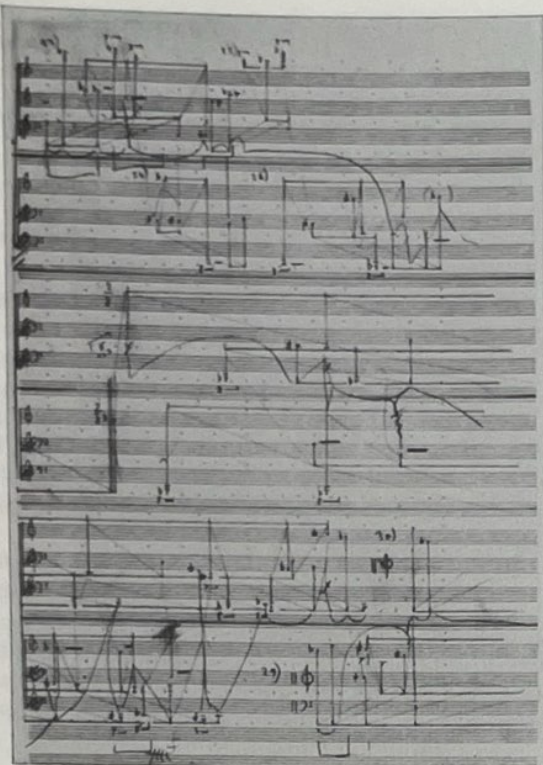
R. Ecco, adesso non so, la parola a due dimensioni non ci ho mai pensato, può darsi che sia giusta, però non ho mai pensato che può essere a due dimensioni; tu dici orizzontale-verticale?

D. Sì, una trama che praticamente viene posta davanti all'ascolto...

R. A due dimensioni può essere giusto

come corollario prendiamo le due dimensioni assolutamente equivalenti, perché nella musica tradizionale le due dimensioni possono avere una la meglio sull'altra. Prendiamo il caso limite, parlando in soldoni, la musica armonica è del tutto verticale, la musica contrappuntistica è del tutto orizzontale, poi ci sono infinite sfumature che accoppiano le due cose. Se non intendiamo in questo senso tradizionale la bidimensionalità, allora io accolgo il termine, nel senso di assoluta equivalenza, che non ci sia priorità del verticale sull'orizzontale e viceversa.

D. Cosa pensi di questa ultima, posso dire, moda dei giovani compositori,



come ho visto in un recente programma di un festival di tutti autori nati dopo il 1950, di intitolare...

R. Quello di Milano, quello che si è fatto a Milano, quella cinque giorni...

D. Sì, di intitolare tutte le composizioni, con versi poetici, con allusioni di carattere suggestivo, evocativo?

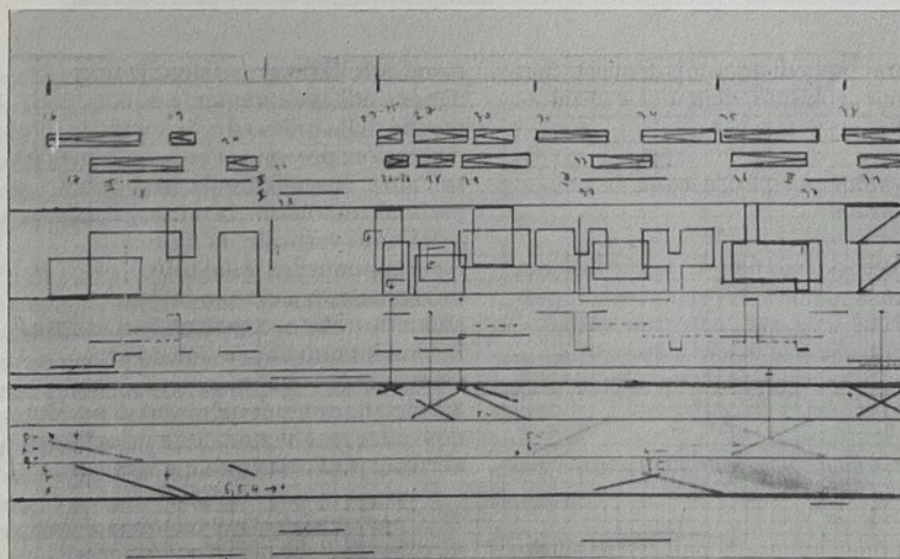
R. Sì è vero, anch'io ho constatato questa moda; appunto non so se è solo una moda o se corrisponde... qualcosa indubbiamente corrisponde al tipo di musica. È un tipo di musica, non so chi ne è il vero fondatore, ma evidentemente c'è molto epigonismo dentro, perché non è possibile che una posizione originale sia contemporaneamente iniziata da molti in concomitanza. Quindi c'è in questo

senso una componente di moda. Se vogliamo trovare il retroscena di questo titolismo, chiamiamolo così, o "titolite" che sarebbe dispregiativo, forse c'è il fatto che questo tipo di musica in generale e, perlomeno, quando è buona, perché c'è anche della musica buona, dei nomi molto seri, è una musica che è sospesa. C'è una frase famosa di Argan nel suo libro *Studi e*

note che caratterizza Picasso e Klee come Picasso una pittura "d'attacco" e Klee una pittura "di stacco": ecco direi che questa musica è una musica di stacco, sospesa, c'è qualcosa di continuamente sospeso, mai coi piedi in terra, insomma Sciarrino sarebbe l'esempio più illustre, in un certo senso un po' uno sciarrinismo questo tipo di cosa. Questi titoli sono una comprova, una convalida di quello che dico io e di quello che dicono poi gli stessi autori con i loro suoni, sono tutte musiche fondate sulla ornamentalità, sulla decorazione, e poi dal punto di vista formale sulla sospensione sempre costante di questi suoni chiamiamo svolazzanti. Allora forse è da qui questa suggestione di questi titoli, perché ho pensato anch'io a questo proprio quando mi è arrivato questo programma di Milano, ho avuto un pensiero analogo.

D. Qual è il tuo prossimo lavoro di un certo respiro?

R. Il mio prossimo lavoro è quello a cui lavoro già ormai da diversi anni ed è un'opera che dura tutta una serata. Questa opera è in parte uno studio, un



approfondimento di *Es* perché secondo me lì molte cose non le ho risolte, cioè perlomeno andavano bene per quello che è un atto unico, però ci sono stati in quell'opera dei problemi che sono rimasti aperti, esperienze che feci per quell'opera che sono un terreno aperto che resta da indagare. È un approfondimento nel senso temporale, perché dura molto di più, sia nel senso di approfondire alcuni esperimenti, come per esempio, a proposito di recuperi come dicevamo prima, lì il diatonismo non è solo il pretesto per fare una trama, ma ci sono anche dei recuperi piuttosto espliciti, come le nove danze delle nove donne in contemporaneità con nove metronomi diversi etc. Allora devo approfondire questo problema che avevo a suo tempo toccato quando feci un lavoro su quattro canzoni dei Beatles, nel 1967 feci questo *Dies Irae*, collage 3 che si chiamava come sottotitolo *Dies Irae* che poi fu messo in scena al Teatro dell'Opera di Roma. In questo lavoro io avevo usato volutamente queste canzoni dei Beatles per giocare sull'ambiguità di evidenze e assorbimenti di questi moduli tematici che venivano attratti come dei relitti galleggiando oppure annegando. Questo gioco di annegare e galleggiare è un gioco che io devo ancora molto approfondire; la cosa paradossale per un compositore, ma per me anche la cosa più stimolante, è quella di studiare se stesso, studiare le cose che uno ha proposto e non ha del tutto risolto. È il lavoro più affascinante, ma anche doloroso, molto faticoso, anche perché è più facile studiare gli altri che studiare se stesso. Non per fare un paradosso ma è così; certe cose che tu accenni, hai quel lampo di trovata momentanea che però non ti permette di approfondire, di estendere queste conseguenze che ci sono sempre, per fortuna, se non ci fossero forse non scriveremmo più!

D. Questa trama di personaggi che era in "Es", questa moltiplicazione degli attanti, tre per tre, sarà ulteriormente sviluppata?

R. Sì, qui c'è la presenza di uomini anche, perché è una parafrasi, una situazione parafrasata di quello che una volta era l'operetta del primo Novecento, per intenderci, da Hoffenbach a Léhar, allora questa parafrasi di operetta che in "Es" appariva soltanto in parte nelle danze, qui invece diventa un fatto totalitario, assoluto e radicale dal principio alla fine. Come ti dicevo prima, a proposito dei Beatles, io avevo iniziato questa ricerca su questo pezzo del 1967; adesso che sono passati purtroppo quasi venti anni mi preme di risolvere queste cose che avevo lasciato così in sospeso.