

**«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»:
LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA**

**"THE UNAUDEBLE GLARE OF THE SOUND":
THE PERCUSSIONS OF ENRICO RENNA**

DANIELA TORTORA

Abstract (IT): Enrico Renna (1952), flautista pianista direttore e compositore, ha dedicato agli strumenti a percussione tre brani originali intitolati rispettivamente *Sinfonia delle campane* (2002), *Luce* (2008) e *Fellmusik* (1982-2017). Nati in circostanze particolari, definibili per certi versi extraterritoriali anche per via della testimonianza con interpreti di altra provenienza, i tre lavori per strumenti a percussione sono al centro dell'osservatorio dell'autrice che ha potuto contare sulla collaborazione del Maestro e sulla possibilità di accesso alla ricca documentazione custodita all'interno del suo archivio privato. Questo studio, articolato in tre paragrafi distinti, tenta di ricostruire la genesi di ciascuna delle tre opere con una particolare attenzione rivolta alle relazioni tra composizione, scrittura ed esecuzione.

Abstract (EN): Enrico Renna (1952), flutist, pianist, director, and composer, has dedicated three original works to percussion instruments, respectively entitled *Sinfonia delle campane* (2002), *Luce* (2008) and *Fellmusik* (1982-2017). These works, born in special circumstances – somehow definable as extraterritorial also due to the participation of performers with different backgrounds – are at the center of the author's observatory, which could count on the collaboration of the Maestro, as well as on the access to the rich documentation saved within his private archive. This study, divided into three separate paragraphs, attempts to reconstruct the genesis of each work, with a specific focus on the relationships between composition, performance, and writing.

Keywords: Bells, metallophones, membranes, notation, space.

**«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»:
LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA***

DANIELA TORTORA

Un capitolo attraente dell'intero catalogo delle composizioni di Enrico Renna (1952) è costituito dalle opere per strumenti a percussione, giacché a detta 'famiglia', allargata e non di rado reinventata, egli riserva alcuni lavori sperimentali di vasto respiro, oltrech  di lunga gestazione, legati a contesti e a collaborazioni definibili per certi versi extraterritoriali.¹

Questo studio riguarda una terna di lavori – *Sinfonia delle campane*, *Luce*, *Fellmusik*, ovvero l'intera produzione originale per strumenti a percussione di Renna –, la cui realizzazione ha comportato soluzioni rilevanti ai fini delle nuove modalit  di

* La locuzione che compare tra virgolette nel titolo del presente saggio proviene da uno scritto di FEDERICO INCARDONA, *Oltre i confini della musica*, «L'Ora», Palermo, 6 marzo 1980, rist. in ID., *Per Franco Evangelisti*, programma di sala del seminario e del concerto in memoria di Franco Evangelisti, Palermo, Ars Nova, 1993, pp. 5-7: 5. Il contenuto di questo saggio reca memoria del seminario che svolgemmo insieme a Enrico Renna nella primavera dell'a. a. 2016-2017, pi  in particolare dell'incontro conclusivo svoltosi il 26 maggio 2017 a ridosso del concerto dedicato, tra l'altro, all'esecuzione di alcuni suoi lavori per strumenti a percussione (Napoli, Sala Scarlatti del Conservatorio San Pietro a Majella, 16 giugno 2017). Sono grata all'amico Enrico per avermi messo a disposizione il suo archivio e la sua memoria: *dedico a lui e al nostro dialogo ininterrotto di questi ultimi dieci anni la mia affettuosa riflessione sul suo diuturno lavoro di Maestro Raro*.

¹ Per la ricostruzione dell'intero percorso biografico e artistico di Enrico Renna, cfr. <https://www.enricorennna.com> (ultimo accesso: marzo 2022).

interazione tra composizione scrittura ed esecuzione, anche in relazione alle novità introdotte nel corso dell'ultimo ventennio dal proliferare dei supporti digitali.

Va segnalato sin da subito il dato fondativo, vorrei dire infantile per intendere primitivo, originario, pavesiano nel senso più autentico del lemma, per via di quel «tornare a vedere [sentire] i luoghi dell'infanzia»² quale alimento imprescindibile dell'arte e che lega in modo particolare la *Sinfonia delle campane*, ma anche gli altri lavori menzionati, ai suoni della terra e del paesaggio natio (ben altra cosa rispetto ai suoni metropolitani): la vanga, i versi degli animali, il verde cangiante della campagna a seconda del divenire delle stagioni, il silenzio, la notte, il rincorrersi delle campane, che a Salento, nel cuore della provincia cilentana, risuonano ogni quarto d'ora creando ovunque una speciale suggestione sonora.³

Ma c'è dell'altro. Se il gesto compositivo di Renna, incline da sempre alla ricerca attorno alle qualità timbriche del suono, anche per via della sua ricca esperienza performativa, lo spinge nei territori impervi e marginali della scoperta/invenzione di pratiche e combinazioni inaudite, va detto che nel terreno fertile delle percussioni il suono del Maestro cilentano si fa luminoso e grandioso come non mai, quasi a dire che in questi lavori si annidi un mondo, un sentire il mondo come parte integrante delle opere stesse (se le opere dei grandi creatori, dei veri artisti «si possono definire

² CESARE PAVESE, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 149-155.

³ Proprio le campane, ivi incluse le campane a morto, hanno rappresentato una sorta di rovello esistenziale per il Maestro, riemerso di tanto in tanto nelle circostanze particolari che mi accingo a raccontare. Qui come altrove faccio costante riferimento ai contenuti dei colloqui avuti con il M° Renna nel corso del triennio 2016-2018.

“concezioni del mondo”»,⁴ la nozione cui qui si allude intende richiamare il concetto mahleriano di mondo:

«[...] per me sinfonia significa appunto: costruire un mondo con tutti i mezzi tecnici a disposizione», ovvero «un’opera che merita il nome di sinfonia deve avere in sé qualcosa di cosmico, dev’essere inesauribile come il mondo e la vita».⁵

La vastità della materia compositiva qui in discussione, organizzata nei tre paragrafi che seguono in forma di pannelli distinti di un medesimo trittico, imporrà a breve nuovi percorsi di indagine volti a evidenziare i nodi essenziali di un’esperienza musicale affatto internazionale, quale quella di Enrico Renna, sia pure allacciata al territorio di origine nelle fasi cruciali della formazione, dell’attività performativa e del diuturno esercizio didattico.

1. Dalla Sinfonia Montagna Sacra alla Sinfonia delle campane

L’antecedente più prossimo alla messa a punto del progetto delle campane è costituito senz’altro dai *Carmina Cilenti*, vero e proprio *corpus* di canti della tradizione popolare cilentana recuperati, ricomposti e restituiti all’ascolto nel biennio 1994-95. Il coinvolgimento di Renna nel progetto dei *Carmina* si dovette a Santino Scarpa, un

⁴ «[...] in quanto con queste viene rappresentato il rapporto *Io-non Io*, intendendo nel *non Io* la Totalità del reale», FRANCESCO D’AVALOS, *Autobiografia di un compositore (1930-1957). Il Religioso Assoluto e l’Io Trascendentale: Conclusione*, Roma, Aracne, 2014, par. 771, pp. 827-828: 828.

⁵ GUSTAV MAHLER (1895) cit. in HANS-HEINRICH EGGBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers* (1982), trad. it. *La musica di Gustav Mahler: Il concetto di “mondo” in Mahler*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 247-273: 250-251.

cantante di musica leggera originario anch'egli di Salento, e agli studi sulle tradizioni popolari cilentane del coordinatore del Centro di promozione culturale per il Cilento, Amedeo La Greca, che aveva effettuato la registrazione dei canti poi affidati all'impresa congiunta di Renna e Scarpa.⁶ L'operazione di composizione/ricostruzione tenne conto *in primis* della qualità dei materiali salvati, alle volte veri e propri ruderi scavati dal tempo, dei contenuti testuali, interamente ricostruiti da La Greca, nonché dello statuto più o meno originale dei canti stessi, talvolta sottoposti nel corso dei secoli ad una evidente contaminazione stilistica: ne

⁶ Cfr. ENRICO RENNA – SANTINO SCARPA, *Carmina Cilenti. Il canto popolare cilentano nella tradizione orale: una proposta di studio etnomusicale*, Acciaroli (SA), Edizioni del Centro di promozione culturale per il Cilento, 1995. L'opuscolo con annessa la musicassetta contenente la registrazione dei nuovi *Canti* include i contributi di AMEDEO LA GRECA (*ivi*, pp. 5-9), PIETRO MAZZONE (*ivi*, pp. 11-13), SANTINO SCARPA (*ivi*, pp. 15-17), i testi dei *Canti* trascritti e commentati (*ivi*, pp. 18-32), infine la memoria di Renna che qui trascrivo almeno in parte per ciò che riguarda le premesse del suo lavoro creativo («Nel lento trascorrere della torrida estate del 1994 come di consueto mi trovavo nella natia Salento [...] E, come di consueto negli ultimi anni, si trovava colà Santino Scarpa, amico d'infanzia e musicista di estrazione extracolta, assai noto agli inizi degli anni settanta con il nome d'arte *Gulliver*. Santino mi aveva già l'anno precedente parlato dei suoi esperimenti sul canto cilentano, d'altronde io stesso, in qualità di direttore artistico del Centro musicologico del Cilento, ero entrato in contatto con i canti delle congreghe. Mi propose di lavorare assieme al rifacimento dei canti del Cilento in vista di una produzione discografica [...] Il materiale reperibile era alquanto frammentario ed attraversava il genere sacro, quello profano e non aveva una sua organicità linguistica, peraltro era quasi esclusivamente a cappella, ossia per sole voci, non essendoci alcuna traccia di una concreta tradizione strumentale in loco»; e, inoltre, per ciò che riguarda l'orchestrazione del primo canto intitolato *Santu Nicola e li Turchi* («[...] Relativamente alla strumentazione è stato adottato un *continuum* di campane che sottolineano il carattere di sacralità del miracolo [di San Nicola, salvatore dei cilentani] e inoltre una serie di percussioni quale un enorme tamburo giapponese [*sic!*, vedi *infra*], un tam-tam anch'esso di grandi proporzioni, percussioni varie; coro, organo ed ottoni in aggiunta nella parte finale» (ENRICO RENNA, *L'intervento musicale*, *ivi*, pp. 33-40: 33-35).

venne fuori una serie di dieci nuove composizioni per voce/voci e strumenti virtuali di grande impatto sonoro ed emotivo e che, registrati nella suggestiva oasi archeologica di Velia, incontrarono sul finire del secolo scorso il favore di personalità eminenti del mondo della cultura e dell'arte (Gillo Dorfles, Dario Fo, Luciano Berio), nonché del pubblico cui vennero offerti in concerto dal vivo nel corso dell'estate 1995.⁷

Poco dopo la metà degli anni Novanta, l'Ente Nazionale Parco del Cilento promuoveva un vasto progetto di sonorizzazione del paesaggio naturale ivi protetto, vale a dire dell'area del Monte Stella, il costone Nord Ovest della montagna che guarda il mare, ove da tempi remotissimi si ripete annualmente nel corso della Settimana Santa la processione delle confraternite di chiesa in chiesa, con accompagnamento di canti responsoriali all'interno e all'esterno di tutti gli edifici chiesastici inclusi in detta area. La suggestione dei *Canti pasquali*, già apparsa all'interno dell'*opus* di Renna (vedi *supra*), induceva l'architetto Giuseppe Anzani, attivo in loco da tempo anche per via dei suoi interessi musicali,⁸ a farsi promotore di detto progetto di musiche da destinarsi ai campanili cilentani grazie al coinvolgimento di un compositore conterraneo, sensibile quant'altri mai al richiamo dei luoghi nati.

⁷ Nella IV di copertina di detto opuscolo compaiono alcuni di questi elogi; Dorfles ha menzionato i *Carmina Cilenti* di Renna in più di una circostanza, cfr., ad esempio, GILLO DORFLES, *L'arte è sempre elitaria?*, in *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Milano, Skira, 2004, pp. 14-17: 16.

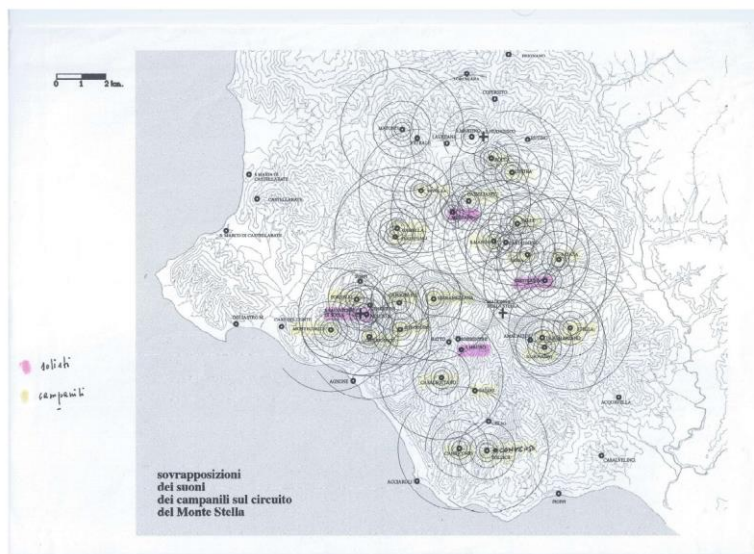
⁸ Nativo di Agropoli, Anzani, oltre a curare gli interessi dell'ENPC (Ente Nazionale Parco del Cilento), dirigeva nella sua cittadina natale un'associazione musicale intitolata a Cathy Berberian. Renna venne coinvolto per un certo periodo nella direzione artistica delle stagioni musicali e nello svolgimento di alcune attività seminariali promosse da detta Associazione. Il trombonista Vincenzo Tiso, già collaboratore del Maestro all'interno del gruppo di musica contemporanea Nuova Napoli Musica (1982-85) e in altre formazioni, fece da tramite con Anzani (cfr. i colloqui con il M° Renna cit.).

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

Per la realizzazione di questo ambizioso progetto Renna dovette svolgere preliminarmente uno studio-censimento di tutti i campanili e di tutte le campane del territorio riguardato, giacché la composizione auspicata, una vera e propria sinfonia denominata sin da subito *Montagna Sacra*, avrebbe dovuto abbracciare proprio quell'area della provincia a Sud di Salerno, vale a dire un vasto lacerto territoriale del Cilento con tutti i campanili del Monte Stella. Le escursioni settimanali si susseguirono per un periodo di tempo di circa sei mesi nel biennio 1998-99 e comportarono un lavoro piuttosto lungo e complesso da parte del compositore, orientato dalla geografia del territorio e destinato via via alla sagomatura di una ulteriore mappa, stavolta sonoro-musicale, finalizzata alla realizzazione del progetto, ancorché risultasse problematico individuare la collocazione dei punti di ascolto, e della stessa regia sonora dell'evento (con buona probabilità, da sistemarsi sulla vetta più alta del monte, nei pressi della chiesa della Madonna della Stella), per via della distanza di oltre dieci chilometri in linea d'aria esistente tra i campanili dei quattro versanti.

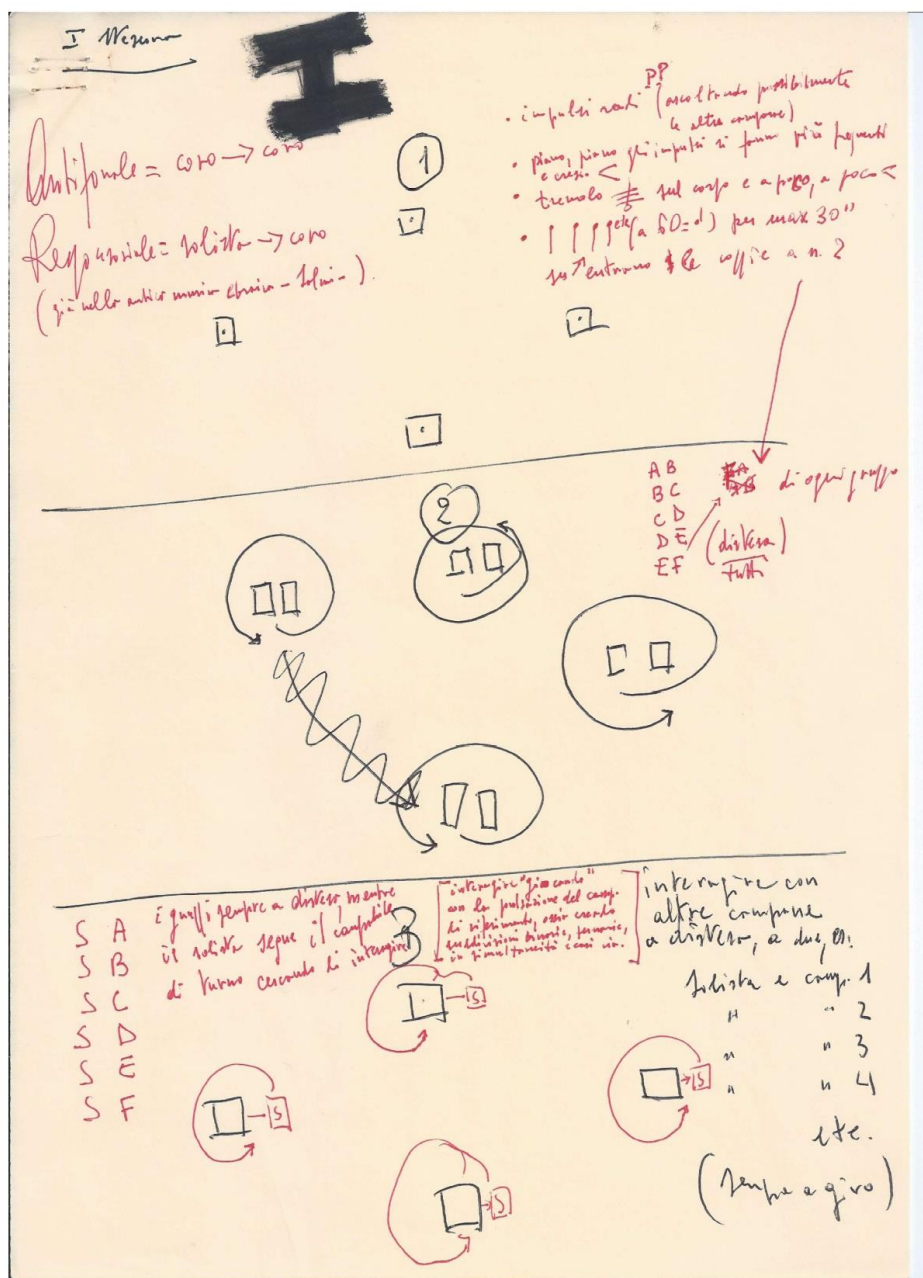


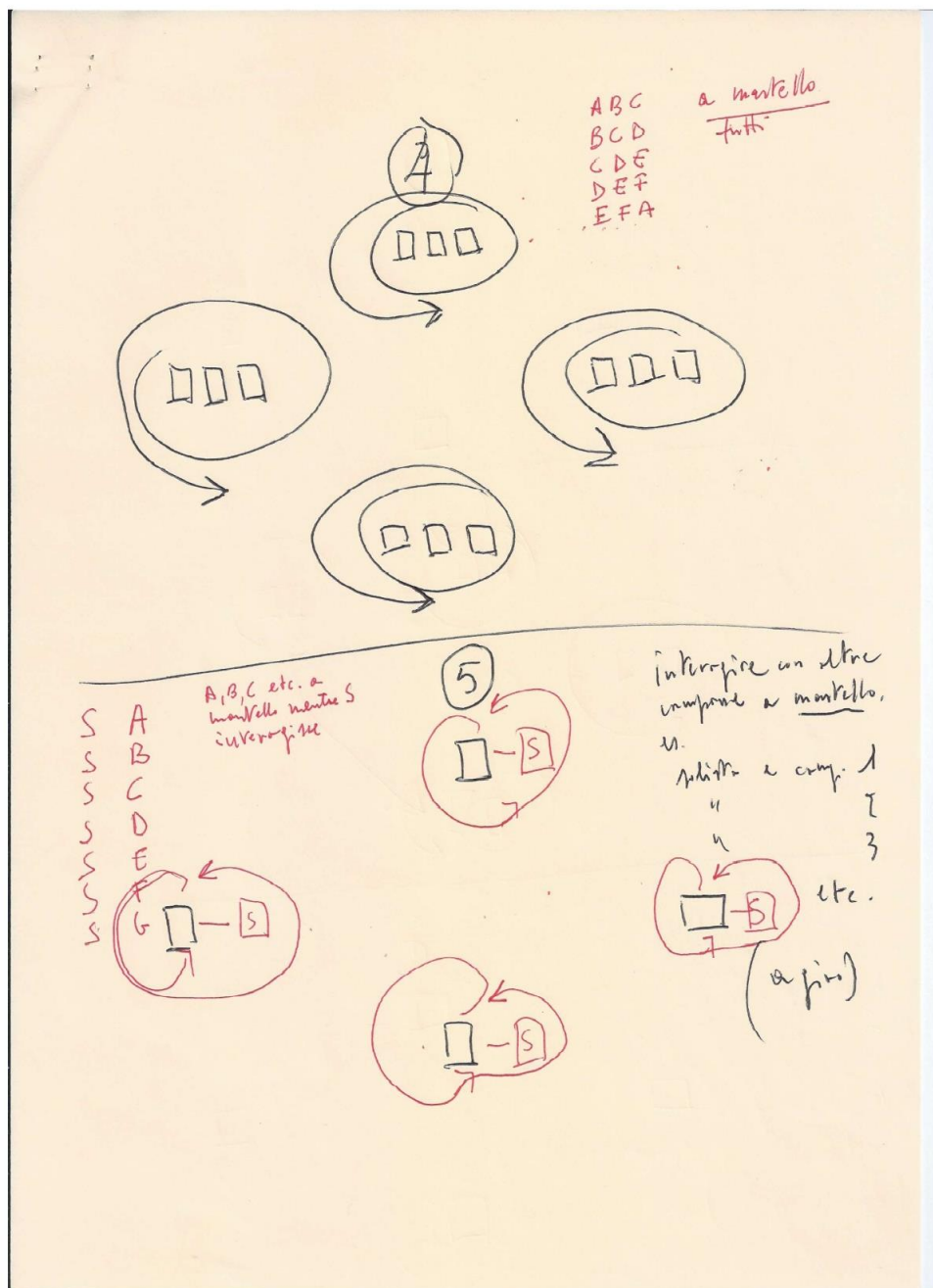
[Figg. 1-2 - La mappa dell'area cilentana del Monte Stella (1) e quella sonoro-musicale con l'individuazione dei siti e dei campanili inclusi nel progetto della *Sinfonia Montagna Sacra* di Enrico Renna (2)]



Visitare i luoghi, prendere contatto con chiese campanili e campane, arrampicandosi sino alla cima di ciascun edificio antico per verificare lo stato e le dimensioni degli strumenti e le tecniche possibili di produzione del suono (a distesa, a martello o entrambe con attivazione a fune, manuale oppure elettrica) e l'individuazione del gradiente di intonazione (com'è noto, esiste un'unica altezza di riferimento per ciascuna campana, cui pure è associata una micromobilità frequenziale che dipende dalla variazione del tragitto percorso nel caso in cui la produzione del suono avvenga a distesa), insomma questa imponente operazione di catalogazione dei materiali sonori disponibili si rivelò per il Maestro coinvolgente ed emozionante, giacché finì per riportare alla luce quel suono antico e primigenio che, impresso nelle memorie dell'infanzia, riaffiorava ora affidato al suono vivo delle campane in atto nel diletto paesaggio natale. Tutta la fase preliminare di studio, ivi inclusa la registrazione e la campionatura dei suoni possibili, venne ultimata e l'osservatorio variamente localizzato consentì al compositore l'individuazione dell'esatto perimetro dello spazio destinato ad accogliere la sua sinfonia immaginaria.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA



[Fig. 3b - Renna, *Sinfonia Montagna Sacra*, p. 2]

Nella I Stesura di detta *Sinfonia* [Figg. 3a-b] prevale l'intreccio variamente orientato degli appunti sui 9 fogli manoscritti a pennarello rosso nero e blu con l'occorrenza di disegni, di grafici, di accenni alla disposizione dei campanili, all'utilizzo delle campane, ma anche al divenire delle intitolazioni possibili, allusive ove più ove meno ai contenuti profondi di questo vero e proprio *opus magnum*;⁹ infine, di appunti propriamente musicali inerenti ai parametri del ritmo e del timbro (per intenderci, sussiste un'impercettibile variazione di altezza e in minima parte anche di timbro risultante dalla percussione della cupola piuttosto che del corpo di ciascuna campana, mentre è assai più consistente quella derivante dalla sollecitazione del corpo piuttosto che dell'anello).

Alcuni dati appaiono già clamorosamente predisposti per la stesura definitiva dell'opera: l'organizzazione delle campane e dei percussionisti (solisti e non) in gruppi da coinvolgere secondo modalità responsoriali e/o antifonali; la dislocazione di detti gruppi in relazione alla mappa geografica del Cilento antico (il territorio del Monte Stella, per l'appunto) con l'individuazione (poi ripensata) dei siti e dei campanili da coinvolgere e una direzionalità del suono predisposta mediante un sistema di frecce all'interno di ciascun gruppo; l'adozione del lemma *Quadro* a intendere la dimensione della pagina di musica scritta, individuata sin da allora come unità di misura dell'intero progetto audio-visuale; l'emergente impegno sul fronte ritmico dell'intera compagine

⁹ Con una disposizione circolare compaiono in ordine sparso le seguenti locuzioni prese in considerazione per la titolazione dell'opera: «(Monte Sacro)/ Montagna Sacra [...]/ Campana felix/ Rondò Monte sacro [cancellato con tratto di pennarello nero] geografia sonora per 4 gruppi di campane/ Mons felix/ Le stanze dei suoni e della luce/ Cantus campanarum felicium (canto delle campane felici)/ Cantus campanae feliciis (Canto della campana felice)/ Cantus de felicibus campanis – Cantus campanarum felicium/ Campanarum felicium (no)/ De campanis felicibus/ Campana felix – Campanae Felices (no)», *Sinfonia Montagna sacra*, I Stesura ms, f. 6: si fa presente che la totalità dei materiali consultati e citati è custodita all'interno dell'Archivio Enrico Renna, Bagnoli (Napoli).

(più sguarnita, giocoforza, sul fronte dell'articolazione del parametro delle altezze) secondo una serie di combinazioni ricavate mediante calcoli di permutazione matematica, e definibili *talee* nel senso più arcaico del termine, da intrecciare variamente alla differente localizzazione timbrica degli strumenti. Da ultimo, ma probabilmente si tratta del dato maggiormente rilevante dal punto di vista concettuale, la dimensione circolare come tratto saliente dell'intera opera, tra l'altro espressione del moto stesso di propagazione del suono nello spazio: il flusso ininterrotto dei momenti e dei quadri è costruito attraverso la disposizione circolare dei materiali a livello micro e macro-formale, il che lascia intendere il senso ineludibilmente sacrale, circolare per l'appunto, inscritto nel genoma dell'impresa 'lavorata' attorno a campane, campanili e chiese appartenenti all'area del Monte sacro (così suole essere denominato il Monte Stella) per la creazione di una *Sinfonia* destinata ad abbracciare siti e popolazione in ascolto come un'immensa cupola sonora.

La II Stesura del lavoro, così siglata in cima al primo dei 10 fogli manoscritti di cui si compone, si presenta articolata in 10 *Quadri*, con le istruzioni d'uso previste per ciascun foglio e la ripartizione in *Quadri* riservati ai solisti (nn. 1 e 9), ai gruppi con l'esclusione dei solisti (nn. 2, 4, 6, 7, 8), infine al Tutti (nn. 3, 5, 10). Per quanto riguarda i primi cinque fogli, vale a dire i *Quadri* 1-5, detta stesura del lavoro contempla l'impiego della seguente simbologia numerica per indicare le singole campane di ciascun gruppo (i solisti 1.1, 2.1, 3.1, 4.1 e, a seguire, gli altri elementi, ad esempio 1.2, 1.3, 1.4, 1.5; 2.2, 2.3, 2.4, 2.5 etc.); per i *Quadri* 6, 7, 8, ove i solisti tacciono, si registra la generica indicazione numerica dei gruppi; nel *Quadro* 9 ricompare la tabella che segnala l'interazione tra i solisti; infine, per il *Quadro* 10 è prescritto quanto segue: «Gruppi tutti insieme; tutte le campane poss[ibili]; solisti tutti, max varietà; Punto Culminante», a rimarcare il dato circolare anzidetto, giacché il

cerchio si chiude con una vera e propria *climax* e l'intera compagine delle campane in azione.¹⁰

La III Stesura, ancora manoscritta, corrisponde ad un livello ulteriore di messa a punto e ripulitura della partitura (vi appaiono prosciugati tutti gli elementi di riflessione) con il perfezionamento di alcuni dettagli inerenti sia alla localizzazione geografica dei 4 Gruppi di campane (Gruppo Est 1, Gruppo Sud 2, Gruppo Ovest 3, Gruppo Nord 4), sia all'articolazione in momenti (A, B, C, D, etc.) all'interno dei singoli *Quadri*, sia, infine, al dispositivo dell'alternanza solisti/tutti. Della terza stesura (completa) esiste inoltre una versione dattiloscritta con specifiche indicazioni rivolte ai solisti e al direttore: si tratta del punto d'arrivo della prima formulazione del progetto qui compiutamente annunciato e datato, «*Sinfonia Montagna Sacra* per gruppi di campane 1998-99». Vi si trova inoltre l'elenco definitivo dei 29 campanili inclusi nei quattro gruppi con i solisti (i campanili 1, 9, 16, 22), corrispondenti ai quattro punti cardinali,¹¹ e l'esatta distribuzione degli interventi dei solisti e degli altri strumenti di ciascun gruppo mediante tabelle articolate in fasce (ovvero in momenti siglati con le lettere maiuscole) e colonne da leggersi da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso. Si vedano, ad esempio, i *Quadri* 5-10:

¹⁰ *Sinfonia Montagna Sacra*, II stesura, ms., ff. 1-10: 10, Archivio Renna.

¹¹ «*Gruppi e campanili. Gruppo Est 1*: 1.1 Omignano (solista), 1.2 Stella, 1.3 San Giovanni, 1.4 Guarrazzano, 1.5 San Mango, 1.6 Valle, 1.7 Sessa, 1.8 Santa Lucia; *Gruppo Sud 2*: 2.1. San Mauro (solista), 2.2 Galdo, 2.3 Pollica convento, 2.4 Pollica, 2.5 Cannicchio, 2.6 Casalsottano; *Gruppo Ovest 3*: 3.1 San Salvatore di Socia (solista), 3.2 San Teodoro, 3.3 Ortonico, 3.4 Montecorice, 3.5 Fornelli, 3.6 Serramezzana, 3.7 Capograssi; *Gruppo Nord 4*: 4.1 Mercato (solista), 4.2 Perdifumo, 4.3 Camella, 4.4 Vatolla, 4.5 Rocca, 4.6 Lustra, 4.7 Casigliano» (*Sinfonia Montagna Sacra*, III stesura, datt., pp. 1-18:8, Archivio Renna).

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

Quadro 5	gruppi a 1 martello i solisti interagiscono con le campane del proprio gruppo, con maggiore varietà rispetto al quadro 3; entrate:							
A	1.1	1.2	2.1	2.6	3.1	3.4	4.1	4.4
B	1.1	1.3	2.1	2.2	3.1	3.5	4.1	4.5
C	1.1	1.4	2.1	2.3	3.1	3.6	4.1	4.6
D	1.1	1.5	2.1	2.4	3.1	3.7	4.1	4.7
E	1.1	1.6	2.1	2.5	3.1	3.2	4.1	4.2
F	1.1	1.7	2.1	2.6	3.1	3.3	4.1	4.3
G	1.1	1.8	2.1	2.2	3.1	3.4	4.1	4.4
Quadro 6/7/8	solisti tacet;							
Quadro 9	gruppi tacet; solisti: le entrate dei solisti saranno regolate in tempo reale dal direttore; . da p a f possibile; . altezze max varietà; . durate max accelerazione; . raggiunto il climax dei solisti entra il quadro 10, senza interruzione.							
Quadro 10	solisti continua; tutte le campane poss.; distesa e martello max varietà; durate max varietà; tutti fff poss. gli stop ed eventuali nuove entrate saranno regolate in tempo reale dal direttore.							

[Es. 1 - Enrico Renna, *Sinfonia Montagna Sacra*, III Stesura, datt., p. 4 (Archivio Renna)]

Per quanto riguarda la successione dei *Quadri*, permangono le tre possibili combinazioni già individuate in partenza: a) i solisti da soli (*Quadri* 1 e 9); b) gli altri campanili senza i solisti (*Quadri* 2, 4, 6, 7, 8); c) solisti e gruppi insieme (*Quadro* 3, “a distesa”; *Quadro* 5, “a martello”; *Quadro* 10, “distese e martelli max varietà”).¹²

In allegato alla terza stesura della composizione compaiono due fogli dattiloscritti rispettivamente intestati *Note di regia sonora* (datato “Napoli, febbraio 2002”) e *Note per l'esecuzione*, entrambi preceduti dalla nuova ulteriore intitolazione del lavoro, *Sinfonia delle campane*. Per quanto non sia datato il foglio con le *Note per l'esecuzione*,¹³ è facile ipotizzarne una stesura *grosso modo* adiacente alle *Note di regia sonora*, dal momento che l'illustrazione del lavoro non tiene più conto in maniera esclusiva della configurazione cilentana, ma vi si accenna al possibile slittamento dell'opera verso altre ipotetiche destinazioni:

¹² *Ibid.*

¹³ «[...] I campanili sono divisi in quattro gruppi, corrispondenti approssimativamente ai quattro punti cardinali (vedi quadro), ogni gruppo comprende da 6 a 8 campanili, ogni campanile da 1 a 5 campane; ogni gruppo ha un campanile solista, dove uno o più percussionisti agiscono direttamente sulle campane, con il supporto di vari oggetti percussivi e possono anche usare il battaglio e il martello delle campane stesse; l'intervento dei campanili non solisti è limitato alle specifiche possibilità elettromeccaniche (nel caso in cui per un qualunque motivo non si potesse agire direttamente sullo strumento; l'oggetto percussivo di base è un martello di una certa consistenza; l'oggetto percussivo determina lo spettro armonico ma non cambia l'altezza; ogni campana può essere percossa e/o sfregata: sull'anello, sul corpo, sulla testa, la differenza di intonazione tra l'anello e le altre due zone di attacco è di una terza minore/maggiore circa; la pulsazione metronomica di base è da intendersi semiminima = 60 ossia = 1 secondo; [...] il direttore, dove opportuno, specificherà ulteriormente le modalità di esecuzione e le entrate, tenendo sempre fede all'idea di moto circolare che è alla base della composizione [la circolarità è da intendersi anche tra le campane di uno stesso campanile, aggiunta ms.]; la partitura prevede 10 quadri e si legge da sinistra a destra, dall'alto verso il basso» (*Note per l'esecuzione*, III Stesura cit., p. 5).

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

La *Sinfonia delle campane* nasce da un'idea che rivede [ms] il concetto di composizione e di concerto, partendo da un concetto di base: la messa in gioco di elementi acustici presenti sul territorio e, nel caso delle campane, di forte connotazione evocativa. [...] Le campane non estrapolate dal territorio – ma si potrebbe pensare a qualunque tipo di oggetto sonoro – rappresentano già di per sé una mappatura ideale, proprio perché non stravolte dal loro sentimento e funzione originari; la composizione dovrà necessariamente tenere conto delle loro altezze, dei timbri, della distanza, di tutti quei fattori che in ciascun luogo ne fanno una precipua straordinaria orchestra.

La Sinfonia dovrà quindi, di volta in volta, adattarsi alle esigenze del luogo attraverso una serie di operazioni: in primo luogo il censimento di un'area – *solitamente i centri storici delle città presentano caratteristiche compatibili* – e dei relativi campanili; censimento delle campane e dei possibili modi di attacco delle stesse; individuazione di un certo numero di punti di ascolto privilegiati su torri, terrazze, colline o quant'altro utile allo scopo.

Il coinvolgimento dell'ascolto potrà essere quindi preordinato, per coloro i quali sceglieranno di portarsi in uno dei punti di ascolto, oppure casuale, predisponendo, da parte delle municipalità [cancellato con tratto di penna] uno stop alle auto nell'area di concerto e nelle ore stabilite. [...] ¹⁴

All'incirca un paio di anni più tardi, dopo il naufragio inatteso della *Montagna Sacra*,¹⁵ e grazie all'invito rivoltagli da un ex allievo trasferitosi a Milano e da sua

¹⁴ ENRICO RENNA, *Sinfonia delle campane per gruppi di campane. Note di regia sonora*, datt., Archivio Renna. L'enfasi sull'inciso nel secondo capoverso è stata aggiunta dalla scrivente.

¹⁵ Le ragioni della dismissione del progetto della *Montagna Sacra* vanno ricercate nel deteriorarsi dei rapporti con Anzani e nel progressivo divaricarsi della sua realizzazione rispetto alle intenzioni originarie, anche perché gli accordi iniziali erano stati del tutto amichevoli e informali. L'interesse di ordine propriamente artistico-creativo, compositivo da parte di Renna, mal si conciliava con le priorità dell'architetto, attento più alla spettacolarizzazione e alla risonanza mediatica dell'evento piuttosto che alle sue caratteristiche intrinseche e, tra l'altro, non chiaro nella pronuncia dei suoi *desiderata* sin da subito. Il progetto, ampiamente ridimensionato e privato del suo connotato originario di ricerca (che avrebbe dovuto comportare un lavoro *in progress* da ottimizzare nel corso del tempo e da riprendere

sorella, Nicola e Giuliana Ciano, dedicatari entrambi della *Sinfonia delle campane* insieme a Peter Cottino,¹⁶ Renna riusciva a far ripartire il progetto interrotto delle campane con il patrocinio da parte dell'Istituto italiano di cultura a Stoccolma e, naturalmente, attraverso la rimodulazione delle coordinate originarie ripensate stavolta attorno al perimetro della città vecchia svedese, la Gamla Stan, sita su un'isoletta ben ritagliata dal restante contesto urbanistico.¹⁷ Il tratto utopico-visionario del progetto originario non veniva affatto dismesso, ma assumeva stavolta una nuova curvatura nella definizione di un evento sonoro da svolgersi in una mattinata festiva, dal momento che sarebbe stato necessario bloccare il traffico e blindare il centro storico della capitale svedese includente il Palazzo Reale e una manciata di chiese site nei dintorni. In realtà delle due chiese presenti sulla Gamla Stan, la sola accessibile ed effettivamente attraente dal punto di vista della dotazione delle 4 campane di grosso calibro e di un organo a campane (con 25 campane cromatiche a tastiera), era la Tyska Kyrka, la chiesa luterana di Stoccolma: a partire da una serie di studi preliminari e di registrazioni finalizzate alla individuazione della *palette* sonora disponibile,¹⁸ si giungeva così alla IV stesura della composizione intitolata *Sinfonia delle campane*

annualmente in circostanze rinnovate), venne poi realizzato in un'unica soluzione dal musicista napoletano Antonello Paliotti (cfr. i colloqui con Renna cit.).

¹⁶ Attivi nel campo del *management* musicale, i fratelli Ciano erano legati da vincoli di parentela con Peter Cottino, artista multiforme e intellettuale poliglotta, figlio di Amedeo Cottino, professore di Sociologia presso l'Università di Torino e direttore allora dell'Istituto italiano di cultura di Stoccolma.

¹⁷ Il primo viaggio esplorativo in Svezia valse a orientare il compositore in tal senso, giacché includere l'intero perimetro urbano della città di Stoccolma per ottenere l'auspicata polifonia di campanili avrebbe creato soverchie difficoltà di ordine logistico, in ispecie in relazione alla circolazione delle automobili.

¹⁸ Cfr. *Studi per Sinfonia delle Campane versione (4) per Stoccolma Chiesa luterana comprensiva delle campane a tastiera*, ff. 1-17, ms, in Archivio Renna.

(2002) e destinata per l'appunto alla chiesa luterana svedese, come recita il frontespizio di detta ulteriore stesura manoscritta. A precedere la partitura la seguente *Nota sintetica per la Sinfonia delle Campane di Enrico Renna*, ove compaiono alcuni elementi nuovi e/o taciuti nelle precedenti stesure (i riferimenti e i modelli di ordine concettuale e musicale,¹⁹ l'interazione creativa tra interpreti luogo e campane in combinazione con luci e immagini, l'articolazione della partitura con l'individuazione di tre modalità sintattiche ricorrenti per ciascuna unità costitutiva):

La *Sinfonia delle Campane* nasce dall'idea di mettere in musica i suoni di un luogo alla ricerca del suo *genius loci*. È una partitura 'aperta' pensando a Cage e a Nono (di cui Renna è stato discepolo), dove sono fissati gli elementi della struttura generale, mentre le micro-strutture (articolazioni ritmiche) vengono cercate e provate *in progress* dal compositore e dagli strumentisti direttamente sulle campane ed ogni esecuzione può subire mutamenti significativi rispetto ad altre. Occorre perciò un periodo di prove di una certa durata e un rapporto creativo tra gli interpreti, il luogo, gli strumenti ed il compositore-direttore; in secondo luogo possono essere messe in gioco le luci e le immagini. La partitura è divisa in sedici quadri di tre tipi:

- 1) Energico: rapporto tra strutture fisse e strutture mobili, partendo dagli esperimenti di Nancarrow;
- 2) Creativo: rapporto tra creatività individuale, altri interpreti e luci [improvvisazione];

¹⁹ Questo aspetto è stato in seguito così formulato: «Il Novecento, attraverso straordinari fermenti artistici, ha scardinato la concezione del suono come elemento standardizzato ed eufonico, basato rigorosamente sulla scala temperata e sui ritmi binario/ternario, aprendo ad una serie di possibilità che partono dalla riconsiderazione della natura della vibrazione, per proiettarsi in vari ambiti di ricerca come quello circa le possibilità percettive dell'uomo. Non sembra vano ricordare, quali linee di riferimento, le opere di Russolo, Varèse, Cage, Nono, Maderna, Rotondi e, in questo lavoro, soprattutto Nancarrow con i suoi straordinari lavori per pianoforte meccanico. In questo filone di ricerca, conservando un carattere fondamentalmente autonomo, si pongono i presupposti storici ed estetici della composizione», ENRICO RENNA, *Premessa*, in ID., *Sinfonia delle campane per cinque gruppi percussivi (attore ad libitum, luci e ambientazione)*, Tricase (Lecce), youcanprint, 2015, p. 4.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

3) Lirico: ricerca di armonici con l'uso di archetti di violino ed amplificazione.

Per la realizzazione a Tyska Kyrka occorrono di base 4 percussionisti, oltre all'organista della stessa chiesa in grado di utilizzare le 25 campane meccaniche situate nell'estremità superiore del campanile.²⁰

Malgrado la buona accoglienza del progetto, la prospettiva falsata dall'unico campanile utilizzabile e il venir meno dell'idea-madre originaria ovvero del legame col contesto paesaggistico circostante, nonché le difficoltà logistiche accumulate attorno all'impresa, costrinsero Renna a ripensare nuovamente i margini della sua composizione per una esecuzione da realizzarsi non più all'aperto, bensì all'interno di uno spazio risonante chiuso.²¹ Ciononostante, nella *Premessa* anteposta alla partitura

²⁰ In ID., *Sinfonia delle campane* (2002), IV stesura, datt., in Archivio Renna. È da notare la comparsa del nome di Conlon Nancarrow (1912-1997), compositore straordinario, antiretorico, geniale codificatore di una nuova dimensione del tempo, particolarmente caro a Renna e di riferimento per il suo lavoro sulle campane proprio in concomitanza con la messa a punto di detta stesura del progetto per Stoccolma. Al punto 3 «Lirico» sottolineo l'uso degli archetti di violino per la produzione di suoni armonici (cfr. lo sfregamento del piatto sospeso con l'archetto del violoncello nelle battute conclusive di *Peripetie*, il III pezzo dai *Fünf Orchesterstücke* op. 16 di Arnold Schönberg del 1909).

²¹ In merito a detto passaggio si vedano le seguenti *Note generali* (ms), i cui contenuti appaiono rilevanti nel processo di gestazione del lavoro: «La partitura prevede, di base, un percussionista per ogni campana ed un esecutore per campane a tastiera o campanelli. I Quadri dovranno essere suonati in sequenza oppure adattati alle specifiche esigenze dei campanili. Le macro-strutture sono fissate in partitura, mentre le micro-strutture ritmiche varieranno di volta in volta, a seconda delle esigenze particolari e delle scelte che il direttore concorderà con gli interpreti. Per i quadri Lirico 1 e Lirico 2 gli interpreti si avvarranno di archetti di violino o di violoncello e occorrerà che ogni campana venga amplificata con un microfono a contatto. È possibile che alla partitura venga integrato un gioco di luci che dovrà, ove richiesto in partitura, sincronizzarsi con le campane ai Ritornelli. È possibile, altresì, proiettare in modo visibile agli ascoltatori le immagini degli esecutori, del direttore e delle campane su uno schermo opportunamente posizionato. La durata complessiva della composizione è di circa un'ora,

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

pubblicata nel 2015, accanto ai riferimenti di ordine storico-estetico, viene ribadito il legame perdurante con il contesto di destinazione dell'opera, e la genesi a partire dallo studio attorno allo strumento *campana* nell'interazione con lo «spazio percettivo» circostante:

Il primo concepimento dell'opera prende spunto dallo studio dello strumento campana e dalla messa in gioco degli elementi acustici presenti sui territori presi in esame, il Cilento antico e la città di Stoccolma. La presente versione, invece, nasce per essere eseguita in auditorium e si avvale di una serie di strumenti percussivi, alcuni storicamente consolidati, altri creati appositamente da materiali poveri.

In tutte le stesure l'attenzione compositiva è volta in special modo al timbro, al ritmo, alle traiettorie del suono, in un rapporto dialettico tra i vari elementi della struttura creativa e dello spazio percettivo.

La prima esecuzione assoluta della Sinfonia delle Campane, diretta dall'Autore, è datata 30 novembre 2002 presso l'Auditorium Nervi dell'Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma, con le Percussioni Ketoniche e la partecipazione dell'attrice Vanda Monaco.²²

ogni quadro durerà quattro minuti circa, tuttavia tali durate sono da intendersi approssimative e la durata totale non sarà inferiore ad un'ora. [...]» (in Archivio Renna).

²² ENRICO RENNA, *Sinfonia delle campane*, p. 4. Pur avendo registrato la disponibilità degli allievi percussionisti della Reale Accademia di Musica di Stoccolma, Renna dovette constatarne la scarsa disponibilità a collaborare in maniera creativa alla realizzazione dell'opera. Fu così che, avendoli ascoltati a Napoli in un concerto all'interno della Galleria Toledo poi da lui stesso recensito, il compositore preferì rivolgersi per l'esecuzione del 2002 ad un gruppo di percussionisti italiani, le Percussioni Ketoniche, originari di Ferrazzano in provincia di Campobasso, allora celebri per la varietà degli strumenti impiegati, molti dei quali creati appositamente a partire da materiali poveri. I percussionisti del gruppo erano tutti allievi di Giulio Costanzo al Conservatorio di Campobasso e fu proprio Costanzo a fungere da tramite con gli esecutori e a cedere buona parte dei 115 strumenti necessari per il concerto svedese. Renna ebbe occasione di lavorare a lungo con i membri delle Percussioni Ketoniche a Campobasso prima della trasferta a Stoccolma.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

Una lunga tavola con le istruzioni d'uso segue la *Premessa* nella partitura a stampa allo scopo di chiarire la complessa strategia compositiva del lavoro in relazione alla costituzione e alla disposizione nello spazio dei vari Gruppi di strumenti, e al succedersi dei differenti episodi, ancora denominati *Quadri*, quasi a sottolineare il dominio del tratto visuale adiaستمatico, ciascuno dotato di un proprio contrassegno espressivo in forma di intitolazione.

Gli strumenti protagonisti di questa *Sinfonia* sono tutti strumenti a percussione, organizzati in 5 Gruppi includenti perlopiù misture di strumenti acustici tradizionali e di oggetti d'uso comune sottratti al quotidiano e qui utilizzati per la produzione di suoni-rumore (ciascun Gruppo viene assegnato ad un solo esecutore):

Gruppo 1: 7 bidoni di zinco, 7 padelle, 2 piatti, 1 gong, 1 tam-tam, 6 campanelli di bicicletta, 3 campane tubolari

Gruppo 2: 7 freni a disco, 6 cerchi di ruota d'automobile, 5 piatti, 6 splash, 3 campane tubolari

Gruppo 3: 6 bidoni grandi, 7 bidoncini, 6 barattoli, 1 piatto, 3 campane tubolari

Gruppo 4: 7 tubi di ferro, 6 coperchi di pentola, 7 molle d'ammortizzatori, 1 piatto, 3 campane tubolari

Gruppo 5: 2 tom-tom, 9 tumbas, 1 gran-cassa a pedale, 1 gong, 1 glockenspiel²³

La costituzione dei Gruppi risulta chiaramente disomogenea, in particolare per quanto concerne il Gruppo 5, interamente assemblato con strumenti attinti alla famiglia *standard* delle percussioni, mentre mutevole appare la composizione degli altri quattro, in ispecie per ciò che concerne il registro di appartenenza (Gruppo 1, metallofoni medio-gravi; Gruppo 2, metallofoni medio-acuti; Gruppo 3, metallofoni gravi; Gruppo 4, metallofoni acuti), e con la presenza significativa in ciascuno di 3 campane tubolari al fine di garantire la copertura del totale cromatico [Figg. 4a-c].

²³ *Ivi*, p. 5.



[Fig. 4a, Fig. 4b - Enrico Renna, *Sinfonia delle campane*: gli strumenti dei Gruppi di percussioni 3 e 4a (Archivio Renna)]





[Fig. 4c, Enrico Renna, *Sinfonia delle campane*: gli strumenti del Gruppo di percussioni 4b (Archivio Renna)]

La distribuzione angolare in platea dei Gruppi 1-4 accanto agli spettatori fa da contrappeso alla collocazione al centro del medesimo spazio praticabile del Gruppo 5 (membranofoni e metallofoni a suono determinato), con tamburi e campanelli a evocare la presenza delle campane a tastiera nella precedente versione irrealizzata all'interno della Tyska Kyrka (cfr. IV Stesura).

Il ridimensionamento del progetto originario, con la rinuncia alla spazializzazione dell'evento grazie alla differente localizzazione dei campanili, indirizzò il compositore a ripensare il posizionamento del pubblico attorno ai campanili 'virtuali' interni alla sala da concerto e rappresentati dai primi 4 Gruppi di percussioni, quasi a riprodurre all'interno ciò che era stato pensato per un'esecuzione *en plein air*. «La sala è concepita come una scatola sonora»,²⁴ in cui immergere l'ascoltatore variamente

²⁴ *Ibid.*

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

orientato; il pubblico giace tra gli strumenti e sul palcoscenico c'è il solo direttore mentre, frontalmente ad esso, sempre in platea, si dispone l'eventuale voce recitante prevista *ad libitum* per l'ultimo *Quadro*.²⁵ La struttura complessiva dell'opera, in relazione alla distribuzione spaziale degli strumenti, nonché all'impiego di particolari accorgimenti di illuminotecnica, è così illustrata dall'autore:

La partitura si articola in macrostrutture che ne definiscono i confini e microstrutture che in alcuni momenti sono rigorosamente prefigurate, in altri garantiscono una libertà d'esecuzione guidata in rapporto dialettico tra direttore e interpreti.

È composta di sedici quadri, ciascuno della durata di circa quattro minuti, suddivisi in tre categorie caratteriali: lirico, creativo, energico. Ogni quadro si avvale di una propria connotazione visiva, ritmica e melodica. [...]

Lo spazio percettivo è definito nella platea. Quattro postazioni di *metallofoni*, tra cui dodici campane tubolari ed altri strumenti non consumati storicamente (centoquindici tra oggetti sonori e strumenti), sono collocate ai quattro lati della sala. Il centro è occupato da un ricco insieme di *membranofoni* ad altezza determinata e dal *glockenspiel*. Il pubblico è posizionato tra le postazioni strumentali, il direttore sul palcoscenico o in altro luogo ben visibile da tutti gli interpreti.²⁶

²⁵ Su suggerimento dei fratelli Ciancio, Renna predispose per il programma di sala del concerto svedese un lungo testo introduttivo all'ascolto dell'opera. Tale testo in versi, inserito nella partitura stampata nel 2015, costituisce una sorta di chiarificazione lirica della *Sinfonia delle campane*, con accenni all'idea e ai contenuti della sinfonia-mondo nonché al ruolo sensibile degli interpreti ben al di là del rapporto *standard* tra esecutore e pagina scritta (cfr. *Appendice 1*). Nell'occasione della prima esecuzione assoluta del 2002 venne letto da Vanda Monaco, attrice napoletana residente a Stoccolma, vicina all'autore nelle fasi più delicate di realizzazione del progetto, malgrado i fratelli Ciancio giudicassero la sua partecipazione un'intrusione non gradita (cfr. i colloqui con Renna cit.).

²⁶ *Ivi*, p. 4. Val la pena di sottolineare la compresenza di *metallofoni* (Gruppi 1-4) e di *metallofoni* e *membranofoni* (Gruppo 5) a fronte della distinta destinazione dei due gruppi di percussioni nei lavori successivi qui presi in esame, *Luce* (*metallofoni*) e *Fellmusik* (*membranofoni*). Sull'utilizzo dei

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

La tavola seguente permette di registrare non soltanto l'andamento della composizione *Quadro per Quadro*, la distribuzione nel tempo e nello spazio del materiale musicale, tenuto conto della differente collocazione degli strumenti e dell'inspessimento/assottigliamento della *texture*,

GRUPPO 1																
(medio-grave)	*	*	*		*	*		*		*		*	*		*	*
GRUPPO 2																
(medio-acuto)	*	*	*			*	*	*		*		*		*	*	*
GRUPPO 3																
(grave)		*	*	*		*		*	*	*		*	*		*	*
GRUPPO 4																
(acuto)		*	*	*		*		*		*	*	*		*	*	*
Gruppo 5																
(suoni determ.)	*				*	*		*		*		*			*	*
<i>Quadri</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

ma anche di verificare l'incidenza del rapporto suono determinato/suono indeterminato, almeno in parte, grazie alla presenza o meno degli strumenti del Gruppo 5 che intervengono in 8 *Quadri* su 16 (la metà del totale), mentre tutti gli altri

dispositivi di illuminotecnica: «[...] Le luci sono concepite come un ulteriore esecutore che interagisca con il tutto, sia in maniera convenzionale, sia come elemento ritmicamente strutturante; a tale scopo il direttore stabilisce il grado e la qualità dell'invenzione luminosa evitando, però, ridondanze didascaliche» (ivi, p. 8). Il tecnico delle luci Marco Ponticiello venne incaricato della gestione del comparto luci nell'occasione della prima esecuzione assoluta della *Sinfonia delle campane* a Stoccolma con la regia di Peter Cottino. Il numero insufficiente delle prove e gli investimenti non adeguati non concessero in quella circostanza la realizzazione luministica desiderata dal compositore (cfr. i colloqui con Renna cit.).

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

Gruppi partecipano a 11 *Quadri* su 16. Se al primo e agli ultimi due *Quadri* (1 e 15-16) intervengono tutti i Gruppi, ai *Quadri* dispari (+ il 14) prendono parte i Gruppi a coppie e ai *Quadri* pari (+ il 3) i Gruppi 1-4. In sintesi, e ordinando in maniera crescente:

<i>Quadro</i> 4	Gruppo 5
<i>Quadro</i> 5	Gruppi 1 e 5
<i>Quadro</i> 7	Gruppi 2 e 5
<i>Quadro</i> 9	Gruppi 3 e 5
<i>Quadro</i> 11	Gruppi 4 e 5
<i>Quadro</i> 13	Gruppi 1 e 3
<i>Quadro</i> 14	Gruppi 2 e 4
<i>Quadri</i> 2, 3, 6, 8, 10, 12	Gruppi 1, 2, 3, 4
<i>Quadri</i> 1, 15, 16	<i>Tutti</i>

Va detto che i *Quadri*, distinti in *lirico*, *energico*, *creativo*, si succedono variamente all'interno del lavoro, tant'è che sono *lirici* i soli *Quadri* 1 e 16 (rispettivamente *Lirico 1* e *Lirico 2*), *energici* i *Quadri* 3, 6, 8, 10, 12 (*Energico 1-5*), infine *creativi* i *Quadri* 4, 5, 7, 9, 11, 13, 14, 15 (*Creativo 1-8*), con la sola eccezione del *Quadro* 2, intitolato *Rollio*, riservato esclusivamente alle 12 campane distribuite nei primi 4 Gruppi.²⁷

²⁷ «Ogni esecutore, continuando il rollio, accentua una sola volta, dopo il numero di beat relativo alla propria sequenza; la durata cronometrica del beat, per esecutore, è autonoma. Le indicazioni in partitura relative alle pause sono riferite al numero di beat che intercorre tra uno sforzato e un altro e non incidono sulla continuità del rollio». (*Ivi*, p. 6).

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

I 5 Quadri con indicazione *energico* traducono in vario modo la ricerca condotta da Renna attorno alla ‘multipulsatività’ (il neologismo è di conio autoriale e fa riferimento alla compresenza di strutture sonore con tempi pulsativi differenti), a sua volta riconducibile alle matrici poliritmiche di Nancarrow. La scrittura musicale pressoché ovunque adottata segue la scansione cronologica in minuti e secondi con l’equivalenza *standard* spazio/tempo ed esprime con l’aprirsi e il richiudersi di particolari ‘ventagli’ grafici l’accelerazione e/o decelerazione delle figure ritmiche predisposte.

Quadro 8 Energico 3
Gruppi 1, 2, 3, 4
durata 4'

Gr. 1
bidoni di acciaio, bacch. menimba
acc.

Gr. 2
flash, bacch. di legno
acc.

Gr. 3
bidoni, bacch. timpano
dec.

Gr. 4
coprecchi, bacch. metalliche leggere
dec.

3'

La pulsazione procede a coppie - Incontro delle pulsazioni per tutti a 3'

Enrico Renna

[Es. 2 - Enrico Renna, *Sinfonia delle campane*: Quadro 8, Tricase (Lecce), youcanprint, 2015, p.17]

Per quanto riguarda i *Quadri creativi* va detto che in essi è prevista una improvvisazione guidata dall'autore tramite una *Mappa concettuale* inserita in partitura.²⁸ Con la sola eccezione dei *Quadri* 4 e 15, tutti gli altri *creativi* presentano un ritornello con altezze determinate fisse indicato in partitura con linee verticali tratteggiate (*Quadri* 5, 7, 9, 11: campane tubolari e glockenspiel, assieme o a coppie, a distanza di ottava [3 altezze alla volta per 4 volte=totale cromatico, cfr. Es. 3]; *Quadri* 13 e 14: campane tubolari a coppie [6 altezze alla volta, parzialmente dissonanti per 2 volte=totale cromatico] e la ricorrente combinazione intervallare che ripropone la 'firma' musicale di Renna [A-E-H], onnipresente nei suoi lavori della maturità)

²⁸ *Ivi*, p. 8. All'interno dell'Archivio Renna sopravvive una vasta mole di documenti cartacei relativi alla realizzazione del concerto svedese, più in particolare il programma di sala e la locandina dell'evento, i carteggi intrattenuti dal compositore con l'Istituto di Stoccolma nella persona del suo direttore (Amedeo Cottino) e con Vanda Monaco, l'attrice napoletana intervenuta come voce recitante alla esecuzione del 2002; la rassegna stampa, ivi incluso il ritaglio di un'intervista a Dario Fo e Franca Rame sul tema "Struttura e improvvisazione" («La Repubblica», 17 aprile 2002); un'intervista radiofonica rilasciata dal compositore alla radio svedese. La registrazione audio del concerto svedese: <https://www.youtube.com/watch?v=O5Fgjvru13E&feature=youtu.be>.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

Quadro 5 Creativo 2
Gruppi 1 e 5
durata 4'

campane tubolari

Gruppo 1

Invenzione: tutti gli strumenti escluso campane tubolari.

♩ = 50 circa

glock.

Gruppo 5

Invenzione pelli con altere: ♯ 0 ♯ 0 0 ♯ 0 0 0

L'articolazione dell'invenzione ed il rapporto dialettico tra i gruppi è regolato dal direttore secondo le mappe concettuali elaborate nelle note esplicative.

Percorso concettuale suggerito: 1a, 1b, 1c.

[Es. 3 - Renna, Sinfonia delle campane: Quadro 5, p. 14]

L'esito soddisfacente del concerto svedese del 2002 rimane impresso in filigrana nella partitura a stampa più volte richiamata. L'esecuzione venne messa a punto su base esperienziale grazie al riaffiorare continuo della memoria delle campane del suolo natio; in ogni dettaglio esecutivo Renna intese rilanciare i caratteri dell'antico progetto attraverso la spazializzazione del suono generato dalle percussioni, vecchie e nuove,

[divulgazione audiotestuale]

destinate qui a evocare quello originario dei campanili cilentani che punteggiano le campagne assolate degradanti verso il mare.²⁹

2. Dio disse: «Sia luce!». E Luce fu.

La villa di Axel Munthe, costruita sui ruderi di una delle dodici ville di Tiberio a Capri, Villa San Michele, ha costituito il movente per la messa a punto del secondo progetto qui in discussione; più in particolare, il perimetro fisico (e metafisico) all'interno del quale tornare a lavorare con le percussioni in relazione ad un luogo geografico specifico e imprescindibile ai fini della creazione di un'opera-mondo (vedi *supra*). Renna lo ha messo per iscritto nella lunga premessa intitolata *Genesi e struttura*, una specie di diario di viaggio che precede la partitura a stampa di *Luce* con grande ricchezza di particolari e con un'enfasi speciale che rimanda senz'altro alla scrittura letteraria di Munthe e al tempo innamorato del suo grande romanzo di culto.³⁰ Ne viene fuori una visione edenica del non breve e certamente non lieve percorso genetico dell'opera, lungo il quale ostacoli e imprevisti, inevitabili, si sono di volta in volta dissolti, come prosciugati dal calore intenso della luce del paesaggio anacaprese:

Il nuovo lavoro, *Luce*, che per più di un motivo era legato al precedente brano, sarebbe stato [...] eseguito nell'estate 2008, nei concerti della stagione estiva di Villa San Michele, con il supporto

²⁹ Dallo stesso gesto compositivo e con analoga intenzione, sebbene con sentimento mutato, nacque nell'ottobre 2005 *E risuonano i campi*, il Notturmo n. 5 detto 'delle campane' appartenente alla serie dei 7 *Notturmi elettronici* per computer in tempo differito.

³⁰ Cfr. AXEL MUNTHE, *La storia di San Michele* (1932), trad. it. a cura di Patrizia Volterra, Milano, Garzanti, 1940¹. Su Villa San Michele e sul leggendario artefice, cfr. il paragrafo 'Axel Munthe', in JACOPO NAPOLI, *Tema con variazioni*, «I Quaderni della Scarlatti», n. s., II, 2020, n. 2, pp. 151-154.

economico del Kulturrådet svedese (Consiglio delle Arti). Fu allora che mi recai a Capri per conoscere i percussionisti e per scoprire le meraviglie di Villa San Michele e la sua storia. L'incontro fu tra i più felici. Visitammo tutti assieme la residenza di Axel Munthe, di cui sapevo ancora troppo poco. Discorremmo del lavoro da realizzare e pranzammo sulla piazzetta di Anacapri circondati di storia e natura. Il ritorno solitario in aliscafo fu denso di pensieri gioiosi: che c'era di più bello e gratificante che ricevere tale incarico in una cornice di persone e storie così straordinarie? Acquistai religiosamente una copia della Storia di San Michele di Munthe e lessi voracemente l'intero scritto. Che libro meraviglioso e che sentimenti di comunione con quello straordinario medico e scrittore! [...]

Mi misi, infine, all'opera. La prima fase riguardò l'idea che, per il mio modo di concepire la composizione, era ed è una fase determinante poiché rappresenta la madre di tutto ciò che viene a formarsi e che in sé deve contenere, sinteticamente, i semi del futuro brano. Mi era chiaro, dalla prima vorace lettura del romanzo, che la composizione sarebbe nata dallo scritto, se non dallo spirito, dello stesso dottor Munthe e mi lasciai docilmente guidare. Mi abbandonai alla lettura in frammenti della Storia di San Michele e ad un certo punto ebbi una folgorazione; nel dialogo tra l'Autore e il misterioso Spirito del Luogo lessi e rilessi: «*Voglio che la mia casa sia aperta al sole, al vento e alla voce del mare, come un tempio greco, e luce, luce, luce dovunque!*». «*Guardati dalla luce! Guardati dalla luce! Troppa luce non è buona per gli occhi dell'uomo mortale*». Ecco, pensai, il brano si chiamerà *Luce! Luce come vita, luce come trascendenza*.³¹

Alle considerazioni di ordine contestuale ed emozionale, seguono nella stessa sede i dati relativi alla messa a punto compositiva del lavoro:

³¹ ENRICO RENNA, *Luce per percussione: Genesi e struttura*, Tricase (Lecce), youcanprint, 2015, [pp. III-IV: III]. A rimarcare la continuità esistente tra *Luce* e la precedente *Sinfonia delle campane*, si veda l'intero primo capoverso di detta premessa (*ibid.*). Il corsivo del periodo conclusivo della citazione è stato aggiunto dalla scrivente. Il Maestro è tornato di recente a evocare la genesi di *Luce* e la relazione decisiva con il romanzo di Axel Munthe, cfr. ID., «*Voglio che la mia casa sia aperta al sole, al vento e alla voce del mare, come un tempio greco, e luce, luce, luce dovunque!*», «le Cronache di Salerno», 12 ottobre 2020.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

Passai poi alla fase progettuale che, in buona sostanza, scandiva le ipotesi, lo studio dei materiali, la scelta timbrica e della struttura generale. Infine il lavoro più lungo ed elaborato della stesura della partitura nella sua specifica articolazione. Il tutto durò un anno circa e la sua definitiva struttura può essere così sintetizzata:

1. Idea: luce come nascita, sviluppo, declino e trasfigurazione.
2. Timbro: scelta di strumenti a percussione di metallo della tradizione, strumenti provenienti da culture non europee e strumenti da creare per l'occasione con l'ausilio di un fabbro. A tale proposito vi furono i primi contatti con il fabbro Gennaro Apuzzo di Anacapri.
3. Struttura: tripartizione in trenta quadri che utilizzano materiali timbrici, ritmici e polifonici differenti, con attenzione al segno grafico e in rapporto dialettico con l'Idea [...] ³²

Nel 2007 Peter Cottino, conosciuto a Stoccolma ai tempi della *Sinfonia delle campane* e divenuto poi console di Svezia e sovrintendente di Villa San Michele, volle coinvolgere Renna commissionandogli un'opera per soli strumenti a percussione da affidare a due interpreti di provenienza svedese (in realtà orientale e svedese), Mika Takehara e Ludvig Nilsson, per un concerto di nuove musiche svedesi e italiane dedicate alle campane, e tutte simbolicamente evocate dalla campana solitaria della cappellina, antica sede dei trastulli musicali di Munthe e oggi delle stagioni musicali a cura della direzione artistica svedese.

Risale proprio al 2007 il primo soggiorno di Renna a Capri all'interno della Villa San Michele insieme al committente e ai due percussionisti protagonisti del concerto: come raccontato dal Maestro, la magia del luogo, la presenza ancora vivissima di Munthe inscritta nell'impresa grandiosa di riconfigurazione dei ruderi romani all'interno della sua residenza anacaprese, la lettura del romanzo per entrare in contatto profondo con il *genius loci*, furono un tutt'uno al fine di indirizzare la progettazione del lavoro attorno al dato centrale, pervasivo e irripetibile, della luce. Il

³² ID., *Genesi e struttura* cit.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

titolo e l'opera tutta costituiscono un omaggio ad Axel Munthe,³³ tant'è che ai lemmi 'axel' e 'luce' va fatta risalire la costellazione di soli sei suoni destinata a generare l'intera impalcatura sonora della composizione (la traslitterazione, come d'abitudine, avviene mediante codici mobili che l'autore mantiene riservati):

Mi Re# La Sol Do Fa#

La scelta singolare dal punto di vista organologico che sta a monte di questa composizione riguarda non soltanto l'ambito prescelto delle percussioni, bensì l'ulteriore passo concernente l'adozione di soli *metallofoni*, una scelta timbrica brillante, luminosa per l'appunto, per dare senso e seguito alla intitolazione del lavoro. Renna decise inoltre di combinare all'interno del vasto affresco di *Luce* un set di strumenti a percussione orientali, facenti parte della collezione privata dei due musicisti coinvolti, Takehara e Nilsson, e una non meno significativa serie di metallofoni di nuovo conio, strumenti poveri costruiti *in loco* dal fabbro Gennaro Apuzzo, quale ulteriore ancoraggio della composizione al luogo e al suo artigianato di tradizione.

La messa a punto dell'organico di questa partitura avvenne in due tempi (e luoghi) differenti: i contatti telematici con gli interpreti consentirono a Renna di accedere almeno virtualmente alla loro collezione, anche attraverso una campionatura delle sonorità che ne agevolasse la scelta degli strumenti maggiormente idonei

³³ Com'è noto, Axel Munthe dovette rinunciare a vivere presso Villa San Michele proprio a causa dell'eccessiva luminosità del luogo che metteva a dura prova la sua vista già indebolitasi nel corso del tempo. La prima esecuzione assoluta di *Luce*, dedicata «Alla memoria di Axel Munthe, a Peter Cottino, Mika Takehara e Ludvig Nilsson», ha avuto luogo ad Anacapri, all'interno della Villa San Michele, il 1° agosto 2008 con il patrocinio della Fondazione Axel Munthe (la videoregistrazione del concerto: <https://www.youtube.com/watch?v=ADdry6zUwGs&feature=youtu.be>).

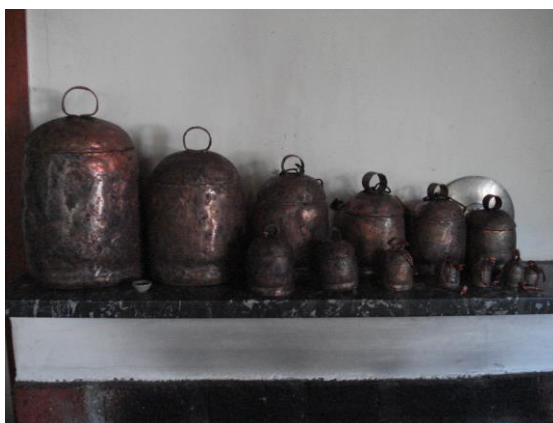
«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

all'uopo (furono realizzati all'incirca 38 file audio tuttora custoditi nell'archivio del Maestro); la costruzione degli strumenti ad Anacapri venne invece guidata da Renna e coadiuvata dai percussionisti attraverso la selezione dei metalli e dei formati, poi assemblati nella bottega del fabbro al fine di ottenere sonorità più gravi e instabili rispetto a quelle dei metallofoni orientali.

[Figg. 5a-e - Enrico Renna, *Luce*: gli strumenti appartenenti alla tradizione orientale (Archivio Renna)]



[Fig. 5a - Piatti chappa]



[Fig. 5b - Indian Noah Bells]



[Fig. 5c – Japanese Rin]



[Fig. 5d - Sprimbal]

[divulgazione audiotestuale]



[Fig. 5e – Wind gong]



[Fig. 5f - Gli strumenti costruiti dal fabbro Gennaro Apuzzo]

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

I due interpreti ai quali *Luce* è destinata governano ciascuno un insieme composito di strumenti appartenenti alle due famiglie, così distribuiti in partitura con evidenti rimandi tra l'uno e l'altro esecutore:

Interprete A	Interprete B
3 piatti di diversa altezza	3 piatti di diversa altezza
2 piatti cinesi di diversa altezza	2 piatti <i>chappa</i> di diversa altezza
<i>sprimbal</i>	5 campane <i>noah</i> di diversa altezza
gong medio	gong grave
crotali I ottava	crotali II ottava
4 campane indiane di diversa altezza	5 <i>rin</i> di diversa altezza
5 tubi metallici di diversa altezza non temperata	5 tubi metallici di diversa altezza non temperata
5 suoni metallici di diverso timbro e diversa altezza non temperata	5 suoni metallici di diverso timbro e diversa altezza non temperata

Anche stavolta la partitura è organizzata in unità denominate *Quadri* e anche qui, come nella precedente *Sinfonia delle campane*,³⁴ il perimetro di ciascun *Quadro* coincide esattamente con la singola pagina scritta, unità di misura e passo dell'intero ciclo esoterico. Ciascun *Quadro* impegna entrambi gli interpreti su uno o più strumenti e con gesti almeno inizialmente affini (si vedano i nn. 1-6, 12; 7-8 a chiasmo, 11 liberamente a specchio al proprio interno), assai più di rado antagonistici e oppositivi (i nn. 9-10, 13, etc.); tuttavia, nel prosieguo della partitura, i gesti tendono via via a divaricarsi e diversificarsi sino *grosso modo* ai *Quadri* 20-21 ove lo scintillio puntiforme, dapprima “Calmo e leggero” e poi “Calmo e deciso”, riporta sulla stessa

³⁴ È interessante segnalare che detto lemma, *Quadro*, corrisponda ad una cifra compositiva dell'autore, tant'è che se ne segnala l'occorrenza anche in altri lavori di grosso formato, ad esempio ne *Le stanze oscure (di Michelangelo)* scritto per l'orchestra della RAI di Torino e diretta da Gianpiero Taverna nel 1985.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

via i due percussionisti, di qui in poi nuovamente agganciati dai medesimi gesti in figure speculari e/o a chiasmo.

quadro 25

LUCE

25.

[Es. 4a – Enrico Renna, *Luce: Quadro 25*, Tricase (Lecce), youcanprint, 2015, p. 25]

quadro 26

LUCE

26.

[Es. 4b - Renna, Luce: Quadro 26, p. 26]

[divulgazione audiotestuale]

La densità eccedente delle figure che si stipano al centro della durata complessiva della composizione è seguita da un decremento della materia sonora con abbrivio verso una possibile riconfigurazione della vibrazione in altra dimensione, meno esteriore e più sottile, ed è il caso (qui come altrove) di evocare il dogma teologico dei segni visibili dell'invisibile (si veda, a mero titolo esemplificativo, il cap. 6 del Vangelo di Giovanni) quale tratto distintivo della poetica, nonché della *poiesis* di Renna. *Luce* possiede di fatto un aspetto fisico e uno metafisico, una sorta di doppia identità affidata alle cure dei due interpreti ai quali è richiesto di fare da tramite, ovvero di divenire *medium* tra il suono (immaginario) di Munthe inscritto nei luoghi senza tempo di Villa San Michele e la composizione di Renna: quasi fosse una sorta di sentimento della vibrazione sopravvissuto intatto nelle cose del paesaggio circostante, quel suono fu tale da farsi catturare e tradurre nell'altro, il suono antico e nuovo degli strumenti orientali e degli strumenti costruiti *ex novo* dal fabbro anacaprese.

3. Fellmusik, la danza del samurai

L'intera vicenda delle percussioni di Renna si dipana, a dire il vero, a partire dal terzo lavoro qui preso in esame, ovvero da *Fellmusik* per 11 strumenti a membrana e 1 solo esecutore, la cui prima stesura ha preceduto nel corso del tempo gli altri due e risale agli inizi degli anni Ottanta, vale a dire all'incontro con Giorgio Battistelli (Albano laziale, 1953), allora percussionista e docente di percussioni al Conservatorio di Campobasso. La frequentazione, agevolata dall'esercizio didattico svolto all'interno del medesimo Istituto, ebbe il suo baricentro a Roma, giacché proprio nei sobborghi romani Battistelli custodiva la sua imponente collezione di strumenti a percussione. Con buona probabilità il Maestro cilentano avrebbe voluto scrivere un brano per il collega, ottimo *performer* oltreché compositore in ascesa, e, come gli era solitamente

accaduto per altri lavori nati dalla collaborazione con gli interpreti,³⁵ ebbe modo di predisporre una serie di appunti relativi alle potenzialità degli strumenti prescelti e alle tecniche più o meno praticabili, oltretutto inflazionate, dal punto di vista di una *performance* solistica.³⁶ Renna aveva mostrato in quella circostanza una particolare inclinazione verso gli strumenti a membrana, tant'è che prevalse in buona sostanza un criterio di omogeneità nella scelta degli strumenti attorno ai quali sagomare il progetto del brano poi realizzato nel giro di un anno. La prima stesura di *Fellmusik* venne terminata nell'82 e si rivelò sin da subito eccedente e problematica al punto da rimanere inascoltata per circa trent'anni.

Nel lasso di tempo intercorso tra la lontana gestazione del lavoro e la sua definitiva configurazione odierna il compositore ebbe modo di ascoltare a Napoli, nell'ambito della Stagione 1994-95 dell'Associazione Alessandro Scarlatti, il gruppo giapponese Ondekoza in un concerto memorabile cui ha finito per attribuire un significato del tutto speciale e impressivo ai fini del prosieguo del suo lavoro sugli strumenti a percussione. La carica dirompente dell'esperienza dei musicisti di provenienza orientale, il loro stile di vita e l'investimento spirituale all'interno di una proposta performativa covata a lungo nella solitudine di una residenza remota e comunitaria, l'impiego degli strumenti popolari giapponesi e l'attualizzazione del repertorio folklorico

³⁵ Tra i lavori nati per e con alcuni interpreti, segnalo innanzitutto *Tief* (1982), primo brano in assoluto scritto per clarinetto contrabbasso e nato dal sodalizio amicale e professionale con Ciro Scarponi; a seguire, *Troverò la luna dell'aurora* (1986) con/per David Keberle; *Aiolos* (1987) per arpa, con/per Gabriella Bosio, *Trasitions 3* (2004) con/per Antonio De Santis; *Bagattelle* (2019) per chitarra, per/con Luca Margoni, Francesco Matrone, Alessandro Petrosino.

³⁶ Questi appunti manoscritti sono oggi custoditi all'interno dell'Archivio Renna: si tratta di una serie di 5 fogli (*recto/verso*) scritti con pennarello rosso e nero e intestati "Appunti di Giorgio" e di altri fogli con l'elenco degli strumenti, i modi di attacco e le "idee particolari", infine della prima stesura della partitura.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

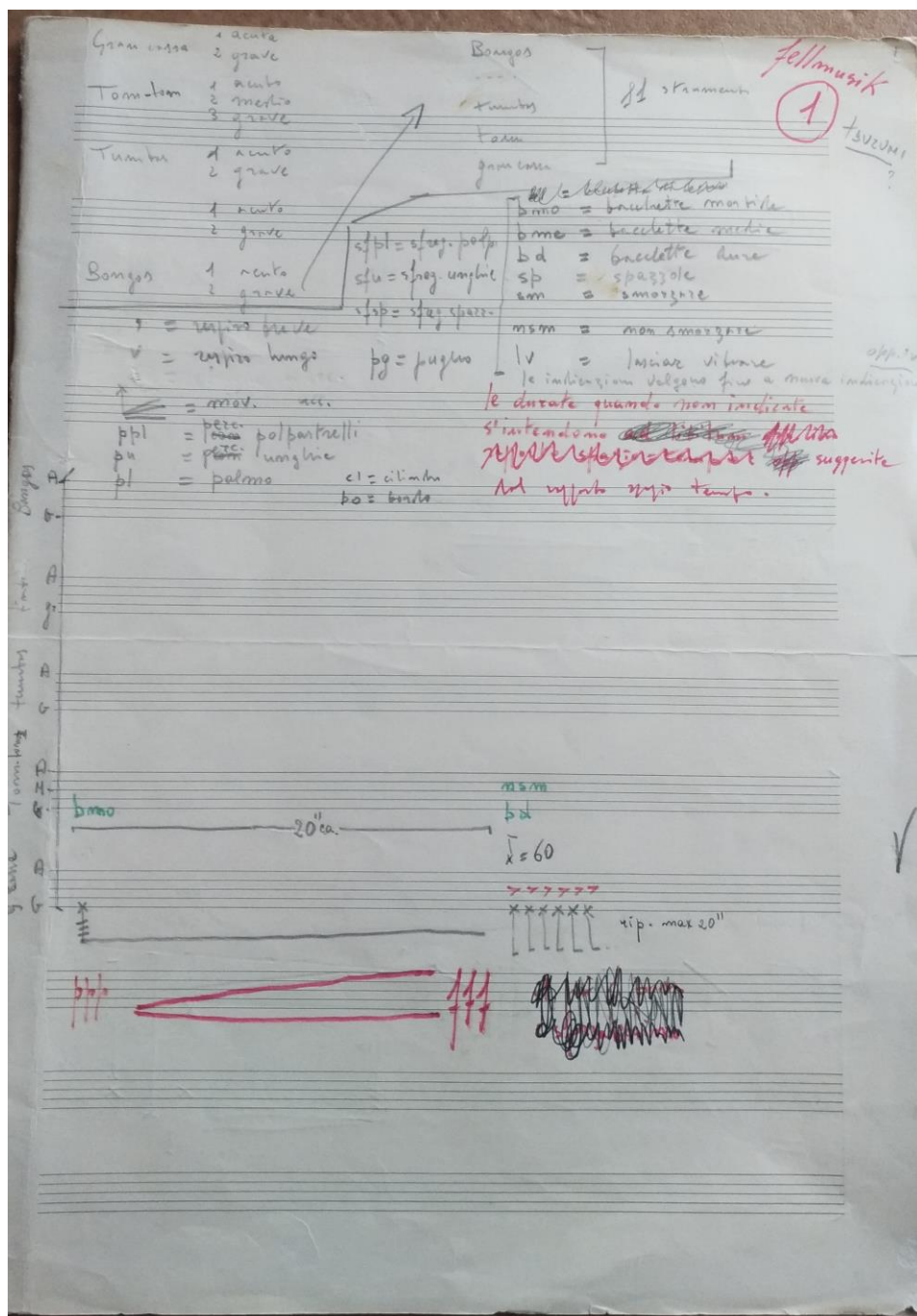
tradizionale,³⁷ tutto questo e altro ancora accesero di nuovo entusiasmo l'idea originaria di un suono degli strumenti a percussione legato alle civiltà delle origini, della terra, alla cultura arcaica, ancestrale, non contaminata dalle false sovrastrutture del sapere e del progresso. Fu così che proprio a partire dalla seconda metà degli anni Novanta nacquero in successione *Sinfonia delle campane*, *Luce* e, a seguire, la riscrittura del pezzo solitario per gli strumenti a membrana.

Fellmusik mostrava *ab origine* fattezze estremamente complesse, frutto di un esercizio compositivo generoso ma involuto e, come ricorda il compositore, con alcune idee inusuali non facili oggi da ricostruire (mi riferisco, in particolare, alla locuzione «melodia delle parole», ricorrente nei fogli di appunti a intendere forse che l'interprete

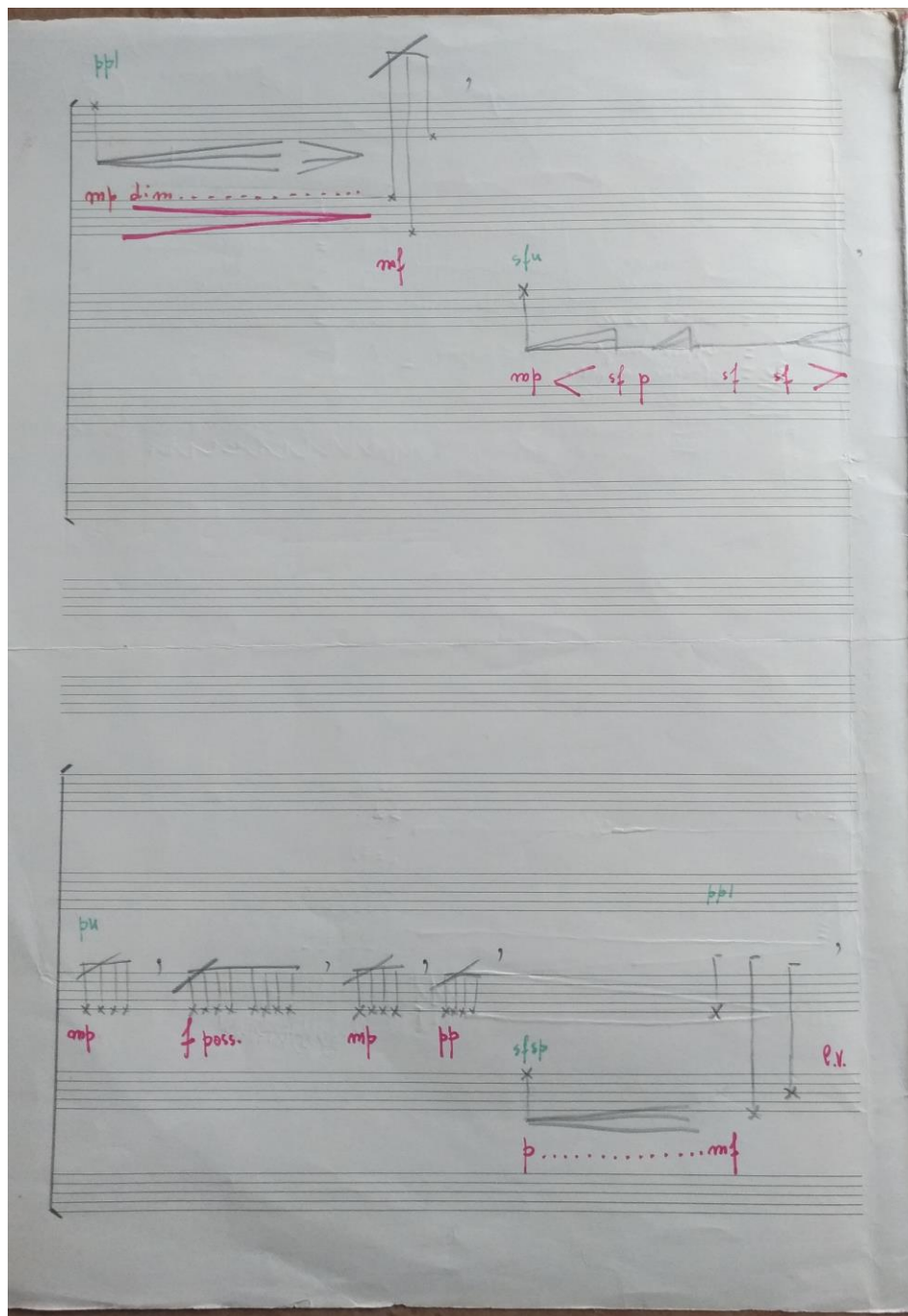
³⁷ «Noi, membri di ONDEKOZA, non siamo un gruppo che si dedica alla divulgazione delle tradizioni delle arti popolari giapponesi. Non ci esibiamo come pretesto per girare il mondo, e neppure per incontrare le persone dei nostri paesi vicini, ma principalmente per sfuggire al provincialismo, in questa nostra ricerca della spinta innovatrice che ha diretto il Giappone nel corso della sua storia culturale. Quando la gente sperimenta direttamente la musica e l'impatto visivo di uno spettacolo di Ondekoza può percepire una parte delle virtù dell'amore umano, su cui si basa questa speciale musica popolare giapponese. [...] Per i giovani che non riescono ad adeguarsi facilmente alle limitazioni istituzionali della società contemporanea, ONDEKOZA è un mezzo di comunicazione e di espressione di creatività. Con la sublimazione della loro energia fisica, essi si dedicano totalmente all'arte e alla musica degli strumenti tradizionali giapponesi – il tamburo, lo shamisen a tre corde e il flauto in bambù. Abbiamo trascorso 5 anni a Sado, una piccola isola del Giappone, in austero isolamento dal mondo esterno, affinando la nostra arte e sviluppando il benessere fisico richiesto per dare il massimo sul palcoscenico. Ci svegliavamo tutti i giorni alle quattro del mattino per iniziare il nostro allenamento, con la convinzione che l'esercizio fisico avrebbe purificato i nostri pensieri e avrebbe trovato lo spirito del "suono" all'interno dei nostri corpi. [...]», TAGAYASU DEN, in programma di sala di ONDEKOZA. Spettacolo folkloristico con percussioni, flauti e strumenti della tradizione popolare giapponese, Napoli, Associazione Alessandro Scarlatti, Stagione concerti 1994-95, Teatro Augusteo, giovedì 2 febbraio 1995 (cfr. l'uso del tamburo giapponese nei *Carmina Cilenti* di Enrico Renna, *supra*, nota 6).

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

dovesse, tra l'altro, pronunciare parole, suoni-parola). Renna predispose una serie di tabelle e un'autoanalisi della prima versione della composizione (in Archivio Renna), così come era solito fare ogniqualvolta terminava un lavoro sulla falsariga di quanto suggeritogli a Milano da Umberto Rotondi, suo maestro negli anni del perfezionamento postdiploma. L'organico fissato nei fogli di appunti risulta essere già quello definitivo (bongo acuto, bongo grave, timbale acuto, timbale grave, tumba acuta, tumba grave, tom-tom acuto, tom-tom medio, tom-tom grave, grancassa acuta, grancassa grave) e così pure fissati una volta per tutte i modi di attacco e le tecniche di produzione del suono (sono stati poi eliminati soltanto gli sfregamenti con bacchette, spazzole, dita e unghie), ivi incluso l'*incipit* della composizione con il grande crescendo rimasto poi immutato.



[Es. 5a - Enrico Renna, *Fellmusik*, ms., p. 1 (Archivio Renna)]

[Es. 5b - Renna, *Fellmusik*, ms., p. 2 (ibid.)]

Pur consapevole della necessità di sfrondare taluni eccessi della complessità che ostacolavano la comprensione della composizione sino a renderla una sfida impossibile per qualsivoglia interprete pur provetto, Renna si mostrò a lungo restio ad effettuare tagli indiscriminati a carico della partitura (ci fu, invero, anche un tentativo di esecuzione nel 2001, a Cava dei Tirreni, una sorta di anteprima affidata ad un allievo della scuola di percussioni del M° Vittorio Buonomo del Conservatorio napoletano, ma soltanto una minima parte delle prescrizioni dell'autore vennero ossequiate in quella circostanza). *Fellmusik* fu di lì in poi abbandonata e destinata a sopravvivere in una sorta di limbo immaginario.

Soltanto molto tempo dopo, allorché il compositore decise di porre mano alla digitalizzazione della partitura, il processo di trascrizione informatica finì per agevolare quell'operazione di decantazione e di prosciugamento dell'opera, di fatto sino ad allora sempre rinviata.³⁸ Intendo dire che la stesura digitale della partitura, pur finalizzata alla pubblicazione, impose una vasta opera di revisione del manoscritto durata all'incirca tre anni, anche per via delle notevoli difficoltà incontrate nella soluzione di alcune questioni notazionali.

Entrare dentro la scrittura significa accedere all'interno del laboratorio creativo del compositore sino a sfiorarne il luogo delicato di trasduzione delle idee in segno (per

³⁸ Attorno a questo nodo epocale, vale a dire attorno al transito dalla scrittura manuale alla scrittura digitale (con abbandono più o meno definitivo della stesura manoscritta delle composizioni) il dibattito si è acceso relativamente di recente e la riflessione anche in sede musicologica appare più che mai oggi nel vivo della sua formalizzazione (cfr., in particolare, i due volumi *Writing-Technology Composers 1973-1983* 1 e 2, a cura di Giacomo Albert e Andrea Valle, «Nuove Musiche», n. 5, 2018, n. 6-7, 2019). Sono convinta che il lavoro di riscrittura digitale di *Fellmusik* da parte di Renna (e D'Eliso) offra materiale di prima mano e di non poco interesse al dibattito in corso.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

dirla con Busoni, «ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta»³⁹), e questo spiega il protrarsi nel corso del tempo di detta operazione e, almeno in parte, l'eccedenza degli elementi che sono stati celati rispetto a quelli visibili nella stesura definitiva della partitura. A mero titolo esemplificativo, si confrontino la versione digitale (aperta) con le due pagine a stampa corrispondenti di *Fellmusik*:

³⁹ FERRUCCIO BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica* (1907), trad. it. in ID., *Lo sguardo lieto*, a cura di Fedele d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 39-72: 52.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

The musical score is for five percussion instruments: Bongos, Timbales, Tumbas, Tom-tom, and Gran-cassa. The time signature is 3/8. The score is divided into three systems, measures 6 through 8.

- Measure 6:** Bongos has a rest. Timbales, Tumbas, and Tom-tom have eighth notes. Gran-cassa has a quarter note. Dynamics: *f*, *f*, *f*, *ff*, *ff*.
- Measure 7:** Bongos has a quarter note. Timbales, Tumbas, and Tom-tom have eighth notes. Gran-cassa has a quarter note. Dynamics: *mf*.
- Measure 8:** Bongos has a quarter note. Timbales, Tumbas, and Tom-tom have eighth notes. Gran-cassa has a quarter note. Dynamics: *mf*.

[Es. 6a - Enrico Renna, *Fellmusik. Musica per 11 strumenti a membrana*, Tricase (Lecce), youcanprint, 2016, p. 11 (versione 'aperta')]

[divulgazione audiotestuale]

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

The image displays a musical score for percussion instruments, organized into three systems (6, 7, and 8). The instruments listed on the left are Bongos, Timbales, Tumbas, Tom-tom, and Gran-cassa.

System 6: Features Bongos, Timbales, Tumbas, Tom-tom, and Gran-cassa. The Gran-cassa part includes dynamic markings: *sf*, *f*, *f*, *fff*, and *fffz*. The Bongos part has a series of notes with a diagonal line above them, indicating a specific playing technique.

System 7: Features Bongos, Timbales, Tumbas, Tom-tom, and Gran-cassa. The Bongos part has a series of notes with a diagonal line above them. The Gran-cassa part starts with a *mf* dynamic marking.

System 8: Features Bongos, Timbales, Tumbas, Tom-tom, and Gran-cassa. The Bongos part has a series of notes with a diagonal line above them. The Gran-cassa part has a series of notes with a diagonal line above them.

[Es. 6b- Renna, *Fellmusik. Musica per 11 strumenti a membrana*, p. 11]

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

27 *leva panno*

Bongos

Timbales

Tumbas

Tom-tom

Gran-cassa

pp (sempre)

28

Bongos

Timbales

Tumbas

Tom-tom

Gran-cassa

oscillazione della pulsazione

29

Bongos

Timbales

Tumbas

Tom-tom

Gran-cassa

f *pp*

[Es. 7a - Renna, *Fellmusik. Musica per 11 strumenti a membrana*, p. 18 (versione 'aperta')]

[divulgazione audiotestuale]

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

27  leva panno

Bongos

Timbales

Tumbas

Tom-tom

Gran-cassa

pp (sempre)

28

Bongos

Timbales

Tumbas

Tom-tom

Gran-cassa

oscillazione della pulsazione

29

Bongos

Timbales

Tumbas

Tom-tom

Gran-cassa

f *pp*

[Es. 7b - Renna, *Fellmusik. Musica per 11 strumenti a membrana*, p. 18]

Determinante ai fini di detta digitalizzazione è stata la collaborazione di Filippo D'Eliso, compositore e docente di videoscrittura musicale, nonché allievo del Maestro: Renna rifletteva e 'ripuliva' la partitura, dopodiché, lavorando al computer gomito a gomito con il suo ex discepolo, ne affrontava la trascrizione informatica cercando di volta in volta le soluzioni più appropriate per riprodurre l'immagine del manoscritto, vale a dire la forma visibile del suo pensiero.

Il programma *Finale*, impiegato in quella circostanza, possiede di fatto una propria congenita flessibilità e, grazie anche alla consulenza dei responsabili del *software*, fu possibile trovare soluzioni convincenti dal punto di vista scritturale alla più parte degli eventi che si succedono nel corso della composizione. Permangono tuttavia nella versione a stampa della partitura licenziata nel luglio 2016 taluni dati eccedenti sfuggiti all'operazione di 'ripulitura': alcuni tremoli e l'«oscillazione della pulsazione» di difficilissima esecuzione e quasi impossibile da recepire (pp. 18-21) e, inoltre, la distribuzione delle onde sulle complesse figure ritmiche di semicrome e biscrome (ad esempio, p. 21).

In estrema sintesi la composizione presenta una prima parte riservata alla esplorazione degli strumenti e delle loro possibilità in maniera semplice, quasi istintiva, il che crea una speciale suggestione visiva (per via del tocco e del contatto con le membrane di dimensioni varie), e un'articolazione libera, rapsodica della materia sonora con una gestazione/proliferazione di figure via via sempre più complesse. Nella seconda parte si assiste ad una fase nuova, completamente misurata e ad una rotazione del totale cromatico come espressione sinonimica del principio qui adottato della panserialità.⁴⁰

⁴⁰ Come precisa il compositore, la rotazione del totale cromatico si realizza costruendo 11 serie dodecafoniche, tutte differenti: ciascuna nota è seguita ogni volta che si presenta nelle 11 serie da note diverse. Da questo materiale multiseriale, o panseriale che dir si voglia, si ricavano altre successioni derivate mediante retrogradazione, inversione e retrogradazione delle inversioni che si aggiungono alle

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

L'onda, ovvero l'oscillazione della pulsazione si sviluppa, accelera, raggiunge una vera e propria *climax*, dopodiché il discorso comincia a frantumarsi e a disperdersi: le pause e i silenzi si dilatano, le dinamiche vanno riducendosi, la materia, nata dal poco grazie ad un processo di autogerminazione e di progressiva espansione, va verso l'autoestinzione.

D'Eliso ha curato la *Prefazione* alla partitura a stampa di *Fellmusik* e, dopo aver passato in rassegna l'etimologia dei lemmi costitutivi dell'intitolazione (in particolare, «Fell, dal tedesco, epidermide, pelame, pellame, pelle, pelliccia, pelo», ma anche, dall'inglese come verbo «abbattere, atterrare, tagliare, fare, cadere» ovvero, «[...] Fellmusik: Musica Pelle»), così ha illustrato i contenuti segreti della composizione:

Si è al cospetto di “musica del sentire” attraverso la pelle, il tocco. Musica di taglio, di tocco, di contatto che trascende la tangibilità.

La scelta timbrica, nella varietà sonora dal grave-medio-acuto, si relaziona come una vera orchestra percussiva. Cinque sezioni timbriche: grancassa, tom-tom, tumbas, timbales e bongos con i loro registri grave-acuto e l'aggiunta dei medi per i tom-tom.

Concepita come una partitura unica, ossia senza soluzione di continuità, stabilisce, attraverso un unico esecutore, l'unità discorsiva. La musica, distribuita abilmente e comunicativamente tra i vari timbri in gioco, pone l'ascoltatore di fronte ad una costellazione in codice. Un codice linguistico che predilige relazioni contrappuntistiche di registro mai ridondanti e sapientemente variegate da simmetrie e cellule ritmiche di natura sferica ed elicoidale. [...]

In *Fellmusik* è l'orchestra-uomo che esprime il suo stato di coscienza discorsivo.

Un contatto umano con lo strumento (11 strumenti a membrana) e una relazione di pensiero musicale che racchiude in sé, come mantice entropico, l'espansione dell'intero universo. *Essere*

12 trasposizioni previste per ciascuna serie. Un'enorme quantità di materiale che può, a sua volta, generare altre forme derivate.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

*contenuti nel minimo e contenere il massimo, questa è l'Armonia: memorabile intestazione di Ignazio di Loyola che il grande Hölderlin volle nel suo Iperione in Grecia. [...]*⁴¹

Due spunti critici, tra gli altri, mi piace raccogliere a partire da questa dotta *Prefazione* per il congedo del mio discorso attorno agli strumenti a percussione nel laboratorio creativo di Renna. Parto dal secondo, ovvero dalla citazione di Ignazio, disarmante nella sua trasparente chiarezza: è proprio così, lo sforzo compositivo racchiuso in questa mirabile partitura è di tipo espansivo ed entropico – quel *contenere il massimo nel minimo* di cui parla D'Eliso, citando Ignazio – e contribuisce a esaltare anche qui l'idea di una partitura-mondo che ho già tentato di illustrare a proposito dei due lavori incastonati tra la gestazione e la revisione di *Fellmusik*. Il gesto, tuttavia, rimane intatto nel transito trentennale tra la prima e la seconda versione; immutato, intendo dire, è lo slancio utopico che richiama nel circolo degli undici strumenti a membrana la 'proiezione ortogonale' non dell'esistente, ma di una materia che va espandendosi a partire dall'esistente, anzi al di là dell'esistente, forzando una misura del comporre eccedente rispetto alle possibilità ergonomiche del singolo interprete. La forza dell'utopia, sia pure ricondotta nei ranghi dell'eseguibile, rimane il motore acceso nelle viscere di questa partitura, il fuoco mai sopito di un'operazione che punta al trascendimento del limite. Che questo sforzo sia poi affidato ad un solo interprete e dunque ad una solo *performance* mi conduce all'altro spunto-chiave del discorso di D'Eliso: questa partitura è pensata per un'«orchestra-uomo», per un *performer* capace da solo di governare l'espansione espressiva della materia, quella gestazione/proliferazione di cui s'è detto poc'anzi come fosse la nascita accondiscesa di un organismo vivente, poi emancipatosi dal suo creatore unico e solo. Una grande

⁴¹ FILIPPO D'ELISO, *Prefazione*, in ENRICO RENNA, *Fellmusik*, Tricase (Lecce), youcanprint, 2016, pp. 5-6. Sono grata a Filippo D'Eliso per avermi fornito gli Ess.6a-b e 7a-b

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

metafora della vita e del significato trascendentale della musica. Dunque un grande rito o, meglio, una estenuante danza rituale capace di tradurre in gesti visibili la forza extra-ordinaria dell'invisibile. Sono queste le impressioni d'ascolto che fu possibile raccogliere nel '17 nella Grande Sala da concerto del Conservatorio di Napoli al cospetto della prima esecuzione assoluta di *Fellmusik*, una mirabile interpretazione (<https://www.youtube.com/watch?v=k2jLnmwwThA&feature=youtu.be>) che Mika Takehara, la piccola donna giapponese con l'animo di un samurai, è riuscita a donarci, facendo della sua danza con le bacchette tra le membrane un rito infuocato di trascendenza, per dirla con Marius Schneider, «[essendo l'essenza dell'universo di radice sonora [...], una musica luminosa» capace di avvicinarci agli dei.⁴²

Roma, 6 novembre 2020

⁴² MARIUS SCHNEIDER, *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non europeens*, in *Histoire de la musique*, I, Paris, Librairie Gallimard, 1960, pp. 130 e sgg., cit. in DOMENICO GUACCERO, *Testo parallelo A-B: sulla storia della musica sacra in occidente*, in Id., *“Un iter segnato” Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Milano, Ricordi-LIM, 2005, pp. 195-208:197.

APPENDICE 1

Il respiro del tempo e i suoi possibili ⁴³

I luoghi

Ad ascoltare, parlano.
Linguaggio e codice
rivelano a chi sa intendere,
vivi e sonori
oltre l'immaginabile,
scanditi per accadimenti
in strutture variabili infinite.

Le campane

Cadenzano le ore, gli eventi
come un palpito
portando il carico
d'imperscrutabili suggestioni:
cuore e anima assieme.
Distolte le funzioni originarie,
ottengono passo e dignità strumentale
nell'invenzione.

⁴³ In RENNA, *Sinfonia delle campane*: Quadro 16, p. 9.

«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA

I suoni

Energico, Creativo, Lirico:
generano la forma
articolata in quadri,
subiscono mutamenti previsti
o straordinari,
caratteri primigeni della Sinfonia
che il tempo non osa fissare
nell'incommensurabile varietà del tutto.

Gli artefici

L'immenso parziale ricreano
Rappresentandone un bagliore,
medium flesso
tra lo sclerotico della pagina
e lo scrutare dei possibili.
A loro è chiesto:
comprendere, cogliere, comunicare.

Le luci

Invenzioni, labirinti creativi
e il ritrovarsi
al Ritornello.

Le immagini

Perché ciò che è nascosto
sia reso visibile.