

## I *Reticoli* di Aldo Clementi: dalla pittura alla musica

di Alessandra Origani

L'attrazione nei confronti della pittura nella ricerca artistica del compositore siciliano Aldo Clementi (1925-2011) è già stata ben documentata a partire dalle sue interviste<sup>1</sup> e interpretata alla luce della sua poetica musicale negativa.<sup>2</sup> All'interno di quelle che sono state considerate le sue quattro fasi creative – strutturalista (1956-60), informale (1961-65), a-formale o ottico (1966-70) e diatonico (1970-2011)<sup>3</sup> – tuttavia, tale letteratura risulta essere molto dettagliata solo per quanto riguarda i periodi informale e diatonico.

A partire da questo presupposto, grazie alla possibilità di consultare i manoscritti di Aldo Clementi conservati alla Fondazione Paul Sacher, ho voluto indagare l'approccio figurativo del compositore nel cosiddetto periodo a-formale. In questa fase, che inizia attorno al 1966, Clementi lavora sulla densità del contrappunto dopo aver perfezionato, negli anni immediatamente precedenti, una concezione e una pratica musicali ispirate alla pittura informale. Come l'arte informale – si pensi alla pittura di Piero Dorazio e Achille Perilli, ben nota e apprezzata dal compositore – la musica di Clementi degli anni Sessanta rinuncia ai contrasti tematici e all'articolazione formale, risultando statica nel suo complesso e assumendo la forma di una densa fascia sonora: effetto ottenuto attraverso la somma e la stratificazione di un insieme di traiettorie dinamiche.

---

1 Cito senza pretesa di esaustività: Mario Bortolotto, *Intervista con Aldo Clementi*, «Lo spettatore musicale», II/5, 1967, pp. 16-17; Pietro Gallina, *Aldo Clementi. Un grosso personaggio, e caratteristico, della sperimentazione italiana nel nostro secolo*, «Banchetto musicale», II/3, 1980, pp. 54-55; Aldo Clementi, *Commento alla propria musica*, in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Mollia, Cosenza, Lerici, 1979, pp. 48-51; Benedetto Passannanti, *Musica «nell'estinguersi della musica»*, «Parol», 8, 1992 (<http://www.parol.it/articles/clementi.htm>, consultato il 31 marzo 2022).

2 Mario Bortolotto, *Una poetica artigiana, in Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 170-192; Marco Lenzi, *Vie dell'astrattismo. Alcune osservazioni su Feldman, Clementi e la pittura*, «Musica/Realtà», XV/47, 1995, pp. 79-93; Renzo Cresti, *Implicazioni d'arte e di filosofia nella musica di Aldo Clementi*, «Sonus», II/1, 1989-90, pp. 23-50; *Canoni, figure, carillons. Itinerari della musica di Aldo Clementi*, a cura di Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara, Milano, Suvini Zerboni, 2008; Simonetta Lux e Daniela Tortora, *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Roma, Gangemi, 2005.

3 Così in Renzo Cresti, *Implicazioni d'arte e di filosofia*, cit., p. 23.

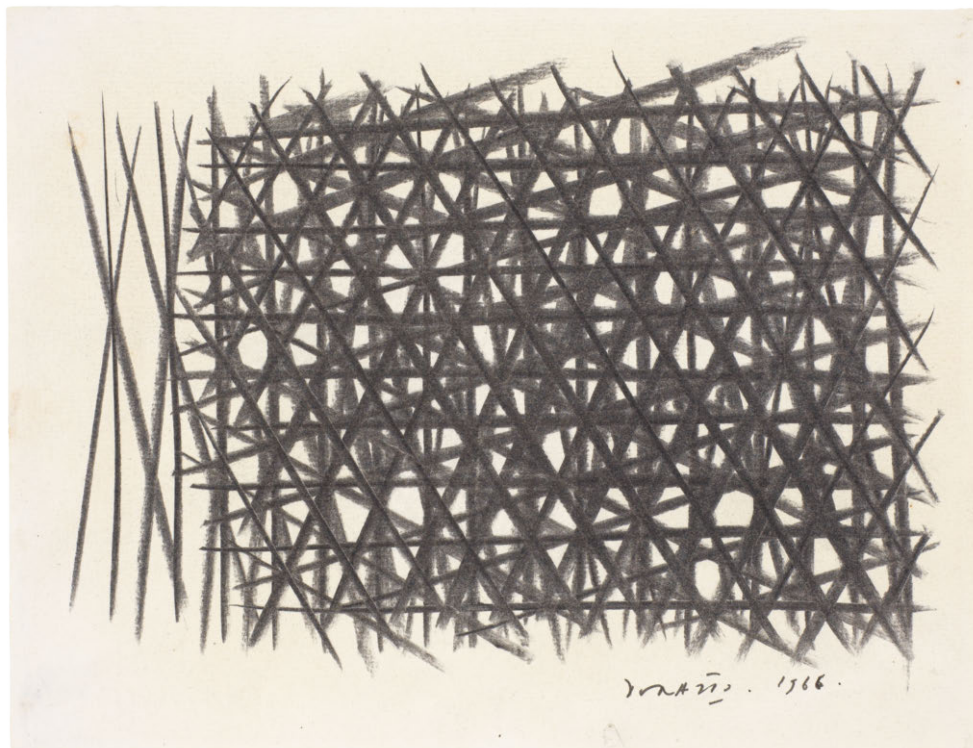


Figura 1: Piero Dorazio, *Reticolo nero* 1966 (per gentile concessione di Farsetti Arte).

A partire dal 1966, Aldo Clementi attribuisce il titolo «Reticolo» a una serie di composizioni: *Reticolo 11* (1966), *Reticolo 4* (1968) e *Reticolo 12* (1970), *Reticolo 3 BACH* (1975) e *Reticolo 6* (2007).<sup>4</sup> Gli esempi qui discussi appartengono proprio a queste opere. Il titolo rimarca la parentela con l'estetica della pittura informale italiana degli anni Sessanta: un'altra serie di *Reticoli*, infatti, veniva realizzata in quegli anni da Piero Dorazio (1926-2005), pittore membro del collettivo «Forma 1» attivo soprattutto a Roma nel secondo dopoguerra che contribuì all'affermazione dell'arte astratta in Italia.<sup>5</sup> Nella realizzazione pittorica dei *Reticoli*, Dorazio intreccia linee orizzontali, verticali e oblique creando texture regolari dove le singole linee non sono più riconoscibili (*figura 1*).

Aldo Clementi, ispirandosi a queste opere, crea una tecnica compositiva che similmente tende a intrecciare, in veste musicale, sequenze di note serialmente ordinate.

4 Il numero indica quanti strumenti vengono usati.

5 Note biografiche tratte da <http://archiviopierodorazio.it/biografia-ok/> (consultato il 31 marzo 2022).

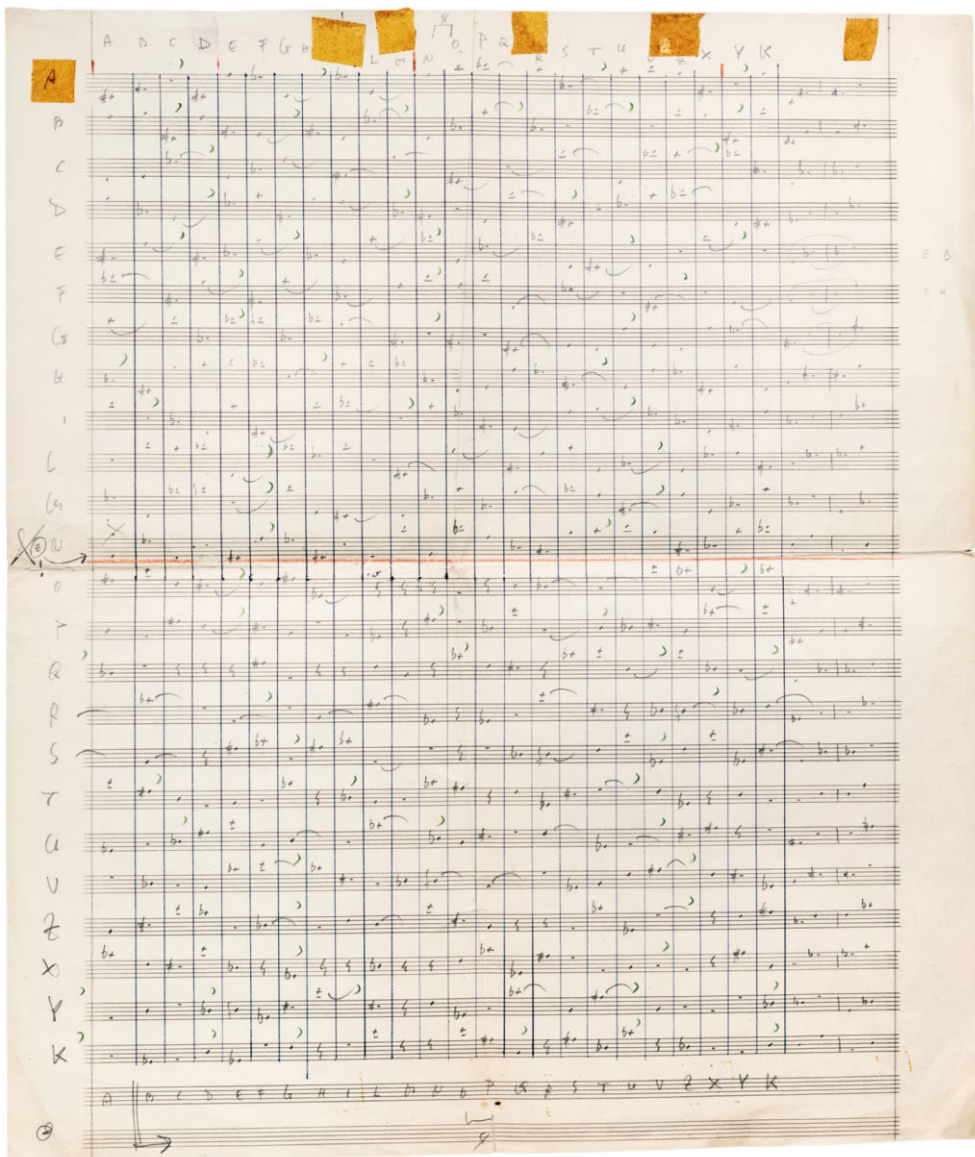


Figura 2: Aldo Clementi, matrice delle altezze di *Reticolo 11* (Collezione Aldo Clementi, PSS).

Consultando gli schizzi risulta chiara questa concezione compositiva. Alcuni degli esempi più significativi in proposito sono quelli di *Reticolo 11* – per glockenspiel, chitarra, arpa, due violini, viola, violoncello, celesta, clavicembalo, armonium e mandolino – due grandi *folii* rispettivamente con lo schema delle altezze e con le combinazioni delle voci.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> In questa sede verrà discusso il primo dei due.

Nel primo (*figura 2*) compaiono 24 pentagrammi, ciascuno diviso in 24 battute. Tutti i pentagrammi sono identificati con una lettera dalla A alla Z, più le lettere X, Y e K, che rimandano alle seguenti voci strumentali:

A: mandolino  
B, C: glockenspiel  
D, E, F: arpa  
G: chitarra  
H, I: celesta  
L, M, N: clavicembalo  
O, P, Q: violino 1  
R, S, T: violino 2  
U, V, Z: viola  
X, Y, K: violoncello

Da questo schema resta escluso l'armonium, probabilmente perché la sua parte rimane fissa su un unico cluster. Come si nota nella parte superiore dello schizzo riprodotto nella figura 2, anche le battute sono contrassegnate dalla stessa successione ordinata delle lettere dell'alfabeto. In questo modo si ottiene una matrice quadrata di dimensioni  $24 \times 24$ . La matrice è suddivisa in quattro quadranti se consideriamo i due segni posti rispettivamente tra le righe e le colonne contrassegnate dalle lettere N e O. Procedendo con la lettura delle note indicate nei pentagrammi si riporta la riga A del mandolino (con notazione delle altezze 0-11):

Mandolino: 1 6 0 1 5 3 2 2 3 4 4 5 | 11 10 10 9 8 8 9 11 7 6 0 7

La serie di 24 note è simmetrica e trasposta di un intervallo di ordine 6 ( $T^6$ , ovvero un tritono), tra il primo gruppo di 12 note (colonne dalla A alla N) e le 12 seguenti (dalla O alla K). La stessa simmetria e trasposizione si riscontra nelle righe dalla A alla N. Nelle colonne sono invece esposte serie complete di 12 note, le quali due a due presentano la stessa successione di intervalli.

La simmetria varia nei due quadranti più in basso, nelle parti relative agli archi, corrispondenti alle righe dalla O alla K. L'asse di simmetria qui si sposta tra le colonne O e P, anziché tra N e O. Anche in questo caso c'è una trasposizione di ordine 6 e le serie di 24 note sono simmetriche in termini di successione degli intervalli. Nelle parti degli archi vengono introdotte anche le pause.

Le somiglianze tra questo schizzo e gli schemi di organizzazione delle altezze in *Reticolo 3 BACH* del 1975 e *Reticolo 6*, realizzato nel 2007, sono evidenti (*figura 3*). Anche in questi casi, infatti, se collochiamo in modo simile le singole linee melodiche una sotto l'altra si notano alcune simmetrie e ricorrenze. In *Reticolo 3 BACH*, per tre chitarre, l'intera serie di 23 note diventa speculare rispetto alla nota centrale della serie, in questo caso, senza trasposizioni. Ciascuna linea melodica risulta essere quindi una serie completa di 12 note eseguita in originale e in moto retrogrado.

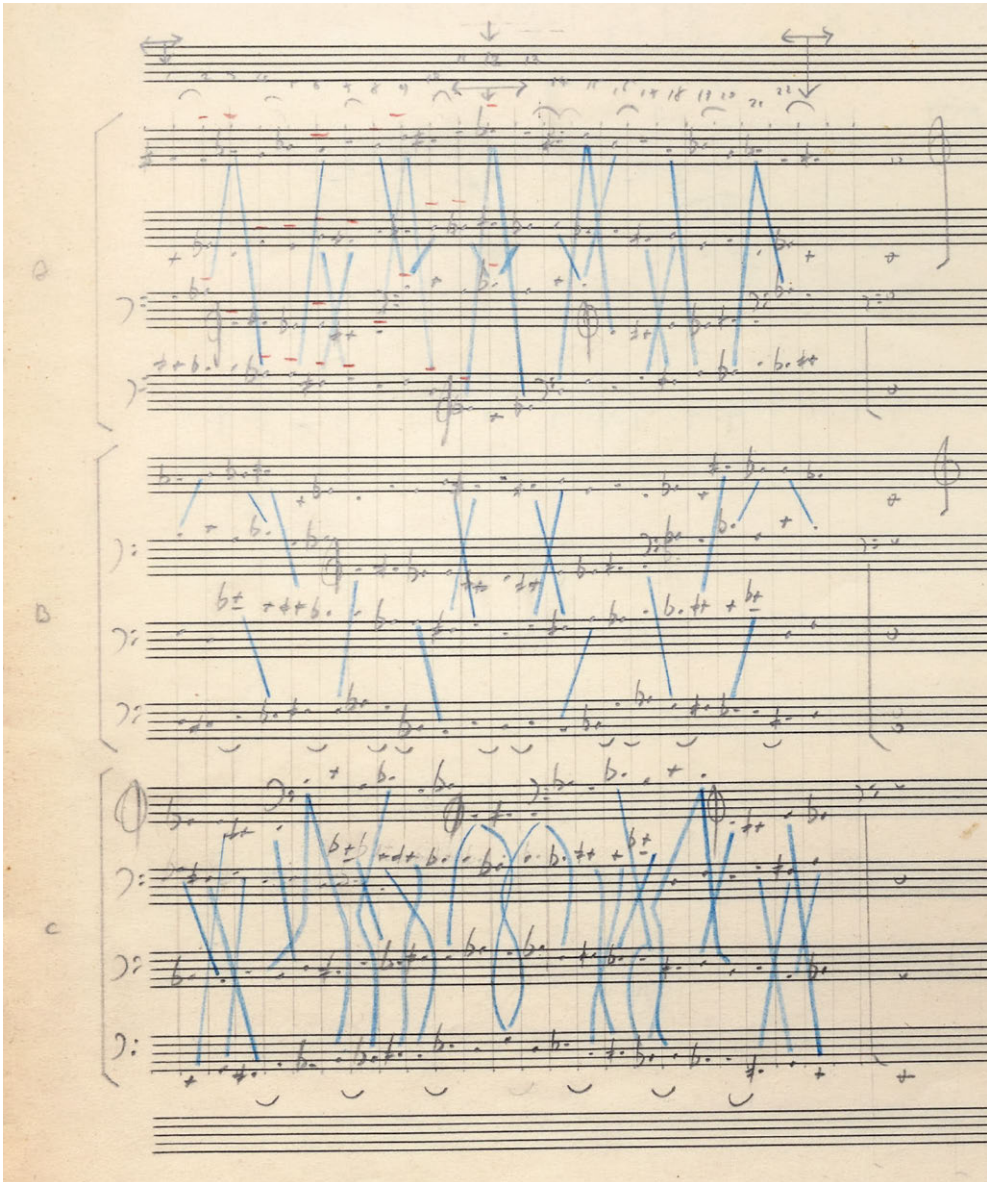


Figura 3: Aldo Clementi, bozza di *Reticolo 3 BACH*, dettaglio (Collezione Aldo Clementi, PSS).

Nello schema si possono riconoscere 12 righe, che, suddivise 4 a 4, corrispondono alle parti delle tre chitarre: per la chitarra A righe dalla 1 alla 4; chitarra B righe dalla 5 alla 8; chitarra C righe dalla 9 alla 12. Le note tenute sono evidenziate con linee colorate trasversali rispetto alle serie orizzontali. È interessante notare come Clementi inserisca in questo schema simmetrico rigoroso il riferimento al tetracordo BACH suggerito nel titolo

del pezzo. Il tetracordo compare nelle serie di intervalli di ciascuna linea melodica alternando valori di ordine  $\pm 1$  e  $\pm 3$ , di fatto cioè la rielaborazione della serie di riferimento, in numeri 10 9 0 11, quindi  $-1 +3 -1$ . Inoltre il tetracordo originale compare 6 volte e 6 volte in modo retrogrado.

Tali principi sembrano riconoscersi anche in *Reticolo 6*, per violino, celesta, clarinetto e vibrafono, del quale, ad oggi, presso la Fondazione è conservata solamente la bella copia della partitura. Nonostante l'assenza di schemi preparatori è possibile risalire, grazie agli esempi precedenti, all'impostazione del pezzo. Disponendo le linee melodiche a «matrice» si individuano 6 serie di 22 note disposte in modo simmetrico, senza trasposizione, come avviene in *Reticolo 3*.

Violino 6 7 4 6 2 7 6 9 7 11 6 | 6 11 7 9 6 7 2 6 4 7 6

Celesta  $\left\{ \begin{array}{l} 4 5 2 4 0 5 4 7 5 9 4 | 4 9 5 7 4 5 0 4 2 5 4 \\ 8 9 6 8 4 9 8 11 9 1 8 | 8 1 9 11 8 9 4 8 6 9 8 \end{array} \right.$

Come per *Reticolo 11*, le serie orizzontali non corrispondono al numero di strumenti, ma si sdoppiano per la parte di celesta e di vibrafono. Infine, le serie sono costruite su un'unica sequenza di intervalli (O)  $+1 -3 +2 -4 +5$ , che poi viene invertita (I), ordinata in modo retrogrado (R) e nel retrogrado dell'inversione (IR).

+1 -3 +2 -4 +5 -1 +3 -2 +4 -5 | +5 -4 +2 -3 +1 -5 +4 -2 +3 -1

Violino  $\underbrace{6 7 4 6 2 7 6 9 7 11 6}_O \mid \underbrace{6 11 7 9 6 7 2 6 4 7 6}_{IR}$

Tali schemi rivelano come anche in *Reticolo 6* sia sottesa una chiara concezione visuale e geometrizzante. La chiarezza con cui sono disposte le serie in senso orizzontale e verticale, le trasposizioni e le loro manipolazioni è notevole e ci agevola nella comprensione della tecnica compositiva.

Così come i dipinti di Dorazio sono fondati su intrecci di linee verticali e orizzontali, che danno vita a un pattern reticolare, similmente Clementi intreccia le serie creando incroci e simmetrie in più direzioni. Dal punto di vista musicale, se guardiamo da vicino le sue composizioni, il contrappunto è presente in modo rigoroso, ma nel macro-sistema questo viene celato all'ascolto per stratificazione all'interno di «fasce sonore statiche e inamovibili». <sup>7</sup> È in questo modo che il compositore persegue il suo ideale *iconoclasta* nei confronti del tematismo e dei contrasti formali, focus predominante all'interno della sua poetica a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta che rimanda al concetto a lui caro dell'*estinguersi della musica*.

<sup>7</sup> Enrico Cavallotti, *Aldo Clementi: verso la morte della musica*, «Il Tempo», Roma, 22 dicembre 1977.