Stefano Valanzuolo, Paolo Sullo, Lorenzo Pone, Silvia Lanzalone,
Filippo D'Eliso, Francesco D'Errico, Antonio Mastrogiacomo, Luca Iacono,
Stefano Busiello, Alessandro Laraspata, Daniela Tortora

COMPONERE MERIDIANO

a confronto con l'esperienza di

Enrico Renna

IL Sileno Edizioni

a cura di
Daniela Tortora
Antonio Mastrogiacomo

Stefano Valanzuolo, Paolo Sullo, Lorenzo Pone, Silvia Lanzalone,
Filippo D'Eliso, Francesco D'Errico, Antonio Mastrogiacomo, Luca Iacono,
Stefano Busiello, Alessandro Laraspata, Daniela Tortora

Componere Meridiano

a confronto con l'esperienza di Enrico Renna

a cura di
Daniela Tortora e Antonio Mastrogiacomo

IL Sileno Edizioni

Componere Meridiano

a cura di Daniela Tortora e Antonio Mastrogiacomo

è un volume collettaneo pubblicato dalla casa editrice “Il Sileno Edizioni”,
Sezione “Musical Languages”

Cover: *World Map of Pomponius Mela as reconstructed* by K. Miller (1898)
graphic project by Ambra Benvenuto
Copyright © 2023 by Il Sileno Edizioni
International Scientific Publisher “Il Sileno”, VAT number: 03716380781.
Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

This work is licensed under a
Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivs
3.0 Italy License.

The work, including all its parts, is protected by copyright law. The user at the time of downloading the work accepts all the conditions of the license to use the work, provided and communicated on the website
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode

ISBN 979-12-80064-44-8
June 2023
(First Edition)

Abstract

Un percorso guidato intorno all'esperienza di Enrico Renna è proposto in questo volume, di rimando allo sguardo dei diversi interlocutori chiamati a raccolta per il suo allestimento: *componere meridiano* si apre alla complessità di un'azione musicale – ancora *in fieri*, da oltre mezzo secolo − a contatto diretto con un compositore, direttore d'orchestra, didatta e interprete, testimone di pratiche musicali, ma non solo, in anni quasi dimenticati, eppure recenti. La successione dei contenuti si presenta particolarmente significativa nel misurare lo spettro dell'investigazione proposta, facendo leva su sovrapposizioni disordinatamente ricorsive in senso temporale; sullo sfondo, restano Napoli e il Sud tutto per trovarvi spazio in quanto orizzonte lirico e, al contempo, operativo.

Keywords

maestro, dialogo, scrittura, popolare, multimodalità.

Indice

Abstract e keywords IV

Prefazione
Antonio Mastrogiacomo 6

La musica coloratissima degli anni di piombo. Conversazione con Enrico Renna
Stefano Valanzuolo 8

Dialoghi tra Enrico Renna e la tradizione didattica napoletana
Paolo Sullo 18

Le Romanze senza parole*: sensualità coloristica e rottura degli argini*
Lorenzo Pone 34

Il pensiero nel suono. L'esperienza flautistica, dalla didattica alla composizione
Silvia Lanzalone 43

Esprimere l'inesprimibile. Codici notazionali nell'arte compositiva di Enrico Renna
Filippo D'Eliso 67

Un confronto con le musiche extracolte e con il Jazz
Francesco D'Errico 83

MEMPAV. Trittico su alcune pratiche compositive
Antonio Mastrogiacomo 98

I Dialoghi *con l'antico: una nuova linfa nel linguaggio di Enrico Renna*
Luca Iacono 117

Un maestro oltre la musica. Una testimonianza a due voci
Stefano Busiello, Alessandro Laraspata 129

Postfazione
Daniela Tortora 136

Profili biografici degli autori 147

Prefazione

Una nuova pubblicazione vede la luce, la seconda di una serie dedicata ad alcuni profili compositivi ascrivibili nel novero della musica recente. Precisa, questo volume, uno sguardo direzionato ai meridiani della composizione contemporanea, scendendo di qualche grado dai paralleli considerati con Walter Branchi, insistiti così poco più sopra: stavolta un tracciato sentitamente partenopeo, nella significativa proposta di Enrico Renna, accoglie l'ennesima fertile intuizione di Daniela Tortora; per mio conto, prosegue un'iniziativa che, sulla scorta della doppia cifra della rivista abbinata, «d.a.t. [divulgazioneaudiotestuale]», prova a prendersi cura delle cose appena successe intorno a noi per non dimenticarle affatto in materia di pratiche musicali sul territorio. Lo facciamo dal Sud, insieme alla sua particolare geografia istituzionale, determinante una serie di condizioni ambientali il cui status direziona i lavori in corso, con tempi degni d'una grande opera infrastrutturale dei giorni nostri: si agisce come redattori del passato prossimo, facendolo perdurare in quanto presente progressivo. C*omponere meridiano*. *A confronto con l'esperienza di Enrico Renna* ospita undici autori, al netto della presente prefazione: nove interventi, racchiusi nella postfazione di Daniela Tortora. A scorrere l'indice si intuisce quanto questa esperienza sia stata lunga, diversificata, a suo modo novecentesca, pur anticipando alcuni caratteri del ventunesimo secolo: profondamente diversa dai riferimenti odierni, non solo per tempi e modi, soprattutto per sensibilità e ricezione.

L'apertura è affidata alla penna di Stefano Valanzuolo che racconta di anni ormai lontani in *La musica coloratissima degli anni di piombo. Conversazione con Enrico Renna*; un profilo impegnato, quello del direttore d'orchestra alle prese con un determinato repertorio in giornate tanto particolari e opportunamente posto in testa alla raccolta così da bilanciare l'impegno portato in avanti da cinquant'anni a questa parte. Segue il dialogo tra il non più allievo Paolo Sullo e l'ancora maestro Enrico Renna nel contributo *Dialoghi tra Enrico Renna e la tradizione didattica napoletana*: entriamo nel vivo dell'altra dimensione per certo tempo parallela, quella del compositore, nella quale coesistono azione compositiva e retroazione didattica. A partire da quest'ultima, Paolo Sullo rinnova i suoi interessi in materia, precisando determinate coordinate storico-musicologiche di rimando all'esercizio teorico-analitico attraverso una prospettiva comparata. Lorenzo Pone torna tra i paesaggi contemporanei della musica pianistica, già affrescati in tre diversi fascicoli della rivista «d.a.t.», per dedicarsi esclusivamente alle *27 Romanze senza parole*, proponendo una personale

ricognizione del lavoro presentato da Renna negli anni Ottanta: anche stavolta si torna indietro, aprendoci a una geografia europea, con Parigi all'orizzonte. *Il pensiero nel suono. L'esperienza flautistica, dalla didattica alla composizione* vede Silvia Lanzalone interloquire con Enrico Renna, portando in luce il lavoro di anni non sempre facili eppure particolarmente stimolanti, per entrambi, tra le mura del conservatorio, non il San Pietro a Majella: anche stavolta, cose dell'altro secolo eppure di immediato coinvolgimento per la lezione loro sottesa in grado di travalicare gli ordinamenti vigenti. Filippo D'Eliso rinnova il suo impegno a fianco del Maestro, agendo ancora una volta da curatore della sua singolare scrittura musicale salutata dall'intervento intitolato *Esprimere l'inesprimibile. Codici notazionali nell'arte compositiva di Enrico Renna*. Francesco D'Errico propone un'intervista in apertura al suo testo indipendente così da guadagnare la complicità del Maestro a mo' di prologo, chiarendo la portata di una sensibilità globalmente novecentesca anche tramite l'adozione di uno sguardo comparato sui repertori del mondo per *Un confronto con le musiche extracolte e con il Jazz.* Il *Trittico su alcune pratiche compositive* a mia firma rielabora una personale vocazione alla veduta d'insieme, alla complessità dell'azione, alla sensibilità di alcune scelte: soprattutto, ricorda quanto parlare di musica significhi rendere conto del suo statuto integrato nel sistema delle arti e dei costumi, insieme. Luca Iacono, già coinvolto a guisa di prefatore dei *Dialoghi con Perotino il grande* (per orchestra), ritorna testualmente proprio su questa particolare forma compositiva quale chiave di volta per accedere allo stile progressivamente maturato dal suo caro Maestro nel contributo *I dialoghi con l'antico: una nuova linfa nel linguaggio di Enrico Renna*. Le parole di altri due allievi, Stefano Busiello e Alessandro Laraspata, a loro volta oggi impegnati come docenti per altre e diverse generazioni di studenti, salutano l'impegno del Maestro proiettandolo oltre la musica, in una accorata *testimonianza a due voci.*

Il nome di Enrico Renna compare in tanti dei titoli, per una semplice motivazione: agire da curatori delle opere musicali ha significato dover prendere coscienza di una materialità che possa partecipare dello sguardo del compositore così da poterne bilanciare la tradizione e l'insegnamento. Per questo motivo, a nome degli altri autori, ringraziamo Enrico Renna per l'estrema disponibilità mostrata nei confronti di questa iniziativa, il cui cammino prosegue con la vostra lettura.

Antonio Mastrogiacomo

La musica coloratissima degli anni di piombo. Conversazione con Enrico Renna

Stefano Valanzuolo

Abstract

Enrico Renna matura la propria esperienza di compositore e direttore d'orchestra in un momento storico − quello soprattutto riferibile ai decenni Settanta e Ottanta del secolo scorso − caratterizzato da grande fermento sul piano sociale, politico e culturale. L'articolo prova a fare luce sul clima di quegli anni, focalizzando l'attenzione sul panorama napoletano, colto nella sua specificità ma anche nella sua vitalissima capacità di assorbire e trasmettere istanze di portata più ampia, nazionale e internazionale.

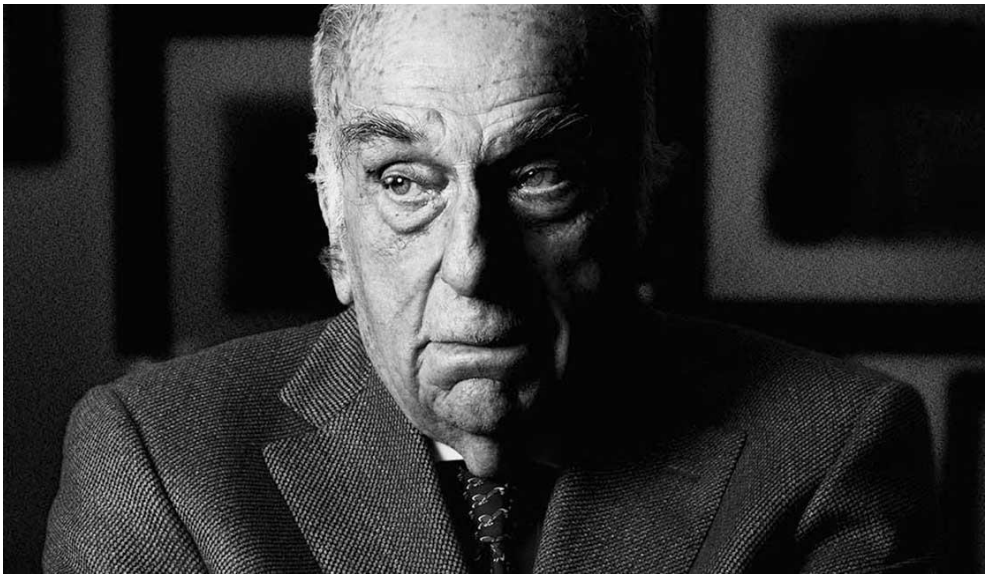
Il racconto è integrato e contestualizzato dai ricordi dello stesso Renna, protagonista e testimone di una vicenda musicale resa attuale dal confronto inevitabile con la realtà di oggi.

In un'epoca densa di contrasti politici e sociali, dunque culturali, Enrico Renna portava a compimento il proprio percorso di crescita e contemporaneamente gettava le basi di un'attività performativa sospesa, per scelta, tra le due dimensioni complementari di compositore e direttore d'orchestra. Tutto ciò avveniva, insomma, in un clima reso motivante dalla capacità di contenere e accogliere istanze intellettuali diverse e non conciliabili, senza smussarne il rigore né celare le asperità divisive indotte dall'inevitabile tensione degli opposti. Del resto, l'osservazione quotidiana di fatti e persone, trasformata in motivo di confronto, da sempre agisce quale stimolo per l'artista che cerchi consapevolezza di sé e un posto nel mondo; la favola del genio isolato nella torre d'avorio, tuttora millantata, sopravvive unicamente a beneficio di misantropi e creduloni.

La Napoli degli anni Settanta, in cui Renna comincia a maturare la propria esperienza da musicista a tutto tondo (oltre che da docente e persino da ascoltatore militante) ha una vivacità culturale capace di suscitare motivazioni, evidentemente, in una mente giovane, sensibile e curiosa. La visione sociale e politica, nel senso nobile del termine, dell'impegno musicale si riflette nel rapporto instaurato col pubblico, che è attivo, dialettico, non conciliante e, anche per questo, gratificante. Renna, per indole e formazione familiare, possiede un'apertura mentale tale da proiettarlo, con confortante naturalezza, in questo panorama effervescente, in cui gli *attori* non sono per forza solo quelli sul palcoscenico e in pedana, ma anche i molti che siedono al di qua delle luci di scena e che, con la

propria presenza, danno un senso all'offerta, la integrano e ne motivano l'evoluzione.

La piccola rivoluzione operata a Napoli mezzo secolo fa dalla "Musica d'Insieme" di Villa Pignatelli[1], sotto i buoni auspici dell'Associazione Alessandro Scarlatti, confonde felicemente i ruoli nel fondamentale rito della fruizione artistica. In tal modo fa proseliti e, pur provocando un certo impulso al presenzialismo, rafforza (o, qualche volta, svela) le potenzialità del messaggio musicale quale elemento aggregante, toccando generazioni di giovani e meno giovani che aspirano probabilmente, nel particolare clima storico, a trovare una riconoscibilità *altra* rispetto a quella fornita dai simboli di partito. E le file di persone in via Marconi, a Fuorigrotta, di venerdì pomeriggio in attesa di acquistare il biglietto dei concerti che la sede RAI di Napoli propone, con l'Orchestra Alessandro Scarlatti, non vanno lette in termini di *exploit* artistico, ché non tutte quelle serate avrebbero lasciato un segno indelebile nella storia della musica, ma come sintomo di un'effervescenza intelligente e consapevole, del tutto estranea alla logica – poi invalsa prepotentemente – dell'evento spot, ovvero *usa e getta*.



[**Fig. 1.** - Mario Bortolotto]

A partire dal 1977, e per quasi dieci anni, direttore artistico dell'Orchestra Scarlatti sarebbe stato Mario Bortolotto. Fu lui a dare slancio a una rassegna

[1] Cfr. VALANZUOLO, S., *La "Musica d'insieme" a Napoli: una piccola rivoluzione da camera*, «I Quaderni della Scarlatti», n.s. III, n. 3, 2021, pp.155-176.

concertistica, “Nuova musica ed oltre”, che, vista con gli occhi di oggi, sarebbe visionaria (oltre che assai ardita), ma che apparve congrua e, forse, necessaria, nello scenario *vintage* appena descritto. Ebbe il merito, il progetto in questione, di porre in luce, per la prima volta in città, la grande produzione del Novecento, quella che Bortolotto aveva conosciuto da vicino e studiato a fondo in anni di apprendistato a Darmstadt, frequentando Nono, Stockhausen, Boulez e, soprattutto, Adorno, di cui divenne traduttore e seguace acutissimo. Tutti o quasi i nomi citati, a proposito, avranno un ruolo, anche solo in termini di fascinazione o persino di separazione, nella storia personale di Enrico Renna. A cominciare, proprio, da Bortolotto.

Ci siamo conosciuti – ricorda Renna – *alla fine dei miei studi in Conservatorio, e col tempo siamo diventati amici, frequentandoci per quanto possibile. Il suo contributo è stato determinante, per la città e per l’Orchestra Scarlatti, soprattutto. Al pubblico, infatti, Bortolotto offrì la possibilità di scoprire un gran numero di lavori in prima esecuzione assoluta, ampliando l’orizzonte del gusto e delle conoscenze. E intanto, naturalmente, dava all’orchestra una chance di crescita preziosa che, in fondo, non so se sia stata sfruttata per quanto meritasse.*

Tra le critiche – immancabili – che qualcuno mosse, all’epoca, nei confronti di Bortolotto c’era quella per cui il direttore artistico dell’Orchestra Scarlatti non sarebbe stato troppo attento alla produzione ‘locale’, napoletana specialmente, privilegiando invece compositori e correnti provenienti da lontano, in ossequio a una sorta di esterofilia presunta e non dichiarata…

Bortolotto – spiega Renna – *ebbe un rapporto talora complesso con Napoli, ma sempre alimentato da una sana e rispettosa curiosità intellettuale. Sul versante musicale, per esempio, nutriva una stima profondissima nei confronti dell’opera di Aladino Di Martino, che riteneva autore fondamentale per poter comprendere i linguaggi contemporanei. Ed ebbe intenso riguardo per Vincenzo Vitale e per la sua scuola pianistica. Personalmente, comunque, gli devo moltissimo: ho ottenuto, grazie a lui, spazi di visibilità, come compositore e come direttore, persino insperati.*

Il decennio spesso detto ‘di piombo’, del secolo scorso, ben altrimenti colorato oltre il grigio dell’etichetta consueta, è segnato, sul versante musicale, dal pullulare di competizioni e manifestazioni dedicate alla produzione contemporanea. A Milano, il Teatro alla Scala (con l’Orchestra Sinfonica della RAI, l’Orchestra dei Pomeriggi Musicali e il Conservatorio Giuseppe Verdi) indice un concorso per nuovi autori all’interno del festival *Musica nel Nostro Tempo* di Milano, e Renna lo vince col brano *Musica x*

12; questo brano, poco dopo, sarà proposto anche alla Fenice di Venezia, in appendice al concorso Venezia Opera Prima.

Qualcuno potrebbe ricavare la sensazione che un repertorio tanto specifico dovesse trovare asilo e vetrina solo ed esclusivamente al riparo di una nicchia per adepti, vale a dire entro i margini (vagamente asfittici) della rassegna specialistica, quasi a voler rimarcare l'azione deterrente dei confini posti tra un filone e l'altro o, soprattutto, tra un pubblico e l'altro; come se i gusti della gente andassero classificati per forza e ghettizzati. Ma si tratta, a dire il vero, di una supposizione fuorviata dalla sensibilità di oggigiorno, epoca in cui le cose – al di là di un *trasversalismo* pseudo-modernista di facciata − funzionano effettivamente in questa maniera. Quasi mezzo secolo fa, in effetti, non ci si adoperava per abbattere a tutti i costi le proverbiali 'barriere' tra i generi, poiché esse avevano la fondamentale funzione di indicare al pubblico certi ambiti intellettuali di riferimento e il superarle diventava processo graduale, non obbligato, attuabile con intelligenza.

Nel 1979, *Abwechseln* di Renna trova spazio al Festival dei Due Mondi di Spoleto, insieme a proposte più consuete o, comunque, non 'sovversive', contribuendo a formare la sezione musicale della *kermesse* firmata da Mario Bortolotto; ancora lui.

Devo ammettere – osserva Renna – *di essere stato fortunato: ho avuto il privilegio, infatti, di dirigere non pochi lavori in prima assoluta, alla RAI di Napoli e poi ancora al Festival Pontino, in serate inserite all'interno di stagioni miste e per un pubblico di non addetti ai lavori. Quando, nel 1984, presentai* Orts *con l'Orchestra Scarlatti, in un concerto interamente dedicato a Franco Donatoni e alla sua scuola, anche il pubblico del venerdì – per una notte sottratto alle lusinghe più rassicuranti di Mozart e Beethoven − si dimostrò, al netto dell'iniziale diffidenza, interessato e curioso. Il che mi apparve cosa notevole, visto che in quegli anni persino Pierre Boulez si era trovato a incassare i rimbrotti di tanti abbonati alla stagione della New York Philharmonic Orchestra, scontenti delle sue frequenti puntate nel contemporaneo*.

Boulez, appunto, è figura gigantesca che serve ad ampliare, nella circostanza, gli orizzonti del nostro racconto fino a toccare le sponde parigine. Nella capitale francese, infatti, Renna trascorre, in quello stesso 1984, un periodo non lungo ma significativo sul piano umano e professionale. Oltre il mero dato biografico, quest'esperienza testimonia di un respiro europeo comune a molti musicisti emersi dalla congerie emotiva degli anni Settanta, quasi che ognuno avvertisse la necessità di misurare e rinsaldare la propria vicenda attraverso una scala di valori più ampia, globalizzante nell'accezione più stimolante del termine e niente affatto

omologante. Uno sguardo allargato, anche solo per scoprire – magari − come alcune situazioni e atmosfere si assomigliassero, pur nella distanza geografica e culturale di origine.

A Parigi non provai la sensazione di trovarmi in un altro mondo né, tanto meno, nel migliore dei mondi possibili, musicalmente parlando. Dovetti confrontarmi, anzi, con una serie di realtà (parlo di colleghi, istituzioni, società di concerti) chiuse in loro stesse e non dialoganti; era un ambiente a compartimenti stagni, come se tutti assecondassero un principio di reciproca autosufficienza, molto supponente nell'impostazione e poco motivante negli esiti. Frequentai Peppino Di Giugno, la cui gentilezza ho ancora viva in mente, e Antonio de Santis, pionieri dello sviluppo dei sistemi informatici musicali. Passavo molto tempo all'IRCAM, dove mi fu prezioso il contatto con Luigi Nono, che a quei tempi metteva a punto il suo Prometeo. *E conobbi Boulez, naturalmente, che dava la sensazione di essere molto più grande di alcuni suoi collaboratori. Quanto al seguito di gente, Parigi non mi sembrò un'isola felice: le sale francesi non erano più affollate e attente di quelle italiane. Semmai, la tipologia del pubblico era diversa: lì prevaleva, infatti, un'ampia fascia borghese illuminata, con venature* radical chic.

Il pubblico *radical chic*, appunto, al Théâtre de Chaillot fischiò la prima di *Tief* per clarinetto contrabbasso solista, che Renna aveva consegnato alle cure dell'amico Ciro Scarponi mettendo in preventivo, non vi è dubbio, anche un'accoglienza di quel tipo:

È un brano – spiega l'autore, ricorrendo a una metafora – *dove si costringe un elefante a muoversi come un cerbiatto. Affascinante, dal mio punto di vista, ma magari difficile da metabolizzare, per qualcun altro. Aldo Clementi disse che non aveva né capo né coda. In compenso, a Bortolotto piacque molto.*

Noi ci limitiamo ad aggiungere come la scelta originalissima del clarinetto contrabbasso fosse da collegare alla frequentazione di quel periodo con Nono, che lo strumento stava utilizzando, appunto, proprio nella scrittura del *Prometeo*: ed ecco un altro segno di quell'interscambio intellettuale, libero da pregiudizi, che Renna non ha mai smesso di perseguire, per vocazione e formazione.

La storia personale di Renna, specialmente nel suo corposo capitolo napoletano, si intreccia ineludibilmente con quella di un altro musicista legato profondamente, e forse più di qualsiasi altro. alla già citata Orchestra Alessandro Scarlatti, presenza di peso nella vita musicale cittadina: stiamo

parlando di Franco Caracciolo[2], naturalmente, che dal 1949 al 1992 (con un'unica pausa di sette anni: 1964–1971) ricopre il ruolo di direttore stabile e, in un certo senso, di padre nobile dell'*ensemble*, tenendolo per mano dalla prima all'ultima nota suonata. Musicista di esemplare rigore professionale, comunicava alle proprie orchestre un senso di disciplina imprescindibile, chiaramente deducibile dal gesto musicale. Per Renna, Caracciolo fu un esempio, una guida illustre, e forse qualcosa in più…

Di Caracciolo – racconta Renna – *sono stato discepolo e quasi, vorrei dire, una sorta di figlio adottivo. Mi ha dato la possibilità di fare esperienze fondamentali, mi riteneva per certi versi una sua creatura; spesso, parlando dell'Orchestra Scarlatti, diceva che proprio a me gli sarebbe piaciuto passare il testimone. Quando poteva, seguiva con affetto anche le mie sortite lontano da Napoli: ho un bel ricordo della sera in cui venne al Festival Pontino, per esempio, ad ascoltare una* Histoire du soldat *che diressi davanti a lui e a Jacopo Napoli. È stato un punto di riferimento, per me.*

I segni di quella foga che, al declinare del secolo breve, sostenne le ragioni delle parti contrapposte in un confronto non di rado costruttivo sarebbero emersi con clamore a margine di una vicenda, musicale e non soltanto, che coinvolse Renna proprio in relazione al rapporto con l'Orchestra Scarlatti, quel rapporto – cioè – che Franco Caracciolo avrebbe voluto solido e fecondo. Invece, qualcosa si ruppe sul piano dell'armonia; e non stiamo ragionando, stavolta, di scienza dei suoni…

Fu durante la preparazione del concerto con le musiche di Donatoni che sorsero e si consumarono varie frizioni con l'orchestra della RAI. Io non sopportavo un certo atteggiamento di negligenza da parte di alcuni professori dell'ensemble; all'epoca, ero poco diplomatico, molto meno distaccato di oggi. Protestai, pretendendo maggiore professionalità: furono giorni di prova, quelli, aggravati da un clima di tensione, da scarsa dedizione e persino da qualche sorrisetto di scherno indotto da una musica che, evidentemente, la Scarlatti sentiva lontana da sé. La situazione irrimediabilmente sfociò in litigi, lettere aperte, un'inchiesta della magistratura. Andai a deporre presso i Carabinieri e quello, ovviamente, fu l'inizio della fine del mio rapporto con l'Orchestra di Fuorigrotta. Col senno di poi, devo dire che, più in generale, il fatto non giovò alla mia carriera sul podio, ma feci tutto quanto per difendere qualcosa in cui credevo e credo fermamente; a nulla valse l'intervento affettuoso di Caracciolo, che cercò in ogni modo di smorzare le tensioni.

[2] Cfr. VALANZUOLO, S., *Franco Caracciolo. Il fascino discreto della (ri)scoperta*, «I Quaderni della Scarlatti», n. s. II, n. 2, 2020, pp.191-212.

L’episodio ha un peso e un significato, oltre la cronaca. Quello che potrebbe essere scambiato, oggi, per atteggiamento integralista (e sottende, invece, il semplice rispetto dei ruoli) va contestualizzato in relazione all’epoca dei fatti e, in quest’ottica, appare plausibile, coerente con un clima storico connotato – sin anche in musica – dal culto dell’ideale. A sostegno del proprio generoso credo, Renna ama ricordare – per esempio – come lui stesso, durante le prove, si desse da fare persino per sistemare le parti sui leggii e come anche per questo, alla fine, si fosse sentito tradito da un’orchestra che egli considerava invece, in quel frangente, l’unico interlocutore possibile. Non un antagonista.

Otto anni più tardi, l’11 dicembre del 1992, l’Orchestra Scarlatti della RAI avrebbe cessato di esistere, dismessa dall’azienda, né Napoli avrebbe avuto più un altro complesso sinfonico stabile, con una programmazione regolare. La fine di un’epoca, insomma, preannunciata – secondo Renna – proprio dagli scricchiolii tutt’altro che sommessi avvertiti durante quei giorni di tensione, con la musica di Donatoni a fare da sfondo.

Non c’è dubbio che certe scelte aziendali siano state sciagurate, votandosi a logiche per lo più commerciali e poco compatibili con un disegno culturale di qualità. Ma ciò non può nascondere il fatto che di problemi all’interno dell’orchestra ce ne fossero già e che un insieme di cause concomitanti abbia fatto sì che si dilapidasse quel patrimonio accumulato in anni e anni di attività svolta ad alti livelli. Un patrimonio pubblico, oltre tutto, appartenente alla Città e alla gente: il che rendeva lo spreco tanto più deprecabile. La Scarlatti ha rappresentato per Napoli, a lungo, un motivo di vanto, con le sue prime parti eccellenti e la capacità, acquisita nel tempo, di esibire un suono riconoscibile e spesso bello. Non mostrava, forse, una straordinaria propensione verso la musica moderna, ma aveva finito col ritagliarsi un ruolo importante nel repertorio di tradizione. Peccato che, nell’ultima fase di vita, avesse in parte esaurito voglia ed entusiasmo: i concerti estivi di Capodimonte, che seguivo regolarmente, erano puliti all’ascolto ma quasi mai brillanti. Certe pagine classiche venivano fuori stereotipate, piccole per suono e scontate nel fraseggio.

Con lo spirito sovversivo del compositore cresciuto negli anni Settanta, il direttore d’orchestra Renna cercava di immaginare un altro Haydn, a proposito di classici, e di cucire addosso a Beethoven i panni dell’autore protoromantico, andando fuori *standard*…

Ma i professori d’orchestra, per lo più, opponevano resistenza a queste mie letture, fosse anche per non cambiare le arcate rispetto alla prassi consolidata. Stava diventando una lotta.

Attraverso la ‘lotta’, termine caro a un’intera generazione di ex giovani (e non sovraccaricabile necessariamente di significati cruenti), Renna provvede a ritagliarsi spazi vitali: è un accanimento sano il suo, foriero di frutti musicali. È applicazione consapevole. Frequenta il Festival Pontino con assiduità da protagonista, dirigendo pagine di Petrassi e di Clementi. Quindi, si dedica alla formazione e alla cura di *ensemble* strumentali per diffondere e, all’occorrenza, creare musica nuova. Nascono NuovaNapoliMusica e, in seguito, Collegium Philarmonicum (progetto, questo, condiviso con l’amico Nando Calcaviello), gruppi che sottendono, con la loro attività freneticamente scandita da commissioni ad autori di diversa estrazione, la voglia di uscire fuori da una penombra nella quale, invece, si ritrovano calate molte realtà di oggi; non senza – qualche volta – un certo compiaciuto snobismo. La voglia di sporcarsi le mani, per così dire, muoveva le falangi di contemporanei della seconda parte del secolo scorso, almeno a partire dai fatidici *Seventies*. Il sostegno economico del quale l’industria musicale italiana ha goduto, festival e associazioni inclusi, prima che Tangentopoli facesse crollare molti castelli di carte, non fu l’unico motivo di esistenza di quelle e di altre avventure imprenditoriali e artistiche, quanto piuttosto una concausa; un supporto necessario, sì, ma non sufficiente.

Con l’ultimo decennio del secolo scorso, la situazione socio-politica italiana − osserva Renna − *è implosa inesorabilmente, muovendo verso la catastrofe. A un certo punto, gli indici di quantità hanno soppiantato quelli di qualità, ribaltando la scala di valori sulla quale io stesso, al pari di molti altri, avevo modellato la mia professione e, in assoluto, le mie abitudini di vita. Oggi devo ammettere di sentirmi idealmente vicino a un artista come Vincenzo Gemito, che nell’ultima parte della propria esistenza se ne stette in disparte dal mondo, per scelta, intento a creare. Curiosità e laboriosità sono i principi cui cerco di ispirarmi, provando attraverso di essi a dare un senso a ogni giornata. La musica resta una vocazione, spiritualmente forte e carica di significati profondi. Non svendibile*.

Eppure, nel suo legarsi, da studioso e da compositore, alla tradizione, nel suo frequente riferirsi, attraverso scritti teorici e musicali, all’illustre lezione di Carlo Gesualdo di Venosa, Enrico Renna sembra aderire – forse inconsapevolmente, stavolta − a una tendenza moderna, quella per cui un numero non piccolo di musicisti e di ascoltatori, quasi attuando un corto circuito tra poli estremi, finisce col dividere le proprie attenzioni tra il repertorio antico e le opere di oggi. Come a proclamare un distacco meditato dalla proposta classica assodata, concentrandosi nella ricerca dell’*altro* da ciò che – a torto oltre che a ragione – si ritenga *convenzionale*.

Io sono semplicemente affascinato dal peso delle radici, dall'influsso che esercitano su ognuno di noi. Per questo motivo, col passare del tempo, ho avvertito il bisogno di entrare in contatto via via più stretto con la tradizione, prendendo le distanze dalla furia iconoclasta che, troppo a lungo, in musica e non soltanto aveva scelto di condannare insensatamente tutto quanto si facesse risalire al mondo di ieri. Mi fa piacere notare che anche il pubblico, oggi e finalmente, non avverta questa frattura improbabile rispetto al passato: qualsiasi società, da sempre, si regge sul dialogo, anche quello tra epoche storiche.

[**Fig. 2.** - Enrico-Renna col Collegium Philarmonicum, 1990]

C'era una volta un mondo, in conclusione, che alla televisione, e soltanto lì, riluceva in bianco e nero, perché di opinioni coloratissime, invece, si componeva. All'interno di quel mondo, che a nessuno o quasi faceva sconti, la musica ha rappresentato orgogliosamente un pezzo di vita e di cultura, alimentando dibattiti, stimolando giornali e giornalisti, intellettuali e persone comuni, che poi tanto distanti dagli intellettuali neppure si sentivano, sebbene si vestissero o parlassero, magari, in modo diverso. Il pubblico, nel mondo di cui stiamo raccontando, aveva un ruolo proprio: motivante, qualche volta fustigante, qualche altra premiante. Ma quel pubblico, calato in un gioco delle parti rispettoso e virtuoso, non si è mai

sognato di imporre i propri gusti all'autore, non almeno in un contesto che non fosse estremo, ossia di conflitto dichiarato.

Vale anche il contrario – chiosa Renna –, *si capisce. Voglio dire: io per primo ho sempre rispettato il fruitore, e continuo a farlo, ci mancherebbe altro. Tuttavia, non ho mai lasciato che fosse il mio interlocutore, ossia il pubblico, a decidere per me; ho scelto di assecondare solo i miei gusti e le mie scelte. Altrimenti, quasi certamente, avrei scritto canzonette. Il decadimento della cultura, anche di quella musicale, oggi è sotto gli occhi di tutti, ed è un fenomeno diffuso in qualsiasi angolo del mondo. La curiosità della gente si sta spegnendo, minacciata da una proposta compiacente, sempre più livellata verso il basso. Non per fare discorsi nostalgici, ma quella in cui sono cresciuto io, e tanti insieme a me, era una stagione diversa, popolata di persone coraggiose e con la mente sgombra. Inevitabile che oggi sia tutta un'altra musica.*

*I programmi di sala dei concerti segnalati sono presenti nell'archivio multimediale disponibile al link: https://sites.google.com/view/componeremeridiano/

Programma 1: Concerti d'Autunno, *La Scuola di Donatoni*, Annette Meriweather (soprano), Claudia Antonelli (arpa), Enrico Renna (direttore); Orchestra "A. Scarlatti" di Napoli della RAI - Radiotelevisione Italiana. Auditorium di Napoli, venerdì 7 dicembre 1984.
Programma 2: *Stranvinskij & Picasso in Partenope*, Coro Polifonico di Napoli diretto da Joseph Grima, Ensemble da camera NuovaNapoliMusica diretto da Enrico Renna, Teatro di Corte, Napoli, domenica 21 Novembre; Ensemble da camera NuovaNapoliMusica diretto da Enrico Renna, Teatro di Corte, Napoli, mercoledì 24 novembre e giovedì 25 novembre 1982.
Programma 3: *Concerto di musiche italiane e spagnole*, incontro di studio sulla musica contemporanea, Abbazia di Fossanova, Priverno (LT), venerdì 18 giugno 1982.

Dialoghi tra Enrico Renna e la tradizione didattica napoletana

Paolo Sullo

Abstract

Il presente contributo intende approfondire il rapporto tra Enrico Renna e la tradizione didattica napoletana che, dal Settecento, subendo varie trasformazioni, è resistita fino al secondo Novecento, attraverso la testimonianza del Maestro che ricostruisce il percorso intrapreso da allievo all'interno della classe di Aladino Di Martino. Seguendo i programmi ministeriali allora in vigore, Di Martino proponeva ai suoi allievi l'armonizzazione a quattro voci, con imitazioni, di un basso dato, altrimenti detto "basso imitato e fugato", l'armonizzazione di una melodia per canto e pianoforte e la composizione di un breve brano, solitamente una romanza, per pianoforte su tema dato. Riscontrando una forte distanza tra il linguaggio stereotipato oggetto degli esercizi di composizione proposti nel Conservatorio napoletano e quello dei compositori della seconda metà del Novecento, Enrico Renna chiarisce come tale iato sia stato colmato attraverso l'esercizio del contrappunto dodecafonico praticato sotto la guida di Umberto Rotondi. In ultima analisi si affronta il rapporto di Enrico Renna con l'ambiente accademico napoletano e con i programmi allora in vigore quando, successivamente, ha ricoperto il ruolo di insegnante di composizione presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.

Generalmente, nel ricostruire i fatti storici di epoche lontane, una difficoltà è costituita dalla ricerca delle fonti, dal reperire testimonianze dirette e indirette che costituiscono una base necessaria per produrre ipotesi o soluzioni ermeneutiche. Il presente contributo, tentando di riportare con la maggiore fedeltà possibile il pensiero e l'esperienza di Enrico Renna, si pone da un lato lo scopo di approfondire il rapporto tra Enrico Renna e i percorsi didattici tradizionali, derivanti dalle prassi didattiche settecentesche praticate nei Conservatori napoletani, e dall'altro lato di diventare essa stessa fonte per successivi approfondimenti. D'altronde la forma dialogica utilizzata, tanto cara alla poetica di Enrico Renna[1], in questo scritto diventa

[1] L'idea del dialogo tra il compositore e una passata tradizione è presente anche nelle opere e nella poetica di Enrico Renna. Si vedano, ad esempio, i *Dialoghi con Gesualdo* (2018), i *Dialoghi Gesualdiani* (2021) e i *Dialoghi con Perotino il Grande* (2022). Nell'introduzione alla partitura dei *Dialoghi con Gesualdo*, Daniela Tortora chiarisce come «L'interlocuzione, il dialogo per l'appunto, non è soltanto l'artificio retorico dell'intitolazione: l'intera composizione si svolge lungo un doppio binario, ovvero si basa sul costante andirivieni tra l'originale materia gesualdiana, affidata all'intonazione puntuale e riconoscibilissima da parte dell'ensemble, e la tropatura di Renna che si insinua discreta, senza discontinuità alcuna, sagomata com'è a partire dall'originale secondo tecniche mutevoli» (TORTORA, D., *Introduzione*, in *Dialoghi con Gesualdo per clarinet ensemble*, Lecce, Youcanprint, 2018). L'utilizzo di un principio dialettico è presente anche nella

duplice, manifestandosi sotto forma sia di dialogo tra il musicologo e il compositore, sia tra il compositore e una tradizione didattica formatasi nel corso di più secoli, formalizzata tra Settecento e Ottocento e resistente sicuramente per tutto il Novecento, tradizione incontrata da Enrico Renna dapprima come allievo e, successivamente, come insegnante presso il Conservatorio di Napoli.

Enrico Renna è stato allievo di composizione nella classe di Aladino Di Martino[2]: come ricorda i suoi trascorsi all'interno del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli e in che misura la scuola del maestro Di Martino era legata alla tradizione riflessa nella prassi didattica dell'epoca?

Il bravissimo e dolcissimo maestro Aladino Di Martino era un artista vero, intriso di rispetto per l'altro e per le differenti culture. Da insegnante di composizione all'interno del Conservatorio di Napoli cercava di adeguarsi alle tendenze dei suoi colleghi, in maniera molto diplomatica, forse subendo una impostazione didattica differente e conservatrice, ma garantendo nella sua classe la possibilità della libera espressione dei suoi allievi, fuggendo le soluzioni semplici, stereotipate e vuote. Da allievo notavo che le nozioni, apprese in un percorso graduale, non erano relazionate con la realtà esterna che mi circondava, allontanandosi da una certa storia della musica che proprio in quegli anni i maggiori compositori stavano scrivendo. Al contempo non reputavo certo inutile esercitarmi nel comporre melodie e realizzare bassi; l'unico esercizio che percepivo come una forzatura teorica era il cosiddetto "basso imitato e fugato", anche perché dissociato dagli studi tecnici che lo precedevano: gli allievi erano costretti a questo esercizio, che prevedeva l'applicazione di determinati principi contrappuntistici, prima di assimilare le basi del contrappunto stesso. D'altro canto in quel periodo ero molto attratto dallo studio dell'armonia cromatica applicato alle composizioni, sia pur stereotipate, della romanza e del notturno, soprattutto per il loro legame con la tradizione compositiva e pianistica ottocentesca[3]*. Forse proprio per questo motivo i miei esercizi riuscivano bene, rendendo il maestro Di Martino contento dei miei lavori, a cui difficilmente apportava correzioni.*

---

poetica di Umberto Rotondi, tradotta in *Brucia lassù alto* (1990), una composizione per chitarra, ispirata a un testo (*Drachen-ballon*) di Giuliano Gramigna, scritta a quattro mani con Enrico Renna.

[2] Per una ricostruzione dell'esperienza artistica di Aladino Di Martino si veda DE SIMONE, P., *Il Signore della musica Aladino Di Martino (1908-1989)*, Napoli, Dante &Decartes, 2009.

[3] A tal riguardo si veda RENNA, E., *Piccolo pezzo*, op. 2a, presente in Appendice, Fig. 1, realizzato durante gli anni di apprendistato sotto la guida di Aladino Di Martino.

A differenza di quanto probabilmente accadeva nel Settecento, dove gli studi che si compivano negli antichi Conservatori conducevano direttamente all'esercizio dell'attività di compositore, più passava il tempo e più sentivo forte lo iato che la didattica della composizione aveva con la realtà della musica del Novecento. Ripercorrendo il mio percorso di allievo, ho percepito per la prima volta che uno studio tecnico-linguistico divenisse un giusto preludio per la contemporaneità quando, successivamente al diploma, a Milano sotto la guida di Umberto Rotondi[4]*, ho affrontato l'esercizio del contrappunto dodecafonico che potrebbe essere assimilato a quello del partimento praticato nel Settecento, essendo una prassi didattica che introduceva l'allievo direttamente alla composizione moderna. Inoltre, nonostante avessi già studiato la dodecafonia a Napoli, gli studi con il maestro Umberto Rotondi mi hanno permesso di apprendere un rigore nella composizione a me ancora sconosciuto. Il contrappunto dodecafonico, nella scuola di Rotondi, rappresentava il primo passo didattico da compiersi, una delle prime esercitazioni proposte dal maestro agli allievi. Per favorire la costruzione di una propria consapevolezza compositiva, ogni sequenza dodecafonica era corredata da una autoanalisi, dove ogni passaggio, dalla elaborazione della serie fino all'utilizzo della stessa nella composizione, sia in senso tecnico, sia in senso estetico, doveva essere dichiarato divenendo cosciente nel gesto compositivo. Le autoanalisi, unite all'analisi del repertorio, sono state molto importanti perché mi hanno fornito gli strumenti per affrontare la scrittura contemporanea, rendendomi sempre più consapevole del processo compositivo*[5]*. Questo metodo si è rivelato utile anche quando successivamente non ho utilizzato esclusivamente il sistema dodecafonico, sperimentando altri linguaggi. In* Onirico *(2022), un brano per orchestra che si struttura attraverso un flusso di citazioni legate dalla lente deformante del sogno, ho utilizzato come impianto strutturale, in un solo di corno inglese, una sequenza dodecafonica, legando questo linguaggio, in una dimensione onirica di ricordo del passato, al volto e al gesto di Umberto Rotondi, per me così fondamentale. In sintesi, per la mia*

[4] Per l'analisi di alcuni processi compositivi utilizzati da Umberto Rotondi si vedano ZACCARO, G., *Umberto Rotondi ovvero l'esercizio della probità*, «Eunomio. Parole di musica», n. 8, inverno 1988, pp. 18-21; ROTONDI, U., *Breve viaggio attorno alla cellulina*, «Eunomio. Parole di musica», n. 14-15, estate-autunno 1989, pp. 29-32; GALANTE, C., *La polarità musicale come principio generatore e criterio di scelta: A proposito del Breve viaggio attorno alla cellulina di Umberto Rotondi*, «Eunomio. Parole di musica», n. 18, primavera-estate 1992, pp. 27-30.

[5] A titolo esemplificativo, nell'Appendice sono riportate le sequenze dodecafoniche per violino e per fagotto, oboe e ottavino con le relative autoanalisi, composte sotto la guida di Umberto Rotondi.

esperienza di allievo posso affermare che il contrappunto dodecafonico è corrisposto in un certo qual modo all'esercizio del partimento per gli allievi del Settecento.

Il partimento nella didattica settecentesca era realizzato estemporaneamente alla tastiera, mentre soltanto successivamente si studiava per iscritto il contrappunto nelle specie fuxiane, utilizzando le funzioni tonali ed esplorando ogni possibile combinazione, conservando una forte connessione tra il linguaggio didattico e quello artistico[6]. Inoltre non si applicava un metodo unico per tutti gli allievi: il maestro scriveva i differenti esercizi ogni volta legandoli alle difficoltà che l'allievo, in quel momento, doveva affrontare. Lo studio della forma avveniva, probabilmente, attraverso la composizione del solfeggio, il primo esercizio di composizione libera. In un quadro di probabili discendenze, il partimento, trasformandosi da esercizio suonato a esercizio scritto, si trasforma nel Novecento nella pratica illogica del basso imitato e fugato. Il solfeggio, invece, viene soppiantato verosimilmente dalla romanza, essendo quest'ultima il primo esercizio che l'allievo di composizione affronta per lo studio della forma[7].

Quali sono allora, più approfonditamente, gli aspetti didattici che legano il contrappunto dodecafonico al partimento settecentesco?

La didattica settecentesca, dovendo formare dei compositori che innestavano la loro creatività su degli schemi stereotipati, ha fondato la sua

---

[6] Tra i numerosi studi sui partimenti si segnalano: SANGUINETTI, G., *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*, New York, Oxford University Press, 2012; VAN TOUR, P., *Counterpoint and Partimento: methods of teaching composition in late eighteenth-century Naples*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2015; CAFIERO, R., *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*, Lucca, LIM, 2020; sulla didattica della composizione si vedano: *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento*, a cura di Gaetano Stella, numero monografico della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV, n.1, 2009; *La didattica musicale a Napoli nel Settecento: la teoria, le fonti, la ricezione*, a cura di Claudio Bacciagaluppi e Marilena Laterza, numero monografico di «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», XI, 2021.

[7] Per lo studio del solfeggio si vedano principalmente: SULLO, P., *I solfeggi nella 'scuola napoletana' del Settecento*, Tesi di dottorato, Università Tor Vergata di Roma, a. a. 2011-12; ID., *La fortuna europea delle raccolte di solfeggi di Leonardo Leo*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», VIII, 2012, pp. 407-433; ID., *I solfeggi nella scuola di Nicola Zingarelli*, «I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia», a cura di Antonio Caroccia e Francesco Di Lernia, II, 2014, pp. 173-198; BARAGWANATH, N., *The Solfeggio Tradition: A forgotten art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2020. Più in particolare, per l'esercizio del solfeggio come primo studio della forma all'interno della scuola di composizione da Leonardo Leo a Nicola Zingarelli, si veda SULLO, P., *Il solfeggio e lo studio della forma, da Leonardo Leo a Nicola Zingarelli*, «Studi Musicali», II, 2022, pp. 151-183.

essenza sulla replica di moduli compositivi[8]*. Questo modo di procedere, un vantaggio nel Settecento, diventa con il passare del tempo un grosso limite, creando tante difficoltà agli apprendisti compositori, che percepivano le regole come una forzatura, una inutile costrizione, forse già dall'età di Beethoven in poi. Gli studi scolastici, non tenendo conto delle diverse possibilità esplorative del suono, reiteravano, quindi, delle formule precostituite, sempre più autoreferenziali. Sebbene nel Settecento queste formule guidassero l'allievo all'apprendimento e alla pratica della grammatica musicale coeva, hanno comunque prodotto, secondo me, una restrizione delle possibilità, riducendo la composizione alla reiterazione di stereotipi. Nell'Ottocento, assistendo sempre più alla tendenza dei compositori europei a rompere gli argini, superando gli stereotipi settecenteschi, diventa sempre più evidente lo iato tra le formule scolastiche e la musica prodotta. Ovviamente non bisogna ridurre i compositori settecenteschi ad autori anonimi: Haydn, per esempio, riusciva con il suo genio a trovare delle vie di fuga, sperimentando delle soluzioni compositive innovative e Beethoven, suo allievo, ne ha ereditato certamente la tendenza verso la sperimentazione.*

Ritornando ai partimenti, al contrappunto napoletano, non potremmo ritrovare anche nel contrappunto dodecafonico un certo studio dell'*ars combinatoria*?

Il contrappunto dodecafonico offre molte possibilità al compositore, partendo già dalla costruzione del materiale di base. Il maestro Umberto Rotondi suggeriva l'adozione del manuale di Ernst Křenek[9]*, un allievo di Schönberg, che forse attua una sintesi didattica ancora più efficace del suo maestro. Come detto, per il maestro Rotondi, nel contrappunto dodecafonico l'allievo doveva motivare la scelta della serie, la base per l'architettura compositiva che ne scaturiva, esplicitando il legame logico tra quello che era il materiale di base e il conseguente risultato finale. Questo modo di procedere dava molta libertà al compositore, ma al contempo lo formava al controllo del materiale prodotto attraverso l'autoanalisi. Nello studio del contrappunto tradizionale, invece, si era molto più vincolati a determinate soluzioni. Nel contempo anche le forme musicali, suggerite all'interno del percorso didattico tradizionale, erano divenute piuttosto rigide.*

---

[8] Per l'analisi delle formule utilizzate dai compositori a partire dal Settecento, si veda GJERDINGEN, R., *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007 e SANGUINETTI, G., *The Art of Partimento*.

[9] KŘENEK, E., *Studi di contrappunto basati sul sistema dodecafonico*, trad. it. di Rodolfo Ruech, Milano, Curci, 1948.

Lo studio del contrappunto dodecafonico, per gli allievi del secondo Novecento, educherebbe, quindi, anche all'elaborazione della forma, guidando il compositore prima alla costruzione delle regole, alla loro elaborazione, per poi applicarle nella successiva composizione?

Il rigore compositivo della Scuola di Umberto Rotondi è stato per me molto formativo, perché costringeva l'allievo, anche adoperando pochi mezzi, a costruire delle forme estremamente logiche e consapevoli. A tale impianto logico erano previste anche delle deroghe, delle eccezioni, ma solo se adeguatamente motivate. Il maestro Rotondi dava ai suoi allievi, attraverso questi esercizi, gli strumenti per comporre, educando ai processi mentali che sottostanno al comporre stesso. Nella mia storia personale e familiare devo a mio padre l'attitudine a progettare uno scritto prima della *sua elaborazione, ritrovando poi in Rotondi una formulazione didattica feconda per la formazione del giovane compositore. Questi meccanismi, che per me sono divenuti degli strumenti fondamentali per l'attività compositiva permettendomi già in pochi mesi di vincere concorsi internazionali, li riscontro anche nelle opere del primo Luigi Nono. Anche quando, più tardi, ho sentito la necessità di esplorare linguaggi diversi da quello di Umberto Rotondi, come in* Ma spento il novilunio e spento *(1990), ho sentito l'utilità di questi esercizi che erano comunque divenuti la mia* forma mentis. *Riguardo quest'ultimo lavoro, ricordo che fui molto contento dell'entusiasmo manifestatomi da Umberto Rotondi, nonostante l'avessi composto e registrato senza coinvolgerlo nelle fasi di progettazione. La composizione, costituita da quattro brani per orchestra d'archi, nasce sulla falsa riga delle romanze senza parole, ispirandosi a testi poetici di Marco Vitale, un mio caro amico poeta, e citando attraverso degli armonici la celebre canzone napoletana* Quanno sponta la luna a Marechiaro. *La citazione è naturalmente riconoscibile, ma altamente stilizzata. Il rigore didattico del mio maestro, insomma, era un approccio che apriva le porte alla libertà compositiva non limitando la scrittura a delle formule preimpostate. Il maestro lasciava libero l'allievo anche per quanto riguarda l'adozione di particolari gesti grafici.*

La citazione di un mondo popolare potrebbe essere stata influenzata, indirettamente, anche da Aladino Di Martino?

Il maestro Di Martino era un grandissimo artigiano, privilegiava il gesto spontaneo, a discapito, a volte, di forme di scrittura più articolate. Anche l'utilizzo della tecnica dodecafonica nelle sue composizioni appare più come un imprestito che come il linguaggio autentico del compositore. La mia non vuole essere una diminutio, *ma mi preme sottolineare un diverso tipo di approccio, riscontrabile anche in altri compositori di estrazione*

napoletana a lui coevi, che si traduce in un gesto più istintivo, ma meno calcolato.

In che misura, allora, le esercitazioni con il maestro Di Martino hanno influenzato la sua ricerca compositiva?

La romanza all'epoca si prestava molto bene alla mia ricerca proprio perché non mi sentivo eccessivamente costretto, così come, invece, accadeva con l'esercizio della melodia e del basso. Riguardo lo studio del contrappunto, con il tempo ho compreso come sia molto efficace la formula didattica di Fux che regolarizza e sistematizza gli studi[10]*, mentre l'applicazione di Dubois*[11]*, non riferendosi a uno stile preciso, risulta essere incoerente. Successivamente, da insegnante, ho risolto la questione riferendomi esclusivamente al contrappunto bachiano: già solo con lo studio dei preludi e delle fughe contenuti nelle due raccolte del* Clavicembalo ben temperato*, ad esempio, un allievo può analizzare e comprendere il cromatismo unito alle funzioni tonali.*

Dopo le molte esperienze nazionali e internazionali, ha iniziato l'attività di insegnamento della composizione dapprima nel Conservatorio di Salerno e, dopo un anno, al Conservatorio di Napoli. In che misura gli studi con Di Martino e Rotondi hanno influenzato la sua attività didattica? Anche lei, come Zingarelli, al ritorno nel luogo della prima formazione è stato considerato un innovatore[12]?

Tengo a precisare che volutamente, da giovane, non ho insegnato la composizione. Già quando ero allievo all'ultimo anno al Conservatorio di

---

[10] Cfr. FUX, J.J., *Gradus ad Parnassum*, Vienna, Johann Peter van Ghelen, 1725.

[11] Cfr. DUBOIS, T., *Traité de contrepoint et de fugue*, Parigi, Heugel, 1901.

[12] L'aneddoto è tramandato da Francesco Florimo: all'interno della ricostruzione biografica di Nicola Zingarelli riporta il contenuto delle conversazioni che il maestro aveva, al suo ritorno a Napoli, con Fedele Fenaroli: «Lo stesso Zingarelli, quantunque Direttore del Collegio, aveva per lui, suo venerato maestro, sommo rispetto e non lasciava di rendergli le dovute testimonianze di stima [...].Potrà essere importante il far conoscere qual fosse il carattere delle loro private conversazioni, per dipingere meglio il Fenaroli [...]. Il più delle volte queste conversazioni vertevano intorno alla musica, nella quale i due illustri maestri non erano affatto di accordo sul modo di vedere, e soprattutto su quel di giudicare, perchè la musica mostrava di volersi sbrigliare dalle consuete regole. Fenaroli, tenacissimo nei suoi severi principi di scuola [...] era intimamente convinto che quei limiti non dovessero oltrepassarsi mai, e che sarebbe stato profanar l'arte il pretendere di arricchirla o migliorarla con ulteriori innovazioni. Il Zingarelli, al contrario, che viaggiando aveva avuto l'opportunità di sentire molte musiche di grandi maestri e particolarmente dell'Haydn e del Mozart, ammetteva, anzi voleva, alcune modifiche all'antico insegnamento, che dal canto suo Fenaroli chiamava scandalose licenze, nello studio dell'armonia e del contrappunto» (FLORIMO, F., *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Napoli, Morano, 1880-1882 (4 voll.), II, p. 354).

Napoli, fui chiamato dal Conservatorio di Reggio Calabria per insegnare Composizione, ma rifiutai perché ancora non mi sentivo ancora pronto per svolgere tale ruolo e preferii continuare con lo studio recandomi a Milano. Mi sentii maturo per l'insegnamento della composizione quando, negli anni Novanta, partecipai e vinsi il concorso. Una volta giunto a Napoli il clima accademico che incontrai fu di ostracismo verso il mio modo di intendere l'insegnamento, anche precedentemente alla mia nomina come insegnante. Qualche anno prima, infatti, fui individuato da Roberto De Simone, che in quegli anni era direttore del Conservatorio, come commissario esterno per un esame di armonia complementare. Dovendo fornire il basso per la prova d'esame, ne scelsi uno tratto da una sonata di Bach per flauto o violino e basso continuo. I maestri di armonia complementare, alla visione del basso, asserirono che era "sbagliato" e "facile" al contempo e per questi motivi non lo ritenevano idoneo ad essere somministrato agli allievi. Sospettando che i colleghi non avessero individuato la provenienza dell'esercizio, decisi di esplicitare chi fosse l'autore del basso, ma, nonostante ciò, restarono sulle stesse posizioni, costringendomi a chiedere chiarimenti al direttore, il quale si schierò dalla mia parte, approvando la prova d'esame. Questo aneddoto per me è significativo anche per comprendere le difficoltà riscontrate dagli allievi durante lo svolgimento dell'esame, molti dei quali, abituati soltanto all'applicazione passiva di formule prestabilite che probabilmente avevano imparato a memoria senza comprenderle, erano poco avvezzi al ragionamento. Il basso, infatti, venne svolto bene proprio da quegli allievi che erano maggiormente "musicisti", che comprendevano anche empiricamente ciò che scrivevano. Ovviamente, la mia visione didattica, così diversa rispetto al clima che si respirava in quegli anni in Conservatorio, venne osteggiata e percepita come 'estranea'.

Quando, dopo qualche anno, è divenuto insegnante di Composizione al Conservatorio di Napoli, ha avuto allievi del vecchio ordinamento. Quali difficoltà ha riscontrato nel seguire un programma che risaliva all'inizio del Novecento?

Incontrando le stesse difficoltà emerse dall'episodio appena esposto, chiesi l'attivazione di un corso sperimentale di composizione, in nove anni, ricevendo l'autorizzazione da parte del Ministero. Gli allievi, così, erano liberi di seguire il corso tradizionale studiando il contrappunto su Dubois, oppure di studiare secondo un percorso storicamente informato. Il mio riferimento per l'insegnamento del contrappunto era l'analisi delle fughe delle due raccolte del Clavicembalo ben temperato *di Bach. Contemporaneamente seguivo il modello fuxiano per il suo sistema*

graduale, ma innestato in una dimensione tonale e bachiana, considerando fuorviante l'impostazione di Dubois perché non storicamente informata.

Da insegnante del vecchio ordinamento ho dovuto mediare tra la mia idea dello studio della composizione e quello che erano i programmi ministeriali che coincidevano con l'impostazione dei miei colleghi, consapevole di essere considerato, da alcuni, come un problema. Nonostante le discussioni, all'inizio piuttosto animate e che negli anni si sono attutite, è rimasta una profonda differenza della visione didattica con altri insegnanti, discendenti dalla scuola di Bruno Mazzotta. Tra l'altro mi sembrò di ereditare, una volta giunto a Napoli, le stesse difficoltà incontrate dal mio predecessore, il maestro Francesco D'Avalos. Una prima grande soddisfazione fu la vincita di una borsa di studio indetta dal Banco di Napoli da parte di due miei allievi, con la conseguente esecuzione dei brani, anche grazie al giudizio molto favorevole di Roberto De Simone, presidente della commissione.

In altre parole, il maestro De Simone fu una figura molto importante per far accettare all'ambiente conservatore napoletano, arroccato su posizioni molto rigide, la mia visione didattica, permettendomi di lavorare senza le opposizioni interne e consentendomi anche di superare alcune resistenze burocratiche. Per fortuna, dopo qualche anno, quando ci fu la riforma degli studi, ebbi modo di progettare un nuovo corso, Teoria e Tecniche della Composizione*, che prevedeva un percorso triennale e successivamente biennale. Avendo declinato l'insegnamento secondo il percorso che preferivo per la scuola di composizione, mi sono sentito molto più libero di seguire le mie convinzioni e più autonomo anche dalle possibili ingerenze dei colleghi. Da coordinatore dei nuovi percorsi triennali attivati nel Conservatorio, favorii la creazione di due cattedre di Armonia, contrappunto, fuga e composizione e l'istituzione del corso di Musica elettronica. Tra l'altro, le nuove cattedre di composizione furono affidate proprio a due allievi del maestro Di Martino: Roberto Altieri e Gaetano Panariello. Nonostante questo, mi sono sempre sentito isolato nella mia tendenza innovatrice, scontrandomi, a fasi alterne, con dei colleghi che, invece, preferivano insistere nel solco della tradizione. A titolo esemplificativo posso riferire che negli anni Duemila fui incaricato dal Presidente del Conservatorio di progettare un Centro Regionale di Competenza, un centro di ricerca finanziato dall'Europa. L'incarico, prestigioso, consisteva nell'elaborare un progetto che avrebbe favorito la nascita, presso la Città della Scienza di Bagnoli, di una istituzione simile all'IRCAM francese. Purtroppo il progetto, per motivi a me sconosciuti, è*

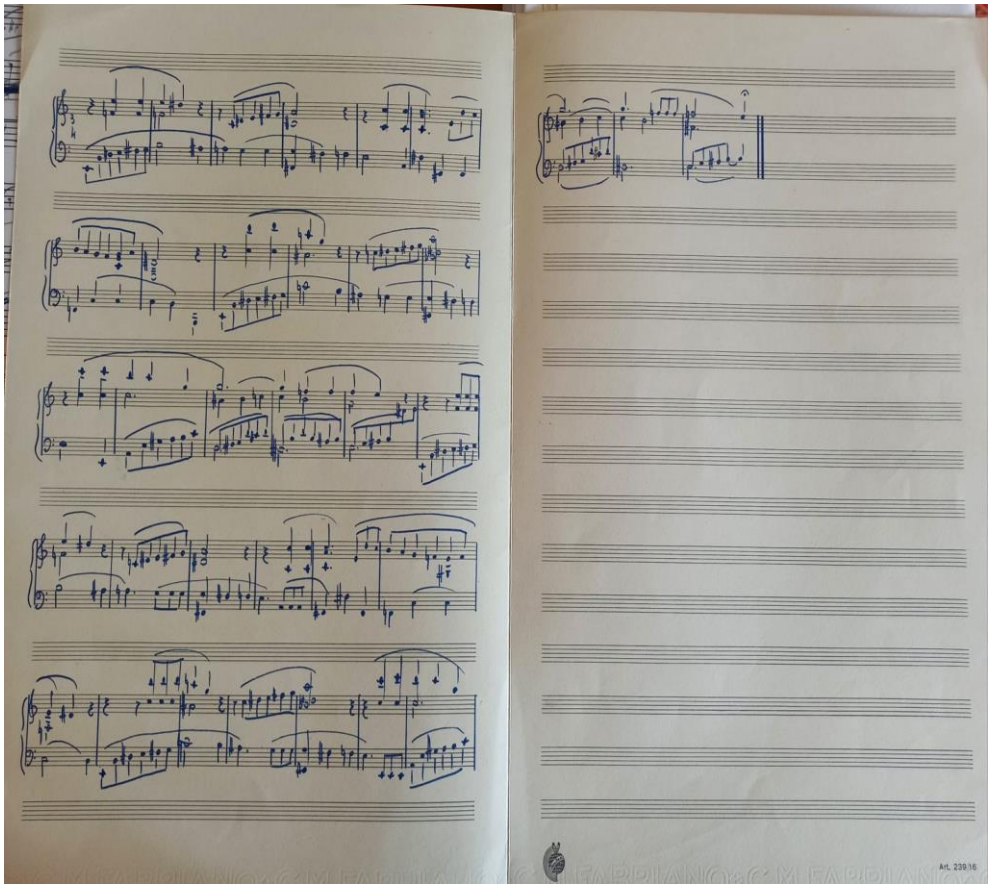
stato accantonato, impedendo l'arrivo di fondi che avrebbero favorito la creazione di posti di lavoro e la crescita culturale e artistica della città.

In quegli anni ho cercato comunque di diffondere la musica contemporanea a Napoli attraverso varie iniziative, tra cui una proposta di protocollo d'intesa tra il Dipartimento di Scienze Fisiche dell'Università Federico II di Napoli, il Dipartimento di Matematica e Applicazioni presso la SUN, Seconda Università di Napoli con sede a Caserta e il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.

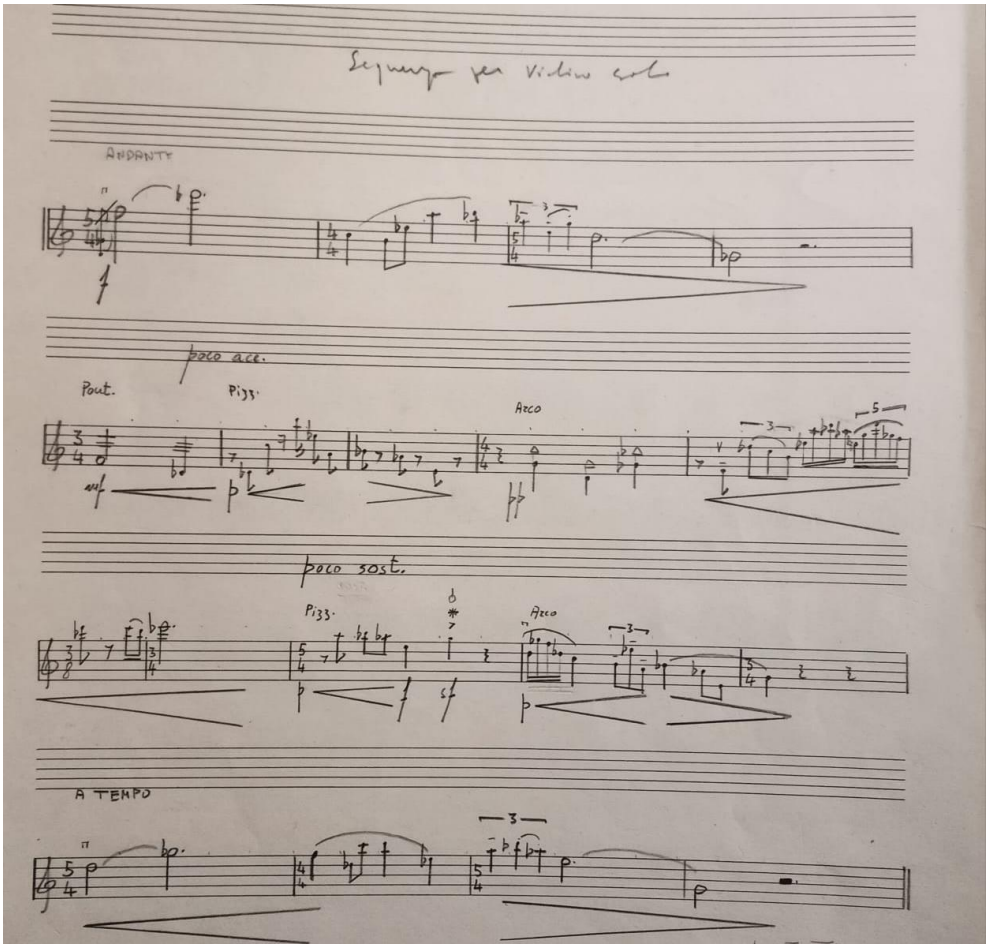
D'altro canto, non era la prima volta che mi scontravo con un clima ostile alla musica contemporanea: già negli anni Ottanta, da direttore dell'Orchestra Scarlatti, combattevo con l'atteggiamento degli orchestrali che, probabilmente poco interessati a favorire la diffusione di questo tipo di musica, ne disertavano le prove. In conclusione, penso che il mio vissuto non si distacchi di molto da quanto già accaduto in passato: la storia musicale della mia città è piena di compositori e didatti che si sono scontrati con una scuola che si arrocca sui suoi principi; si veda, fra i tanti, la storia del prestigioso pianista Vincenzo Scaramuzza[13].

[13] Per una ricostruzione della figura di Vincenzo Scaramuzza si vedano: PANZICA, P.I.E., *Vincenzo Scaramuzza. Il Maestro dei Grandi Pianisti*, Monza, Casa musicale Eco, 2012; FLOCCARI, A., *Vincenzo Scaramuzza. Dialoghi intorno all'uomo e all'artista*, Crotone, Fondazione D'Ettoris, 2021.

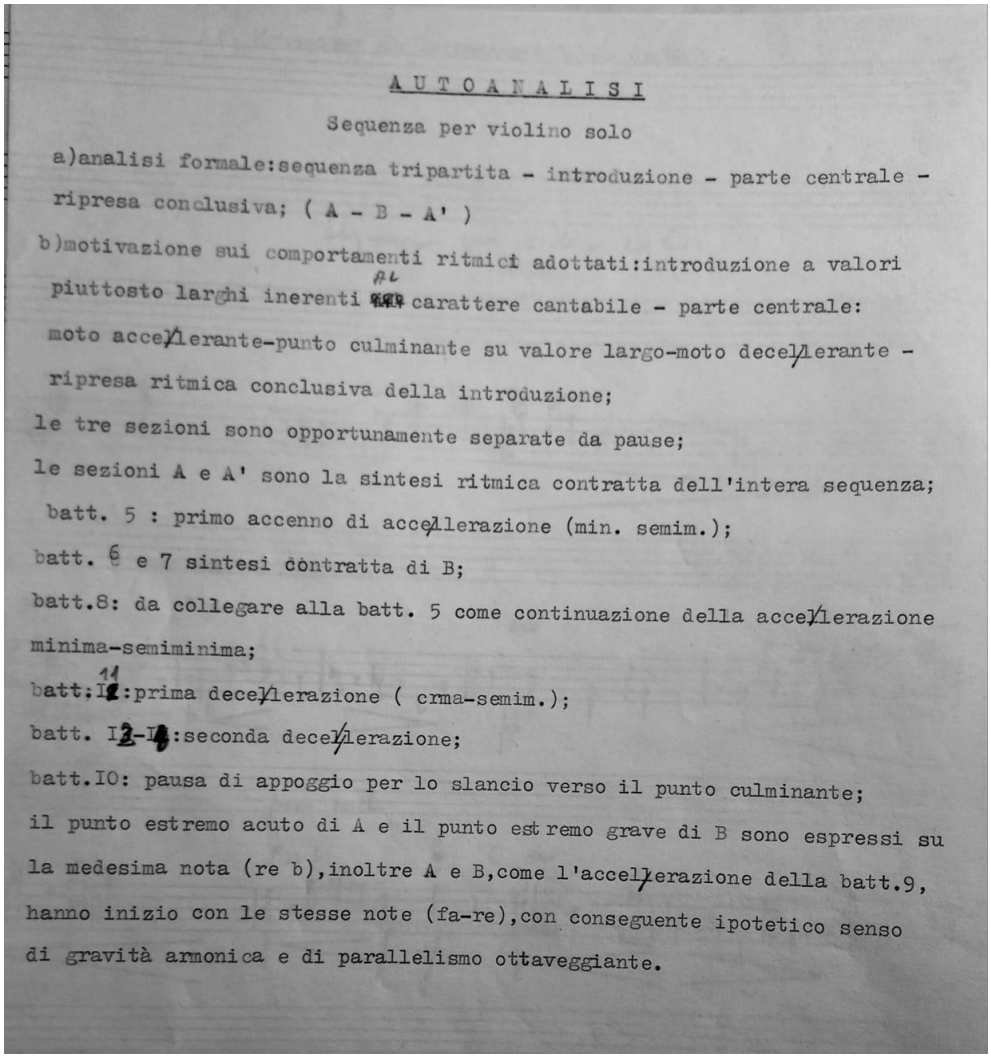
Appendice



[**Fig. 1.** - ENRICO RENNA, *Piccolo pezzo*, op.2a, ms. aut., Archivio Renna]



[**Fig. 2a. -** ENRICO RENNA, *Sequenza per violino solo*, ms. aut., Archivio Renna]



AUTOANALISI

Sequenza per violino solo

a)analisi formale:sequenza tripartita - introduzione - parte centrale - ripresa conclusiva; (A - B - A')

b)motivazione sui comportamenti ritmici adottati:introduzione a valori piuttosto larghi inerenti al carattere cantabile - parte centrale: moto accelerante-punto culminante su valore largo-moto decelerante - ripresa ritmica conclusiva della introduzione;

le tre sezioni sono opportunamente separate da pause;

le sezioni A e A' sono la sintesi ritmica contratta dell'intera sequenza;

batt. 5 : primo accenno di accelerazione (min. semim.);

batt. 6 e 7 sintesi contratta di B;

batt.8: da collegare alla batt. 5 come continuazione della accelerazione minima-semiminima;

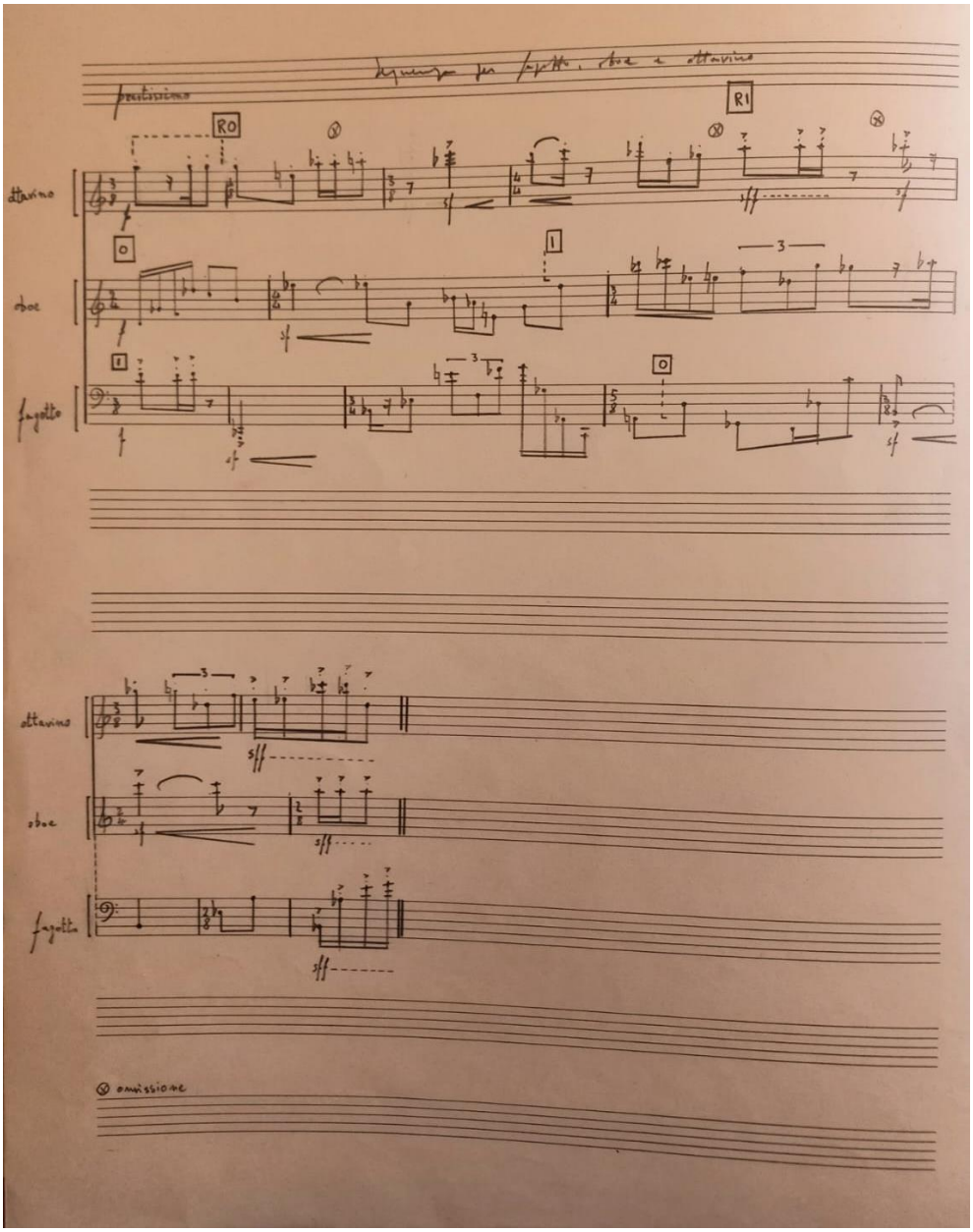
batt.11:prima decelerazione (crma-semim.);

batt. I2-I4:seconda decelerazione;

batt.IO: pausa di appoggio per lo slancio verso il punto culminante;

il punto estremo acuto di A e il punto estremo grave di B sono espressi su la medesima nota (re b),inoltre A e B,come l'accelerazione della batt.9, hanno inizio con le stesse note (fa-re),con conseguente ipotetico senso di gravità armonica e di parallelismo ottaveggiante.

[**Fig. 2b.** - ENRICO RENNA, *Autoanalisi della* Sequenza *per violino solo*, datt., Archivio Renna]



[**Fig. 3a. -** ENRICO RENNA, *Sequenza* per fagotto, oboe e ottavino, ms. aut., Archivio Renna]

AUTOANALISI

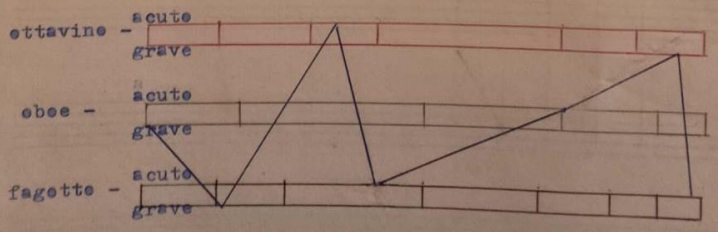
I) analisi ritmica;
2) analisi formale;
3) asse dei punti culminanti;
4) dinamica.

I) analisi ritmica:alternanza di figurazioni espresse in modo non accelerante quale elemento di univocità di tensione; conseguente povertà di contrasto agogico;coesione ritmica attuata attraverso un canone ritmico retrogrado (fagotto) e imitazioni retrograde (ottavino);

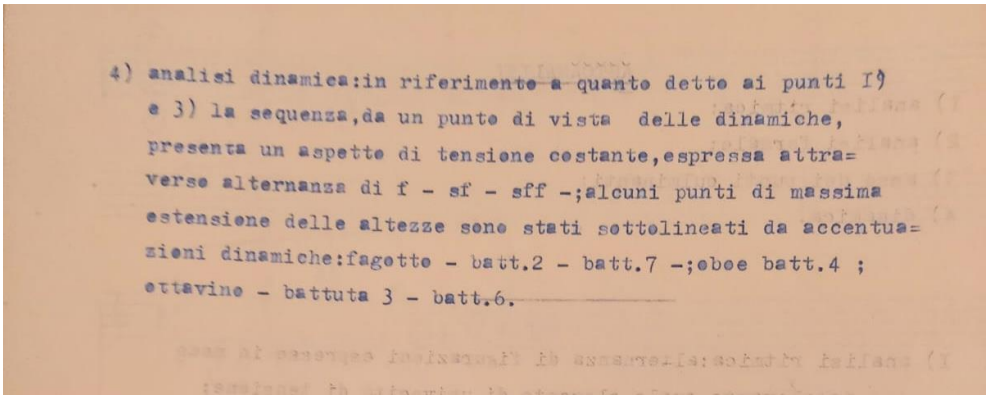
2) analisi formale:sequenza a tre voci formata dalla esposizione di UNA serie dodecafoniche nei suoi quattro aspetti fondamentali (con la ripetizione di 0 e I al fagotto e oboe);

3) asse dei punti culminanti:in riferimento a quanto detto al punto 1) non si riscontra un punto culminante propriamente detto in quanto la tensione costante della sequenza è di per sé,per intero,un punto culminante;in quanto ai punti di massima estensione delle altezze si nota:fagotto-batt. 2-si b grave;ottavino batt.3 - mi b acute;oboe batt.I re grave;batt3 fagotto -sol acuto;batt.4 - oboe - do acuto; batt. 6 ottavino re (grave); batt.7 fagotto - sol - acute;

visualizzazione dei movimenti di massima estensione delle altezze



[**Fig. 3b. -** ENRICO RENNA, *Autoanalisi della* Sequenza *per fagotto, oboe e ottavino*, datt., f. 1, Archivio Renna]



4) analisi dinamica:in riferimento a quanto detto ai punti 1)
e 3) la sequenza,da un punto di vista delle dinamiche,
presenta un aspetto di tensione costante,espressa attra=
verso alternanza di f - sf - sff -;alcuni punti di massima
estensione delle altezze sono stati sottolineati da accentua=
zioni dinamiche:fagotto - batt.2 - batt.7 -;oboe batt.4 ;
ottavino - battuta 3 - batt.6.

[**Fig. 3c.** RENNA, *Autoanalisi della* Sequenza *per fagotto, oboe e ottavino*, f. 2, Archivio Renna]

Le *Romanze senza parole*: sensualità coloristica e rottura degli argini[1]

Lorenzo Pone

Abstract

Lo studio condotto attorno alle *Romanze senza parole* di Enrico Renna costituisce una tappa del più generale approfondimento, già compiuto e tuttora in corso d'opera da parte dell'autore, attorno ai contenuti del pianismo napoletano e della composizione per pianoforte coltivata a vario titolo in ambito partenopeo a partire dal trapasso otto-novecentesco sino alle più recenti evoluzioni del pensiero e della scrittura musicali. Non mancano accenni sostanziosi alla letteratura pianistica otto-novecentesca sin dagli albori di questo genere particolare della musica strumentale, non privo di riferimenti all'ambito poetico e letterario nella produzione francese e mitteleuropea.

Con il titolo mendelssohniano di *Romanze senza parole* Enrico Renna ha raccolto una serie di ventisette pezzi solistici, scritti tra il 1984 e il 1987, e presentati a Parigi in prima esecuzione assoluta nel 1988. A Napoli in quegli anni erano attive molte figure di compositori, pianisti, divulgatori, organizzatori, pianisti-compositori, figure tra l'altro ben presenti nel tessuto artistico nazionale, le quali spesso proponevano, e ancora propongono, un approccio ibrido e sinergico tra tutte le branche declinabili dell'agire musicale. Se è importante ribadire la prossimità del pianismo renniano, quanto meno del dato gestaltico, con esperienze analoghe e che sono geograficamente e talvolta storicamente distanti, altrettanto fondamentale è − ed è ciò che più risalterà in questa sede − indagare sugli addentellati, le vicinanze, le filiazioni e le mutue influenze che la produzione pianistica di Enrico Renna mostra con quanto aveva a Napoli avuto principio proprio durante il periodo di stesura delle *Romanze* e le cui propaggini scorrono ancora oggi vitali.

Essendo Napoli fin dal primo Ottocento una delle città del pianoforte, ed essendo all'epoca il giovane Renna attivo nel contesto europeo sia come compositore sia in qualità di flautista − Renna è stato anche un eccellente

[1] Quanto segue rappresenta l'occasione per arricchire il testo apparso tra il settembre del 2018 e il settembre del 2019 − in italiano prima, e poi nella traduzione inglese a cura di Federico Monfigo − per la rivista «d.a.t. [divulgazioneaudiotestuale]». Tale precedente disamina di una parte rilevante della produzione pianistica di Enrico Renna si inscrive a sua volta nel corpo di uno scritto più ampio intitolato *Il volto gelido di Napoli. Panorami contemporanei di musica pianistica*, nel quale lo sguardo è rivolto agli autori che, tra il 1970 e il 2020, hanno dedicato al pianoforte una o più pagine significative. Quel saggio, data la vastità dell'argomento, non poteva giocoforza che risultare parziale ed è prossimo ad un notevole intervento di ampliamento.

pianista −, spesso di direttore dell'Orchestra Nazionale della Rai di Napoli Alessandro Scarlatti e di altre ben note compagini orchestrali, le *Romanze* e le altre opere prodotte in quel contesto erano, di fatto, parte di un più generale fremito della vita musicale contemporanea. Lontano era ancora il declino culturale degli anni '90 che portò, tra l'altro, all'iniqua chiusura dell'Orchestra della Rai e di altre aristocratiche orchestre italiane, mentre l'attiva presenza del Banco di Napoli e di altre istituzioni favoriva lo scambio e la produzione sia concertistica sia divulgativa: nascevano collaborazioni, associazioni, gruppi, testate, sinergie e, non di rado, anche accesi contrasti e tensioni. Il tutto era però parte di un *humus* culturale cittadino in cui anche il conflitto, per virulento che si configurasse, restava la costruttiva, democratica emanazione di un vivo ed esaltante fermento di idee, musica e pensiero.

La scrittura pianistica dei compositori di area napoletana ha sempre rivelato una sua regolare ascesa, la quale è rimasta talvolta aderente al percorso dei 'plurali' nell'evoluzione dei linguaggi, altre volte si è evoluta (o involuta) secondo direzioni divergenti e convergenti rispetto all'andamento generale dei mutamenti o delle stagnazioni di gusto e di tendenza che contraddistinguono da sempre il percorso del pensiero musicale.

Dal nobile Ottocento di Costantino Palumbo alle contaminazioni latine operate da Martucci e Rendano unitamente alle suggestioni nordiche, dal proporzionato sonatismo di Alessandro Longo alla raffinata esplorazione pianistica di Cilea e Romaniello, fino ai complessi lavori di Gubitosi e a tanta produzione successiva di stampo neoclassico o modernista di Pilati, Gargiulo, Di Martino − del quale Renna, così come Fels, Panariello e molti altri sono allievi −, Mazzotta, alle vitree e anticipatrici sonorità di Luciano Cilio, alle personalissime suggestioni tardoromantiche (e non solo) di Eugenio Fels, al costruttivismo di Luciano Tomei, Gaetano Panariello, Francesco d'Avalos, ai modelli improvvisativi di Patrizio Marrone, alle sonorità incandescenti del giovane Girolamo De Simone o a quelle intime e rarefatte della sua produzione più recente, dal linguaggio di volta in volta diaristico o spettralista di Bernardo Maria Sannino, alla scrittura squisitamente strumentale di Claudio Righetti e ancora ai materiali fortemente espressivi, ancorché aforistici e minimali con una marcata incidenza aleatoria di Chiara Mallozzi, all'elegante visionarietà di Francesco D'Errico, all'inscrizione cameristica del pianoforte operata da Claudio Panariello, a partire da tutto ciò il tributo pagato dalla città allo sviluppo della letteratura pianistica mostra picchi di marcato interesse, aree marginali ma preziose, fenomeni carsici di apparizione/sparizione, notevole reattività

al tessuto circostante e sguardo rivolto all'interno: una varietà in ogni caso rimarchevole.

Che posto occupano, in queste quadro, le *Romanze senza parole* di Renna? Prima di rispondere a questo quesito, esaminando le vicinanze linguistiche e spirituali dell'*opus* con la produzione coeva e precedente (vicina o meno vicina in termini di aree culturali), è importante mettere a fuoco cosa si sia inteso per *romanza senza parole* fino al momento in cui Enrico Renna interviene, di fatto, a rinnovarne il costrutto, nonché quale ruolo questa forma rivesta nel percorso di formazione accademico dei compositori italiani.

Lieder ohne Worte, questo quasi ossimoro che indica una canzone senza testo, è un riuscito *calembour* che s'impone all'attenzione del pubblico fruitore di cose musicali quando Felix Mendelssohn ne pubblica, nel 1829, una prima raccolta alla quale ne farà seguire, fino al 1845, altre sette per un totale di otto volumi contenenti ognuno sei pezzi staccati. Il genere acquisisce immediata popolarità, in quanto soddisfacente in pieno il gusto borghese *Biedermeyer* per una musica agile, melodicamente piacevole e la cui interpretazione non escluda un certo impegno pianistico, e si trova presto ad essere praticato da una messe di compositori noti, meno noti e oscuri, tra i quali la stessa Fanny Mendelssohn. Del resto, moltissime composizioni romantiche sono, nei fatti, delle non dichiarate romanze senza parole: lo si potrebbe affermare per i *Notturni* di Chopin, per molte pagine lisztiane, schumanniane e brahmsiane, per i *Pezzi lirici* di Grieg, per i florilegi di brevi pezzi di MacDowell e per tanta musica da salotto, di elevata o modesta fattura, che fino al Novecento inoltrato costituiva il pane quotidiano per ascoltatori, dilettanti e professionisti.

In effetti, anche in italiano, *romanza* indica un genere di musica vocale: vi sono romanze da camera per voce e strumento (storicamente, in Italia, con chitarra o pianoforte), così come vi sono romanze all'interno delle opere liriche e si badi in proposito all'uso propostone in scena dagli autori veristi. La romanza strumentale la si ritrova, oltre che negli esempi già esaminati e conseguenti il successo tributato alle raccolte di Mendelssohn, nella musica da camera francese, in specie quella del primo Novecento, quando *romance* è la dicitura apposta in cima a molti secondi movimenti, laddove in Francia, per indicare una composizione vocale, si usa più spesso *chanson*, la cui traduzione tedesca è *Lied*, in italiano *Lirica*, in inglese *Song*, in russo *Pešnya*. In ogni caso, quando Mendelssohn ne formula l'utilizzo, il concetto di *Lied ohne Worte* appare affatto nuovo, per quanto il gusto romantico e pre-romantico stesse già da decenni procurando la costituzione di un importante *corpus* di contributi al genere lirico del pezzo breve, brillante o

sentimentale. Quanto al contenuto più o meno scopertamente evocativo di un siffatto materiale, Mendelssohn rimane restìo nell'indulgere a un'interpretazione troppo letterale e quando l'amico e poeta Marc-André Souchay ha l'idea di apporre delle parole alle melodie, la risposta di Felix suona categorica: «Personalmente, ciò che la musica […] mi comunica, non è quel che si vorrebbe troppo *definito* quanto, al contrario: è qualcosa di fin troppo *definito* perché necessiti di ulteriori sottolineature». Il corsivo è di Mendelssohn e la prospettiva è sensibilmente moderna.

La composizione di una romanza, qui intesa mendelssohnianamente come genere puramente strumentale entra − o entrava fino a poco tempo fa − a far parte delle competenze richieste ai compositori che si trovano a compiere il quarto anno degli studi secondo il percorso cui, con espressione abusata e verbosa, ci si riferisce oggi come "vecchio ordinamento" per il conseguimento di diplomi e magisteri. La romanza del quarto anno di Composizione, si configura, almeno in Italia e, segnatamente, nell'ambito della Scuola napoletana, quale atto creativo scolastico, accademico, il cui gusto e la cui struttura formale sono oggetto di un preciso studio e di costante allenamento. L'obiettivo è, o dovrebbe essere − ché la differenza la fa tutta l'insegnante − giungere a confezionare un brano elegante, lirico e di competente, cesellata scrittura pianistica, che conservi un sicuro senso della forma e delle proporzioni, unitamente a una perfetta naturalezza armonica e metrica del discorso musicale. Il bravo docente, in effetti, dovrebbe saper condurre lo studente a comporre un vero gioiello di eleganza e ispirazione. Va da sé che, per ottenere siffatto risultato, la stessa logica scolastica va abilmente forzata ad accogliere alcuni elementi di rottura: le migliori romanze sono quelle in cui, posto il tema di quattro battute come dato e vincolante, la sapienza armonica sia sostenuta da adeguato buon gusto e la condotta metrica delle singole sezioni del brano, pur non dovendo necessariamente aderire al *Diktat* accademico, per quel che riguarda il numero di battute didatticamente 'consigliato' per ciascuna sezione, riesca a 'rompere gli argini', conservando coerenza tematica e naturalezza di proporzioni. In tal senso pensata e soprattutto impostata dal docente, la romanza scolastica si configura come atto creativo originale e di ricerca, piuttosto che come mero esercizio di stile.

È una grande tentazione immaginare che Renna, il quale proviene da un dato periodo della storia del Conservatorio San Pietro a Majella in cui erano vivi e attivi gli ultimi grandi campioni di quello stile che, come esemplifica Gaetano Panariello, non ha «[…] mai perso di vista l'emozione del suono,

l'espressione melodica, il gusto per l'armonia»[2], possa aver volutamente attinto l'evocazione primigenia, per le sue ventisette *Romanze senza parole*, dalla propria esperienza di studente e, successivamente, di continuatore, tra gli altri, di quella linea didattica così storicamente radicata e di cui lo stesso Di Martino era esponente acclarato.

Naturalmente, una cosa è l'evocazione di un contenitore, altra è il contenuto: il linguaggio esplorato da Renna nelle *Romanze* fa sua l'effusione lirica e coloristica, la ricerca armonica e il principio formale secondo un gusto del tutto libero, personalissimo e originale. Il seme della 'rottura degli argini' che la romanza scolastica già porta in sé, viene da Renna raccolto e riposto in un terreno fertilissimo di idee, suggestioni e contaminazioni linguistico-sintattiche, ma anche concettualmente altro rispetto al precedente *Biedermeyer* mendelssohniano. Esse condividono con la *Sonata* di Luciano Cilio (della quale altresì ci si occupa nel già citato *Il volto gelido di Napoli*) la predilezione per la rarefazione e l'utilizzo del timbro come elemento formale[3]. È interessante notare, d'altro canto, che negli anni compresi tra la stesura delle *Romanze* e la fine del decennio successivo Renna si era mosso e si muoveva condividendo con Cilio, con Eugenio Fels, con Girolamo De Simone (che di Cilio hanno raccolto e curato la memoria) e con altri, territori sia espressivi sia divulgativi.

Consultando l'Archivio di Girolamo De Simone, dal 1 dicembre 2022 a disposizione del pubblico presso la Fondazione Morra di Napoli, si può evincere quanto e come Enrico Renna già dal 1982 fosse comparso in qualità di compositore nella storica rassegna Incontri Nazionali della Nuova Musica, da Luciano Cilio curata e promossa. L'evento, come peraltro riportato da De Simone nel suo fondamentale *L'altra avanguardia. Breve storia delle musiche contemporanee a Napoli* («Konsequenz», n. 1, 1996), aveva ospitato un recital pianistico di Massimiliano Damerini con musiche, tra le altre, di Castiglioni, Sciarrino e Berio. Gli Incontri erano poi proseguiti con pagine non pianistiche dello stesso Renna di cui si eseguiva *Tief* per clarinetto contrabbasso, di Eugenio Fels, del quale lo stesso De Simone interpretava, insieme ad Antonello Grima, l'evocativa *Improvvisazione* nella versione originale per violoncello e pianoforte, e

[2] Cfr. PANARIELLO, G., *Note,* in booklet del CD (Bottega Discantica 2011) dedicato alla musica organistica dei compositori di area napoletana del primo e secondo Novecento, musica peraltro incisa adottando lo storico organo del Duomo di Napoli che nel 2009 aveva ricevuto il suo ultimo e più completo restauro.

[3] È possibile ascoltarle integralmente nell'esecuzione di Canio Fidanza, eccellente pianista e allievo di Enrico Renna, al seguente link di YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=cYmjuQ_IDt8&t=1396s.

ancora del fin troppo dimenticato Antonio de Santis, in seguito attivo presso l'IRCAM di Parigi. Dello stesso Cilio era in programma il visionario *Trio* per strumenti a fiato, poi riedito da Girolamo De Simone nel disco pubblicato dall'etichetta Die Schachtel di Milano all'inizio del secondo decennio degli anni Duemila, contenente un florilegio di musiche del giovane compositore sotto il titolo *Dell'universo assente*, prima che venissero ritrovati ulteriori nastri considerati perduti.

Dato il periodo, e le successive frequentazioni e collaborazioni, la prossimità delle *Romanze senza parole* alle premesse e alle conseguenze che Cilio andava inseguendo e che furono poi raccolte dal Gruppo di Sperimentazione e Ricerca animato da De Simone, Fels, Gabriele Montagano e altri, appare coerente. Il linguaggio di Renna risulta tuttavia meno angoloso, laddove, diversamente dalla *Sonata* di Cilio, sull'architettura intervallare prevale un netto gusto armonico per i blocchi accordali, spesso dalle sonorità sontuose e sensuali: none e sovrapposizioni più complesse, con rimandi ad un qualche sapore tonale e pur privo di centri di attrazione, danno a questa serie di brani una connotazione pittoresca, e al tempo stesso di conturbante interiorità. Il pianismo di Renna è movimentato e, se riposa, lo fa per assaporare le macchie di colore, certi aloni di ipnotismo timbrico che fanno da punto di contatto tra l'intimismo del catalano Federico Mompou (penso a *Musica callada* e alle *Impresiones intimas*) e la poetica notturna e sofferta di Luciano Cilio. I colori di Renna sono però vibranti, sensuali, conturbanti: è colore dato con la spatola e, successivamente, cesellato al pennellino.

L'intera raccolta costituisce, peraltro, un vero e proprio ciclo da concerto di sicura soddisfazione per l'esecutore, data la complessità del virtuosismo timbrico richiesto, che si distende ampiamente sull'intera estensione dello strumento e che sembrerebbe anzi volerne oltrepassare i limiti. Alcuni numeri rimandano efficacemente ad altro, secondo un concetto esplorato da Girolamo De Simone (vedi *supra*): oltre le suggestioni da Mompou e Cilio, Debussy nella disposizione ampia degli accordi e finanche Brahms fanno capolino in certe tinte grasse del basso e del medio registro. Di per sé, però, la scrittura porta in luce il gusto spettralista che si ritrova negli stessi anni in lavori pianistici di Murail (si pensi a *Territoires de l'oubli*, ma ancor più a *Les travaux et les jours*): e forse non a caso le *Romanze* di Renna furono date a Parigi in prima esecuzione, sia pure con un tratto assai incisivo di sorvegliato edonismo.

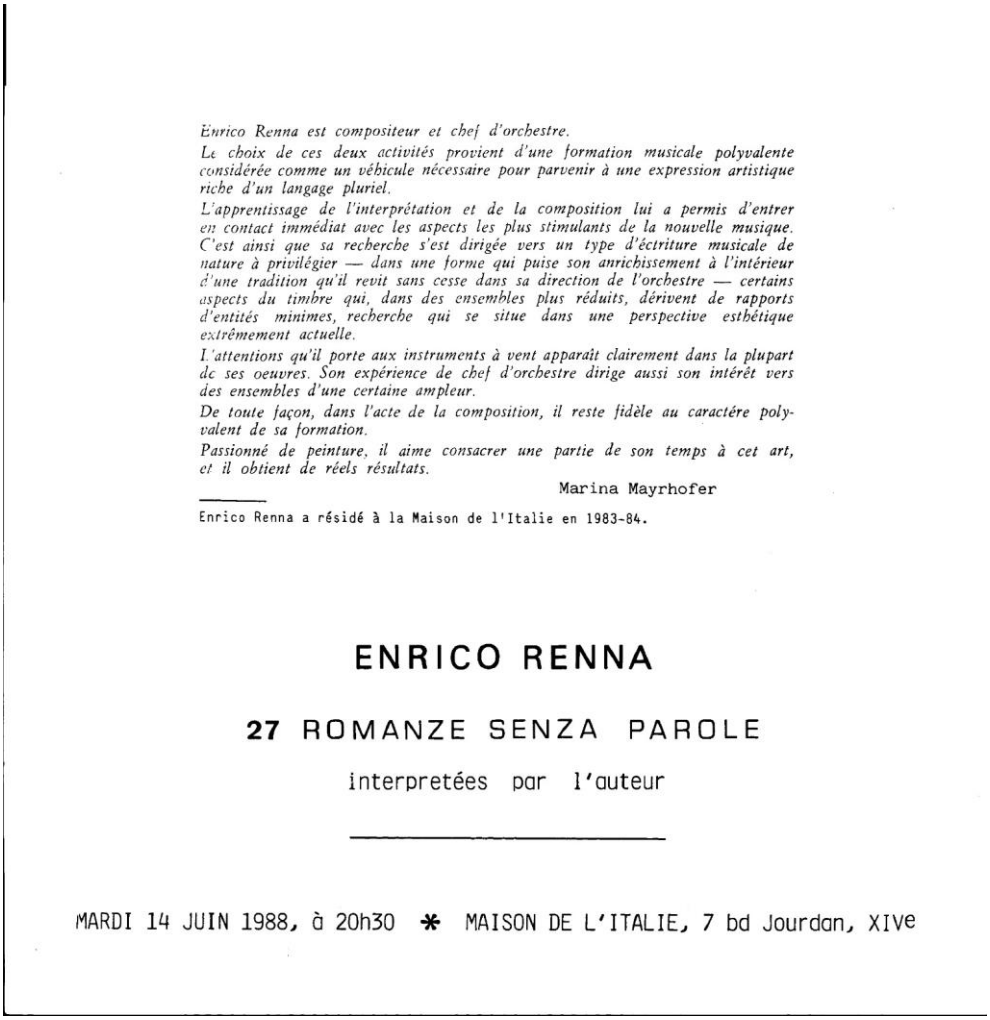
Anche qui, come già sottolineato altrove in riferimento a Cilio e a Girolamo De Simone, siamo in presenza di un compositore napoletano la cui cifra appare nobilmente misurata e tersa: nonostante i momenti di

sensualità armonica, che sono tra gli elementi più interessanti di questa scrittura renniana, il lucore resta freddo e oggettivo, ospitato in una trama dal perfetto equilibrio, senza sbavature e di straordinaria concisione e concentrazione espressiva. Si direbbe quasi che il suono pianistico immaginato da Renna provenga dall'ispirazione timbrica fornita dallo strumento, il flauto, cui egli ha dedicato anni della sua formazione: gli stessi comportamenti esecutivi tipici del flauto, che quasi 'pennella' gli orditi musicali che è chiamato a eseguire, sembrano ritrovarsi nelle vere e proprie immaginifiche e originali pennellate che Renna affida al pianoforte. Questa luce siderale, questa luminescenza chiara e lunare, associata ad una scrittura per fasce − che sono fasce luminose oltre che sonore −, ad una potenza del gesto espressivo, contribuisce a creare il clima che emana da questo ciclo ermetico, monumentale e nutrito di suggestioni letterarie.

In collegamento con quanto esposto all'inizio di questo scritto, è stato lo stesso compositore a illuminarmi sulla natura del suo *corpus* di *Romanze*, fornendo una precisa ragione che sorregge la dicitura *senza parole* la quale, pur di fatto e giocoforza evocando Mendelssohn, se ne discosta poi nella sostanza. Ogni *Romanza* nasce da un testo poetico posto in rapporto con la musica a vari livelli: formale, cellulare, espressivo, micro e macro-strutturale. I testi alla base di queste vere e proprie evocazioni, offerte da Renna in una lettura assolutamente personale, sono di autori e stili differenti e altrettanto afferiscono ad epoche diverse. Secondo ciò che il compositore stesso afferma[4], ogni testo è determinante ai fini della struttura compositiva di questi brani che si configurano quasi − vien da pensare − come la codificazione di quel momento personalissimo che ogni lettore appassionato esperisce nel lasciarsi andare alla *réverie* durante e dopo il contatto con un testo letterario.

Ciò che immediatamente balza in primo piano è l'ampiezza delle campiture disegnate da Renna: anche questa musica disegna uno spazio, qui uno spazio infinito e mai lineare. Lo spazio delle *Romanze* tende al cosmico, al pluridimensionale, allo stellare e alla veduta panoramica. In tal senso, l'idea renniana della romanza appare più prossima a quella della *Ballata* chopiniana o brahmsiana o, ancora, per restare nell'ambito dello stesso genere, alla *Romance sans paroles* composta da Louis Durey agli inizi del Novecento come parte della raccolta collettiva pubblicata dal Gruppo dei Sei sotto il titolo di *Album des Six*, in cui all'ispirazione letteraria è affiancata la suggestione popolare, in una scrittura contrappuntistica di grande eleganza, levigata coerenza e cesellata leggerezza.

[4] Gli elementi cui si fa riferimento mi sono stati suggeriti dallo stesso Enrico Renna, durante un colloquio epistolare al quale il compositore si è reso generosamente disponibile.



Enrico Renna est compositeur et chef d'orchestre.

Le choix de ces deux activités provient d'une formation musicale polyvalente considérée comme un véhicule nécessaire pour parvenir à une expression artistique riche d'un langage pluriel.

L'apprentissage de l'interprétation et de la composition lui a permis d'entrer en contact immédiat avec les aspects les plus stimulants de la nouvelle musique. C'est ainsi que sa recherche s'est dirigée vers un type d'écriture musicale de nature à privilégier — dans une forme qui puise son anrichissement à l'intérieur d'une tradition qu'il revit sans cesse dans sa direction de l'orchestre — certains aspects du timbre qui, dans des ensembles plus réduits, dérivent de rapports d'entités minimes, recherche qui se situe dans une perspective esthétique extrêmement actuelle.

L'attentions qu'il porte aux instruments à vent apparaît clairement dans la plupart dc ses oeuvres. Son expérience de chef d'orchestre dirige aussi son intérêt vers des ensembles d'une certaine ampleur.

De toute façon, dans l'acte de la composition, il reste fidèle au caractére polyvalent de sa formation.

Passionné de peinture, il aime consacrer une partie de son temps à cet art, et il obtient de réels résultats.

Marina Mayrhofer

Enrico Renna a résidé à la Maison de l'Italie en 1983-84.

ENRICO RENNA

27 ROMANZE SENZA PAROLE

interpretées par l'auteur

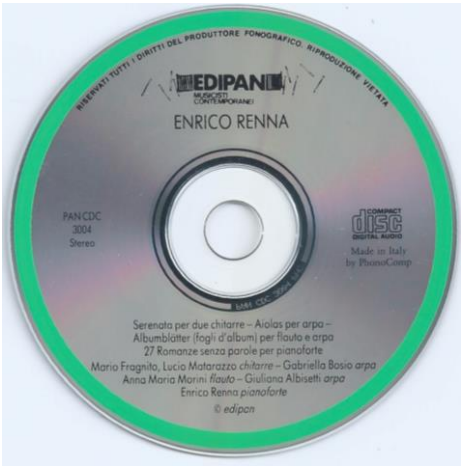
MARDI 14 JUIN 1988, à 20h30 ✱ MAISON DE L'ITALIE, 7 bd Jourdan, XIVe

[**Fig. 1.** – ENRICO RENNA, 27 *Romanze senza parole*, programma di sala, Archivio Renna]

Per contro e giacché, nonostante una certa tendenza al movimento, la natura di questa musica resta decisamente contemplativa, detta contemplazione sonora apparecchiata da Renna suggerisce una visione dall'alto, il che porta all'evocazione di una certa spiritualità, forse persino di marca orientale. La stessa sensualità di certe armonie, qualità a mio avviso preziosa, riporta a un risvolto spirituale dove erotismo e ascetismo sono semplicemente due facce della stessa medaglia: si pensi alle opere mistiche del primo Satie, così armonicamente lussureggianti, o alla monumentale produzione sacra di Messiaen. La sensualità di Renna rimane tuttavia

misurata e austera, aristocratica, in quanto anche gli accordi più ricchi e complessi appaiono epurati da ogni eccessiva golosità e, pur non concedendosi incandescenze e turgori, nemmeno ricadono nella vetrosa violenza della produzione 'ornitologica' dello stesso Messiaen, peraltro, nel suo contesto, meravigliosa.

Tra evocazione storica, rinnovamento e persino sovvertimento dei presupposti della forma musicale, *divertissement* che forse sbeffeggia i generi scolastici con fare affettuoso e di fatto anche complice, come il Buñuel che fa il verso alla borghesia alla quale egli stesso appartiene, Renna compie con le *Romanze senza parole* un percorso a più strade, tra esplorazione strumentale, divagazione sul segno e suprema, misterica, profonda indagine attorno al sé.



[**Figg. 2-3.** – *Enrico Renna* (1989), Edipan 3004, Booklet e CD]

Il pensiero nel suono.
L'esperienza flautistica, dalla didattica alla composizione.

Silvia Lanzalone

Abstract

Uno strumento musicale è sempre, oltre che un mezzo per 'fare' musica, anche espressione del pensiero musicale, e un appropriato utilizzo dello strumento richiede necessariamente la completa comprensione della partitura musicale, che è traduzione simbolica di quel pensiero.

L'attività compositiva di Enrico Renna ha le sue radici nella pratica strumentale del flauto traverso e del pianoforte, il cui studio sfocia nei diplomi accademici conseguiti tra la fine degli anni '60 e la metà degli anni '70. Lo studio accademico del flauto sotto la guida di Ferdinando Stajano durante gli anni del Conservatorio e, successivamente, il perfezionamento con Arrigo Tassinari, preludono ad una lunga attività di docenza sulla cattedra di Flauto presso il Conservatorio di musica Giuseppe Martucci di Salerno, che precede il secondo lungo periodo di insegnamento sulla cattedra di Composizione presso il Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli.

La mia esperienza di apprendistato con Enrico Renna presso il Conservatorio di Salerno si è realizzata negli anni dal 1982 al 1988, periodo in cui ho potuto acquisire una prima conoscenza della musica attraverso lo studio del flauto traverso. La pratica strumentale veniva affrontata in classe con metodo di studio rigoroso e critico, sia in ambito tecnico che interpretativo, accompagnato da interessanti fasi di approfondimento analitico. Tale appassionato approccio era sempre condiviso con tutti gli allievi presenti, così da generare dialogo e arricchimento reciproco.

Compositore attivo e prolifico, di grande cultura musicale, artistica e umanistica, oltre che eccellente interprete, Renna riusciva a insegnare il flauto senza quasi mai suonarlo, in modo da scoraggiare l'imitazione passiva del maestro e stimolare invece la ricerca interiore del proprio suono, sempre rispetto al contenuto musicale della partitura.

Il mio interesse nei confronti delle avanguardie storiche e dei nuovi linguaggi musicali inizia proprio durante questo periodo di studio con Renna, e il mio successivo coinvolgimento nella composizione e nella ricerca musicale, anche in ambito elettroacustico, lo devo senz'altro, in primo luogo, al lavoro svolto in quegli anni.

La mia conversazione con Enrico Renna inizia proprio dai ricordi emergenti dei miei anni di apprendistato, gli anni '80, nel tentativo di ricostruire la memoria di un'esperienza didattica e, partendo da questa, i tasselli di una poetica che permea tutta la produzione e la vita del compositore.

Nel corso degli studi di flauto affrontati in Conservatorio con il Maestro, mi ha sempre nutrita il fatto di non aver avuto molte esemplificazioni pratiche da parte sua, quanto, piuttosto, una rigorosa attenzione alle tecniche esecutive strumentali e all'analisi della partitura, seguite da un'accurata

critica del risultato musicale relativo all'interpretazione. Le dettagliate e minuziose descrizioni verbali su ciò che dovevamo fare per ottenere il risultato sonoro e musicale richiesto in partitura erano estremamente formative. Noi studenti imparavamo a pensare prima ancora di suonare, e arrivavamo al suono in seguito ad un personale percorso di approfondimento e di interiorizzazione che accompagnava la ricerca esperienziale di ciascuno, mai aderente a criteri imitativi. La condivisione in classe del risultato musicale scaturito da tale approccio costituiva un'ulteriore occasione personale di analisi critica e di approfondimento, questa volta realizzata in gruppo, insieme agli altri studenti e al Maestro.

Comincio chiedendo a Enrico di tratteggiare insieme la fase di transizione dall'insegnamento del flauto all'insegnamento della composizione, per poterci poi soffermare sugli aspetti che più hanno influenzato la sua esperienza compositiva, oltre che didattica, con particolare attenzione alle opere per flauto.

S.L.: L'insegnamento del flauto e della composizione hanno influenzato la tua esperienza creativa? In che modo?

E.R.: *Ricordo quando fui chiamato a insegnare flauto per la prima volta… Nel 1970 mi chiamò Argenzio Jorio, che ancora non conoscevo, ad insegnare flauto al Conservatorio di Campobasso, e inizialmente accettai, anche se studiavo ancora pianoforte e composizione. Insegnai un mese o due e poi mi ammalai di tifo e rimasi due mesi a casa per le cure, ma dopo la guarigione decisi di non ritornare a insegnare per il momento, poiché avevo tanto da studiare, e così detti le dimissioni. Ripresi l'insegnamento del flauto due anni dopo, nel '72, nello stesso Conservatorio, e da allora ho proseguito ininterrottamente ad insegnare, prima flauto e poi composizione, fino al 2017.*

S.L.: Nell'88 mi diplomai in flauto con te e ricordo che l'anno dopo cominciai a studiare per un anno composizione con Vizioli al Conservatorio di Salerno, prima di spostarmi al Conservatorio dell'Aquila, ma non ricordo se già da quell'anno ti trasferisti per insegnare composizione al Conservatorio di Napoli…

E.R.: *L'anno successivo mi trasferii al Conservatorio di Latina e vi insegnai per un paio d'anni, poi tornai a Salerno. Lo ricordo perché nell'89 nacque mio figlio e io ero già a Latina, poi nel '90 morì mia madre…*

S.L.: Sì, ricordo quando morì tua madre, io avevo già cominciato a studiare composizione… ma ho ricordi vaghi di quel periodo e successivamente ci siamo un po' persi di vista, anche se di tanto in tanto ci sentivamo…

E.R.: *Furono anni tragici… subito dopo mia madre, nel '91, morirono Bruno Nicolai, in estate, e Nando Calcaviello, a fine estate. Quando Bruno Nicolai si ammalò avevamo già iniziato dei bei progetti assieme…*

S.L.: Ricordo che negli anni in cui studiavo con te, parlavi spesso di Calcaviello, della Edipan e del Festival Pontino…

E.R.: *Sì, negli anni '80 avevo avuto una presenza abbastanza costante al Festival Pontino, sia come compositore sia come direttore d'orchestra, e avevo anche iniziato una collaborazione con la casa editrice Edipan. Con Bruno Nicolai avevamo tanti progetti, era lui che mi aveva proposto; avevamo in progetto di promuovere la produzione e la diffusione della musica contemporanea nel centro Sud. Facemmo esecuzioni pubbliche e registrazioni per la radio, per la pubblicazione di dischi e anche con il mio caro amico Ferdinando Calcaviello avevamo progetti importanti: avevamo formato l'orchestra d'archi Collegium Philarmonicum, tenendo numerosi concerti con nuove opere commissionate a compositori italiani e prime esecuzioni assolute. Da quel periodo non mi sono mai più ripreso, perché sono stati anni difficilissimi… avevo la mia giovane famigliola, ma dopo la nascita di mio figlio Federico morirono mia madre, i miei due amici, e poco dopo ebbi altri problemi familiari. Fu un periodo purtroppo molto problematico da diversi punti di vista, furono anni terribili...*

S.L.: A Latina insegnavi flauto o già composizione?

E.R.: *Al Conservatorio di Latina ho insegnato flauto per un paio d'anni, poi feci il concorso per titoli, il passaggio di cattedra e lo feci per varie materie, mettendo per prima Armonia contrappunto fuga e composizione, che mi fu assegnata al Conservatorio di Salerno. L'anno in cui andò in pensione Francesco d'Avalos, mi trasferii al Conservatorio di Napoli.*

S.L.: Prima di andare avanti vorrei chiederti di focalizzare meglio questo periodo relativamente al passaggio dall'insegnamento del flauto all'insegnamento della composizione, chiedendoti se tale cambiamento, tale linea di demarcazione, abbia portato delle conseguenze nella tua vita e nella tua produzione artistica.

E.R.: *Veramente non fu per me un cambiamento così radicale, perché io insegnavo già composizione privatamente, e avevo già avuto alcuni studenti di composizione esterni al Conservatorio. Davo lezioni private di composizione, insomma, anche se non erano motivate dal guadagno. Diversi anni prima, non ricordo esattamente in quale anno, il Maestro Cece mi chiamò ad insegnare composizione al Conservatorio di Reggio Calabria, ma ero al penultimo, o all'ultimo anno di composizione e non me la sentii di accettare. Gli dissi che ero ancora studente, anche se forse Cece ci rimase male. Cominciai a insegnare composizione in Conservatorio a partire dal*

1996-97, dopo aver vinto il concorso. Arrivai per primo al Sud, lo avevamo superato solamente in due; per la composizione c'erano anche i milanesi, che avevano un altro approccio, molto più pragmatico. Avevo fatto domanda anche per lettura della partitura e arrivai primo in Italia, ma scelsi di insegnare composizione e da quell'anno ho insegnato sempre composizione.

S.L.: Io ero già studente di composizione al Conservatorio dell'Aquila.

E.R.: *Tu ti sei diplomata in composizione nel 1997-98: ricordo che mi telefonasti e mi raccontasti, ricordo il momento in cui mi hai fatto questa telefonata e mi hai raccontato come erano andate le cose e io ero a casa dei genitori della mia attuale compagna, me lo ricordo ancora.*

S.L.: Pensa, io ricordo molto poco di quella telefonata…

Ricordo invece, più nitidamente, alcuni stralci di conversazione nei lunghi e intensi pomeriggi di lezione al Conservatorio, quando Enrico ci parlava di musica, delle sue idee sul suono e sull'interpretazione musicale, degli autori che affrontavamo. Erano ampie lezioni di musica, non solo lezioni di flauto, e penso che proprio a partire da quelle conversazioni si sia originato dentro di me il bisogno di approfondire, di conoscere di più, e di esprimere più di quanto il flauto mi potesse consentire.

Per proseguire verso l'obiettivo che mi ero prefissata, chiedo a Enrico di parlare delle sue composizioni per flauto, del rapporto che aveva con questo strumento, di come lo avesse utilizzato nella sua musica.

S.L.: Cosa rappresenta per te il flauto nella tua musica, dato che lo hai anche insegnato?

E.R.: *Non ho scritto molto, ho scritto poco per flauto…*

S.L.: Però la tua produzione comprende settantasette composizioni, tra cui diciassette brani in cui è presente il flauto, a parte le cinque composizioni per orchestra: tra questi compaiono due brani per flauto e chitarra, un brano per flauto e clavicembalo, uno per flauto e arpa, un brano per trio con flauto, oboe e clarinetto, uno per quartetto di legni, tra cui il flauto, un brano per ottavino, trombone e pianoforte, e un brano per flauto, chitarra, viola e contrabbasso.

E.R.: *Devi sapere che spesso dimentico i pezzi che ho scritto… non è un vezzo, ma dopo che ho scritto una cosa è un po' come se la rimuovessi…*

S.L.: Capisco… sul tuo sito[1] compare anche un brano per flauto solo, *Melos*, del 1976, e un lavoro per due flauti, dal titolo *Tre pezzi*, per due flauti, del 1971-73.

E.R.: *Sono lavori da studente di composizione, lavori giovanili…*

S.L.: Però li hai inclusi nel tuo catalogo, li consideri opere valide?

E.R.: *Mi hanno convinto a inserirli sul sito perché mi hanno chiesto di suonarli, volevano le partiture... scrissi i tre pezzettini per due flauti per Jean Claude Masi, che me li chiese perché li voleva suonare con i suoi studenti.*

S.L.: Però tu non ce li hai mai fatti studiare…

E.R.: *Non ho mai mostrato le mie composizioni; in genere ho avuto, nei confronti della mia musica, anche quando ho insegnato composizione, una sorta di pudore… lo chiamerei pudore, sì.*

S.L.: Sarebbe stato bello suonare qualche tuo brano per flauto…

E.R.: *Eh, ma sono pezzettini, non è che siano chissà che...*

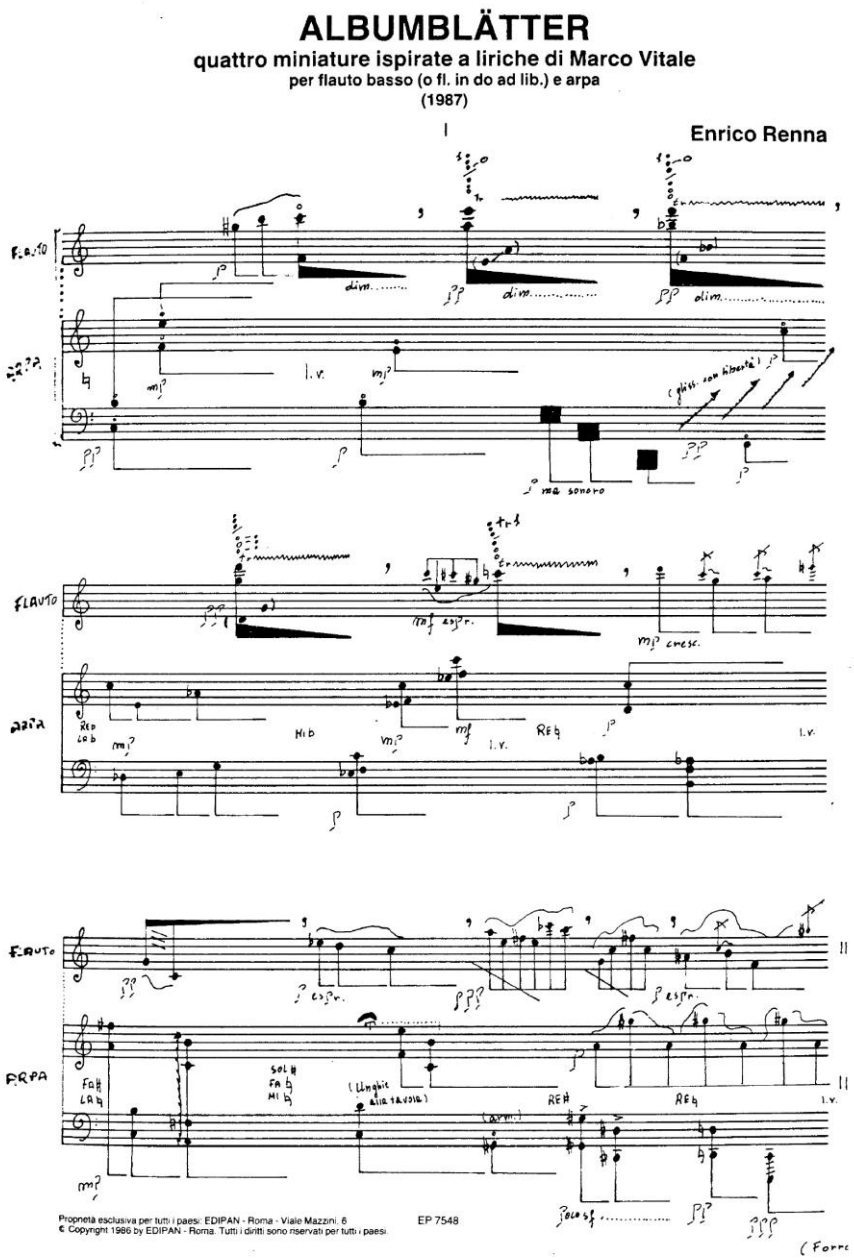
Non mi stupisco che Enrico minimizzi: lo ritengo un tratto distintivo, tipico della sua grande capacità di autocritica e della sua umiltà che, unita ad una forte consapevolezza del proprio valore e della qualità della sua musica, forma un composto unico, un misto di autorevolezza e confidenza, non sempre facile da comprendere e con cui non sempre riuscivo a interagire, ma ammirevole e degno di rispetto.

Perciò, nonostante tutto, con sfacciata perseveranza decido di andare avanti.

S.L.: Ho con me la lista dei tuoi brani nei quali ho trovato il flauto e tra questi c'è *Albumblätter*, per flauto (o flauto basso) e arpa, del 1988. Il sottotitolo spiega che si tratta di quattro brani ispirati a liriche di Marco Vitale, che ho conosciuto. Ricordo anche il periodo in cui li stavi componendo, per Giuliana Albisetti, che aveva una figlia che studiava il flauto traverso. Poi però il brano fu eseguito e registrato al flauto da Annamaria Morini, per la casa editrice Edipan[2].

[1] Cfr. https://www.enricorenna.com/.

[2] Online è possibile ascoltare *Albumblätter*, eseguito da Annamaria Morini (flauto) e Giuliana Albisetti (arpa): https://www.youtube.com/watch?v=k8-KmA9yVe4.



[**Es. 1.** - ENRICO RENNA, *Albumblätter. Quattro miniature ispirate a liriche di Marco Vitale* per flauto basso (o flauto in do *ad libitum*) e arpa (1988), Roma, Edipan, 1989, EP7548, p. 3]

E.R.: *Di* Albumblätter *c'è una incisione discografica e c'è anche la partitura pubblicata da Edipan. Il brano fu eseguito diversi anni dopo anche nell'ambito della Bottega Musicale Santa Maria de Jesu.*

S.L.: In che periodo?

E.R.: *Dal 2009, fino al 2011. L'ho organizzata per circa tre anni, poi ci fu un diniego da parte di un frate a continuare. Inoltre i padri rimasti erano soltanto due. Era un convento francescano medievale, molto bello e pieno di spiritualità, in provincia di Potenza. Si trovano ancora alcune informazioni* online. *Successivamente, ho proseguito organizzando qualcosa del genere a Napoli, al Museo del Mare, ma poi finì: la Bottega è stata una delle esperienze più belle della mia vita, il modello era quello della bottega d'arte rinascimentale e fu un'esperienza bellissima per tutti, soprattutto per me… si viveva tutti insieme, dividevamo tutti quanti le spese, nessuno guadagnava e nessuno ci perdeva, insomma non c'era nessuno scopo di lucro… mi piaceva molto la vita comunitaria in cui tutti quanti, dal più bravo al meno bravo, avessero la possibilità di cimentarsi con tanti aspetti della musica contemporanea e con alcuni repertori rari, con la composizione, ma anche con l'esecuzione strumentale e con la direzione. Qualcuno ha cominciato lì lo studio della direzione d'orchestra, con le poche nozioni che io gli diedi… Poi quell'anno mi ammalai improvvisamente, ebbi una peritonite acuta, stavo morendo. Quella sera c'era Loredana Arcaro che presentava un concerto in cui era prevista anche una tua composizione, quando mi sentii male. Avevamo organizzato un vero e proprio festival quell'anno. Non solo, avevamo creato anche una web-radio, da cui mandavamo* in streaming *la musica, RadioBottegaMusicale si chiamava…*

S.L.: Ho visto che in rete è ancora consultabile il sito della Bottega Musicale[3]. L'anno dopo *Albumblätter* utilizzasti nuovamente il flauto in un'altra composizione, *André alla Memoria*, per flauto violino violoncello e pianoforte, dedicato ad André Chénier ed eseguito a Perugia dal Dedalo Ensemble.

E.R.: *Sì, perché Umberto Rotondi ebbe una richiesta da Jean- Louis Petit per la composizione di alcuni brani per piccoli ensemble con direttore in occasione del bicentenario della presa della Bastiglia, era il 1989. Anch'io scrissi una composizione e la dedicai a colui che per me era il vero martire della rivoluzione francese, André Chénier, che era stato decapitato. Esiste una registrazione della prima esecuzione a Perugia da me diretta. A Perugia facemmo un esperimento bellissimo con Umberto Rotondi…*

[3] Cfr. http://www.bottegamusicalesantamariadejesu.org/home.htm.

S.L.: Tu hai studiato con lui, ricordo bene?

E.R.: *Sì, è stato un maestro molto, molto importante per me. Aveva sempre insegnato composizione; peraltro amava tanto il Sud e Napoli… Era stato Jacopo Napoli a metterlo in cattedra e lui lo adorava; era timidissimo, era fragile, soffriva…*

S.L.: Mi ricordo di averlo conosciuto una volta con te…

E.R.: *È stato mio ospite diverse volte a Napoli, eravamo come fratelli, facevamo certe litigate mostruose, ci amavamo… Dunque, Rotondi fu chiamato a tenere dei corsi di composizione e propose di chiamare me come direttore e un ensemble per eseguire le composizioni durante il corso: la mattina i ragazzi scrivevano delle partiture e il pomeriggio noi con l'ensemble le suonavamo per vedere se potevano funzionare. Alla fine preparammo un po' di lavori e anche un po' di altre esecuzioni, tra cui delle composizioni di Azio Corghi, di Umberto Rotondi e di altri compositori della loro generazione, soprattutto di scuola milanese; durante le prove si discuteva sulle partiture, come in una vera e propria bottega. Un approccio nuovo, sperimentale, insomma. Anni dopo, con i miei studenti della Bottega Musicale Santa Maria de Jesu realizzammo un CD monografico dedicato a lui, anche se non fu mai pubblicato: lo intitolammo* La musica come idea[4] *perché Umberto Rotondi era un pensatore, era proprio un filosofo, un filosofo della musica. Molti compositori lo sono stati, soprattutto nel secondo dopoguerra, ma lui lo era più di tanti altri…*

Sapevo della Bottega, in cui convergevano numerosi studenti di Renna, tra i quali anche diversi miei colleghi di studio frequentati durante gli anni del flauto, come la mia cara amica Loredana Arcaro, flautista, compositrice e didatta, la quale, dopo il diploma di flauto, decise di frequentare, come me, i corsi di composizione e di musica elettronica in Conservatorio, nel suo caso a Milano. Proseguire gli studi musicali dopo il diploma fu una scelta naturale per entrambe, come se Enrico, senza mai comunicarcelo esplicitamente, e probabilmente anche in modo inconsapevole, ci avesse inculcato una naturale curiosità mista a passione, una sorta di ardore verso la

[4] *La musica come idea*, Espressivo Studio di Carlo Speltri, 2011, CD inedito. La copertina del CD riporta il seguente testo sul compositore a cui è dedicato: «Umberto Rotondi fu un uomo, un maestro, un artista come pochi. Questo compact disc vuole essere un omaggio alla sua arte, al suo pensiero ed un contributo alla diffusione della sua opera. Per la generazione presente, per quelle future, con l'auspicio che la sua musica possa trovare diffusione ben oltre quanto sia accaduto in vita. […]». *Online* è possibile ascoltare l'esecuzione del seguente brano, tratto dal CD: Umberto Rotondi, *Cinque Miniature per soprano e pianoforte*, Desiré Migliaccio (soprano), Luca Iacono (pianoforte): https://www.youtube.com/watch?v=96RsKQgnK3w.

conoscenza, di responsabilità nei confronti della propria possibilità di incidere sé stessi nel mondo. Tale sentimento ci sovrastava, consentendoci di superare le insicurezze provenienti dal nostro essere donne e di maturare la difficile decisione di cominciare un percorso impervio e incerto, pieno di ostacoli, anche di ordine esistenziale. Lo racconto perché il vero maestro lascia sempre una traccia indelebile nel discepolo attento, e sicuramente anche altri studenti di Enrico hanno ricevuto in dono qualcosa da lui, sicuramente qualcosa di prezioso per la vita e per l'arte, come è successo a noi…

Ma improvvisamente mi rendo conto di essermi allontanata dal tema principale e subito, diligentemente, vi ritorno.

S.L.: Mi interessa approfondire la tua particolare visione del flauto…

E.R.: *Ripeto che non ho scritto molto per flauto, tranne che qualche opera non così rappresentativa, anche perché non ho avuto molte occasioni e ho avuto a che fare più con altri strumenti da cui sono stato molto incuriosito. La mia amicizia e il mio sodalizio con Ciro Scarponi, per esempio, che considero una grandissima persona, rimane per me un gigante, anche come musicista… Ed eravamo amici, mi dispiace che non ci sia più…*

S.L.: Ricordo che da ragazza avevo ascoltato *Tief*, per clarinetto contrabbasso, un tuo lavoro del 1981, eseguito da Ciro Scarponi[5]. Ricordo che lo registrai da una trasmissione radiofonica e lo ascoltai molte volte, con grande entusiasmo e interesse, soprattutto per la fitta scrittura, caratterizzata da un virtuosismo non fine a sé stesso, ma in grado di mettere in luce le inaudite possibilità timbriche ed espressive di questo strumento.

E.R.: *In quegli anni avevo scritto anche un'altra composizione che mi aveva commissionato Ciro Scarponi,* Fermentum, *per flauto, oboe e clarinetto, del 1980-81. Era una composizione che piaceva moltissimo a Ciro Scarponi e anche agli altri esecutori del trio ARC, a cui ho dedicato il brano: il nome del gruppo significa Andrea, Roberto e Ciro, perché i componenti del trio erano Andrea Franceschelli all'oboe, Roberto Fabbriciani al flauto e Ciro Scarponi al clarinetto; fecero tanta attività in quegli anni…*

S.L.: Ricordo anche David Keberle, per lui scrivesti *Keb*, per clarinetto basso in Si bemolle, nel 1990.

[5] L'esecuzione di *Tief* nel 1981 da parte di Ciro Scarponi si può ascoltare nel canale YouTube di Enrico Renna, dove è anche indicato che si tratta del "primo brano assoluto per clarinetto contrabbasso solista"; cfr. https://www.youtube.com/watch?v=yqJS6pk9V3A.

E.R.: *David Keberle, sì, anche lui non c'è più, se ne andò negli Stati Uniti, ma poi ebbe una brutta malattia, avrei voluto stargli vicino, era mio amico…*

Gli amici di Enrico, quelli più cari, erano spesso anche musicisti che con lui collaboravano e condividevano idee, sogni, impegno, e conoscere qualcuno di loro, quando era insieme ad Enrico, era per me un privilegio.

Continuo però, perseverante e impegnata, ad entrare più in profondità nelle questioni flautistiche.

S.L.: Il ruolo del flauto nelle tue composizioni è di volta in volta diverso: non lo usi come strumento melodico, ma ti interessa anche l'aspetto rumoristico, l'individuazione di suoni non convenzionali.

E.R.: *Io parto sempre dall'idea musicale, ma non ho mai trovato il flauto molto ricco di possibilità, ho trovato altri strumenti più interessanti e poi non mi ci sono molto dedicato, insomma, e non so perché.*

S.L.: Quindi il clarinetto forse ti interessava di più, il clarinetto basso per esempio?

E.R.: *Sì, il clarinetto lo trovavo molto versatile, per esempio: l'ancia dà delle possibilità dinamiche straordinarie, consente un'ampia escursione dinamica. Si pensi anche al sassofono, mentre il flauto ha un'escursione dinamica molto più limitata.*

S.L.: Anch'io, in effetti, avevo spesso questa difficoltà suonando alcuni brani per flauto e cioè che oltre un certo limite dinamico non potevo andare, perché la necessità di mantenere stabile la colonna d'aria non mi consentiva di insufflare con maggiore energia. Volevo esprimere di più, a volte molto di più, ma non ci riuscivo.

E.R.: *In* Density 21.5 *di Edgard Varèse, per esempio, per quanto uno si sforzi di suonare fortissimo quei suoni gravi, più di tanto non ci si riesce; invece un clarinetto nel suono grave può suonare davvero in fortissimo.*

S.L.: Quindi, forse, per questo non hai assegnato un ruolo importante a questo strumento?

E.R.: *Penso di sì, poi non so se ci sono stati altri motivi inconsci legati al fatto che lo avevo studiato, ma al di là del rapporto personale che avevo avuto con lo strumento, era proprio lo strumento che non sempre mi dava quanto mi servisse. Tornando a* Fermentum*, posso dire che quello è un pezzo molto strutturato e che il titolo sta a indicare una cellula di tre note che poi piano piano prolifera, e gradualmente conquista tutto lo spettro sonoro dei tre strumenti, perché… fermenta. Ci misi nove mesi per scrivere quel pezzo, perché fu molto molto pensato e ad un certo punto dovetti*

interrompere perché non stava venendo bene. Trascorsi molto tempo a pensare, a prendere appunti… Mi succede spesso di stare per lunghi periodi a pensare prima di iniziare; spesso il periodo più doloroso è quello proprio del pensare, perché non trovi la soluzione e ti interroghi sul perché, ti senti quasi in colpa, ma penso che tu conosca questo aspetto del comporre…

S.L.: Certo, come no…

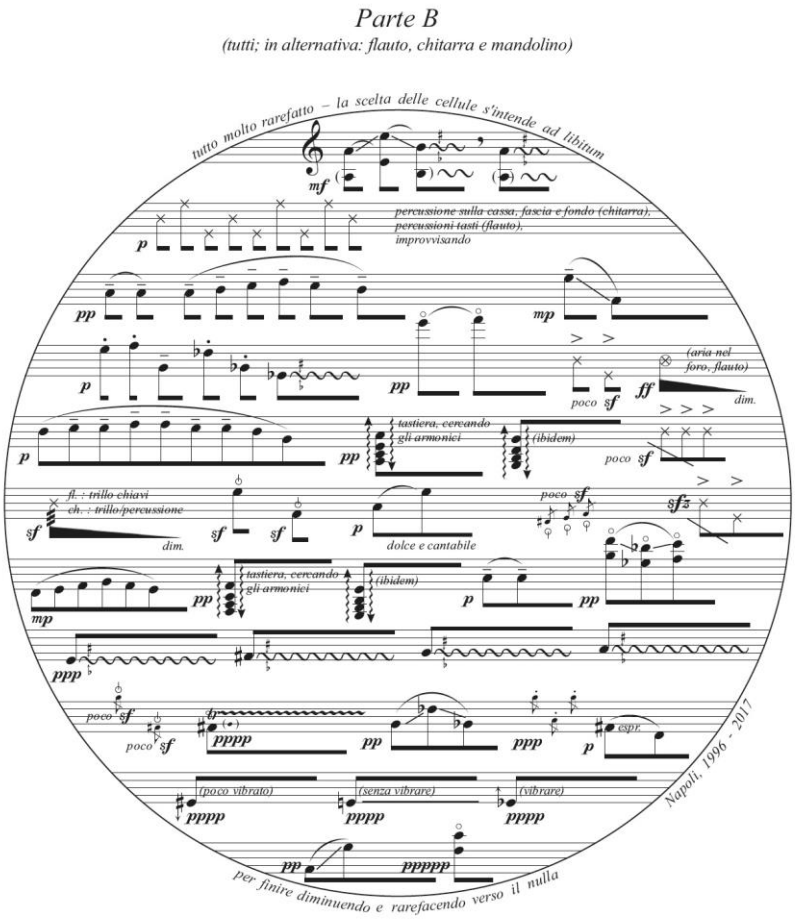
E.R.: *E ad un certo punto trovai anche delle soluzioni musicali che diedero un elemento di leggerezza al brano, e che mi piacquero molto: nel momento in cui il materiale proliferava, infatti, misi dei glissando al clarinetto. Ciro Scarponi mi diceva sempre che trovava deliziosi quei glissando e questo anche per dirti come il clarinetto si presti…*

Mi ero già chiesta se, come credo che per un periodo sia successo a me, per il fatto di avere studiato così a lungo e intensamente uno strumento musicale, per il fatto di comprenderlo di più rispetto ad altri strumenti, di conoscerne approfonditamente limiti e pregi (acustici, ergonomici, espressivi), si possa poi decidere improvvisamente di accantonarlo, o di utilizzarlo solo marginalmente, come per una sorta di rifiuto inconscio.

Ma, subito dopo aver riascoltato alcune delle opere per flauto di Renna, mi rendo conto che non è questo il caso, quanto piuttosto esattamente il contrario, che la presenza del flauto sia stata misurata in base a precise scelte musicali, per le quali l'utilizzo dello strumento è calibrato sempre sulle sue reali possibilità espressive, e sempre finalizzate al progetto compositivo, mai imposto per convenienza, o abitudine.

Per rafforzare questa idea, e per approfondire ulteriormente gli aspetti salienti della sua scrittura flautistica, chiedo a Enrico di mettere a confronto due brani, apparentemente antitetici e composti in due periodi distanti, ma con un organico molto simile: *Berceuse*, del 1996 e *HolzBlasMusik*, del 2020.

S.L.: Anche in *Berceuse*, per flauto e due chitarre, vi sono elementi di leggerezza… inoltre, il flauto assume un ruolo di primo piano eseguendo una delicatissima melodia di armonici…



[**Es. 2.** - ENRICO RENNA, *Berceuse* per flauto e due chitarre (1996), Lecce, Youcanprint, 2017 p. 7, parte B]

E.R.: *Sì, il flauto suona una melodia popolare cilentana, una ninna nanna, suonata con una evocazione di quinte sovrapposte che emerge dagli armonici per quinta, mentre una chitarra accompagna in maniera modale questa melodia e la seconda chitarra invece, suona un tappeto di armonici presi dalla serie dodecafonica della* Suite *op. 25 di Schoenberg, la prima*

opera interamente dodecafonica. In questo lavoro volevo mettere a confronto questi mondi così lontani, quello modale e quello della dodecafonia, presentandoli entrambi come memorie, una popolare e l'altra iper-colta.

S.L.: Il brano è per flauto e due chitarre, ma anche per mandolino…

E.R.: *Una chitarra e un mandolino, precisamente. In partitura è specificato che ci poteva essere anche un mandolino e il brano è stato eseguito anche con il mandolino, a Santa Maria Capua Vetere, nel 1996.*

S.L.: *HolzBlasMusik*, invece, per flauto e chitarra, è molto recente: è del 2020 e non è mai stato eseguito. Trovo che sia interessante metterlo a confronto con *Berceuse*, in quanto in quel brano affronti la relazione/contrapposizione tra musica colta e musica extracolta, mentre in questo caso affronti l'analogia con la materia secondo una concezione differente.

9

[**Es. 3.** - ENRICO RENNA, *HolzBlasMusik* per flauto e chitarra, Lecce, Youcanprint, 2020, p.9]

E.R.: *In tedesco* Holz *significa "legno", mentre* Blas *significa "soffio": in questo brano lavoro proprio sull'idea di materia attraverso tecniche esecutive specifiche; inoltre, metto in relazione dialettica questi due aspetti con i tre stati fondamentali della materia, solido/liquido/gassoso, attraverso i tre caratteri musicali di base, energico/brillante/cantabile. Teorizzavo questa cosa sin dagli anni del flauto, quando suonavamo, perché parlavo dei caratteri principali, te lo ricordi?*

S.L.: Sì, brillante e cantabile. Quando studiavo flauto ero una ragazzina molto timida, concentrata, però ricordo che già componevi in quegli anni e ogni tanto qualcosa ci raccontavi…

E.R.: *Eri un'allieva così ricettiva, che è raro trovare… Mi ricordo che bastava darti una scintilla, un'idea e veniva subito recepita, elaborata e interiorizzata.*

S.L.: C'era questa tua guida, questo continuo parlare a lezione, suonare davanti agli altri, confrontarsi con gli altri, sentir suonare e ascoltare gli altri studenti. È stato molto molto utile il dover pensare a come trovare da sola le soluzioni sul flauto, e questo mi ha veramente fatto crescere. Ricordo che mi consigliasti di andare a Siena a seguire un corso di perfezionamento all'Accademia Chigiana; lì c'era Severino Gazzelloni e notai una grandissima differenza rispetto al tuo insegnamento. Gazzelloni suonava moltissimo, si divertiva suonando, raccontava aneddoti, ma si faceva imitare e basta.

E.R.: *Sì, sì, questo faceva. Avevo studiato con il suo maestro, Arrigo Tassinari, che era diverso…*

S.L.: Tassinari apparteneva ad una scuola precedente, immagino però che comunque praticasse il metodo imitativo, che era una prassi già consolidata…

E.R.: *Un po' sì, mi ricordo che negli anni '70, da studente, insieme ad altri amici con cui seguivamo i corsi all'Accademia Chigiana, anche da uditori, notavamo che alcuni professori facevano lezione e dicevano: fate come faccio io. Per me questa cosa era inconcepibile, non produceva alcunché, perché gli allievi non sapevano come fare, era proprio il contrario di quello che personalmente pensavo della didattica.*

Un moto di orgoglio sento crescere dentro di me al sentire le parole di Enrico sul mio modo di studiare; nonostante cerchi di reprimerlo sul nascere, non posso evitare di ammettere di essere stata molto fortunata ad averlo avuto come maestro. Dopo il diploma incontrai altri maestri di flauto in diversi corsi di perfezionamento, anche internazionali, ma presto mi resi conto che cercavo, senza risultati soddisfacenti, la stessa capacità di

pensiero, di approfondimento, la stessa competenza e che, di solito, rifuggivo da coloro che, pur essendo eccellenti flautisti, non erano in grado di spiegare in modo esaustivo il perché di un rallentando, o di un accento da loro stessi suggerito, o anche di una tecnica consolidata. Solo con Peter-Lukas Graf, non a caso anche direttore d'orchestra, incontrai una personalità musicale per me interessante, al punto che decisi di studiare con lui per tre anni all'Accademia Perosi di Biella, anche se poco dopo il diploma del corso di perfezionamento decisi di lasciare il mio amato flauto d'argento in un cassetto, per dare più spazio allo studio della composizione, quasi a voler seguire le orme del mio primo maestro.

Mi sono comunque persa di nuovo nei ricordi, ma trovo molto interessante l'incursione nelle questioni didattiche, così mi ci soffermo ulteriormente con una nuova domanda.

S.L.: Prima, parlando del flauto, hai citato *Density 21.5* di Edgard Varèse ed io ho immediatamente provato un moto di entusiasmo, probabilmente dovuto al legame che ho instaurato con quel brano, a lungo studiato e meditato grazie a te, che ce lo hai proposto e ce lo hai fatto assimilare in modo approfondito.

E.R.: *Lo abbiamo pure analizzato, partendo da quella cellula che piano piano conquista il totale cromatico.*

S.L.: Insieme a *Syrinx* di Debussy è uno dei brani che mi hanno fatto comprendere la musica moderna e poi, dopo aver ascoltato un concerto di musica contemporanea da te diretto presso l'Auditorium della Rai di Napoli, capii che volevo studiare composizione. Dirigesti brani di diversi autori.

E.R.: *Fu un concerto in omaggio a Donatoni e alla sua scuola intitolato per l'appunto "La scuola di Donatoni", durante il quale diressi delle prime esecuzioni assolute con l'Orchestra Alessandro Scarlatti della Rai di Napoli. Diressi Donatoni, Laganà, Solbiati, D'Amico e Molino: fu un impegno grande.*

S.L.: Seguii un anno di lezioni a Salerno con Franco Donatoni e poi andai a studiare composizione con Mauro Cardi a L'Aquila. Non ricordo perché non pensai di studiare composizione con te, forse perché ancora non insegnavi composizione in Conservatorio, e perché volevo andare a vivere a Roma. Mi interessa però sapere se hai mantenuto qualcosa del tuo metodo didattico in questo transito da docente di flauto a docente di composizione.

E.R.: *Dal punto di vista musicale, come già ho detto, non è cambiato niente, ma dal punto di vista didattico sì. La mia scrittura ha seguito la sua evoluzione, che non è collegata all'insegnamento della composizione. Tuttavia, ad un certo punto ho sentito che l'insegnamento della*

composizione era maturato dentro di me, e perciò ho partecipato al concorso. Nel '73-'74 non avevo accettato la cattedra di composizione al Conservatorio di Reggio Calabria perché non ero pronto, ma nel momento in cui ho deciso di insegnare in Conservatorio ho fatto aprire subito il corso di composizione sperimentale: prima ho insegnato per un anno al Conservatorio di Salerno e poi subito dopo mi sono trasferito a Napoli, dove ho fatto istituire la Scuola sperimentale di composizione, che prima non c'era; l'anno successivo, credo fosse il '98, ho fatto aprire il corso di Musica elettronica. C'era ancora il direttore Roberto De Simone, che mi ha dato ascolto.

S.L.: Hai fatto due cose importantissime per la musica contemporanea.

E.R.: *La mia grande difficoltà, insegnando in Conservatorio, è che non mi trovavo a mio agio con i vecchi programmi. Insomma, anche da studente ero stato molto critico nei confronti del corso di composizione tradizionale, ma non solo, perché ero critico anche rispetto al corso sperimentale, laddove il metodo rimaneva lo stesso, perché era un metodo imitativo, in cui si chiedeva di scrivere come il maestro. Gli allievi di Donatoni erano tutti "donatonini" e questo non va bene.*

S.L.: Possiamo dire che quel metodo che avevi adottato per l'insegnamento del flauto, lo hai poi utilizzato anche per la composizione?

E.R.: *Sì, certo, ma con molta difficoltà, perché poi gli studenti dovevano fare gli esami e quindi il basso tematico, che io ho considerato sempre un'aberrazione didattica, tenendo conto che dovevano realizzare qualcosa che assomigliasse vagamente ad un fugato quando non avevano ancora studiato il contrappunto, perché lo studio del contrappunto lo affrontavano solo a partire dal quinto anno: ma che senso ha realizzare una cosa così strettamente imitativa se non si affronta tutta l'imitazione? Non solo il contrappunto, ma anche le imitazioni, le devi saper costruire, e le devi studiare a lungo per impararle davvero. Invece veniva richiesto improvvisamente il basso tematico. È pur vero che un ruolo formativo comunque potevano averlo queste cose, ma venivano date come assolute.*

S.L.: Stai parlando anche del corso sperimentale? Perché erano diversi i programmi: al quinto anno bisognava già saper fare la fuga. Ho frequentato il corso sperimentale e mi è piaciuto, però c'era in effetti l'abitudine all'imitazione: si analizzava un certo autore e lo si imitava.

E.R.: *Io questo non l'ho mai fatto fare. Però, vedi, nel corso sperimentale ad esempio, ho fatto studiare il contrappunto di Perotino, che non è il contrappunto al quale siamo abituati, perché c'è tanta omoritmia. Però c'è questa grande capacità di elaborazione tematica, che successivamente ritroviamo tanto in Beethoven: questo lavorare sulla cellula, questa*

capacità di cominciare da pochi elementi da cui sviluppare le grandi strutture. Non a caso, l'ultima composizione che ho scritto è un dialogo e un omaggio a Perotino.

S.L.: Ho visto la partitura, me l'hai spedita, stai parlando dei *Dialoghi con Perotino il Grande*, per orchestra, del 2022.

E.R.: *Così facevo studiare il contrappunto e preparavo alla fuga con il contrappunto assolutamente bachiano, strumentale bachiano, perché sentivo proprio il bisogno di delimitare e storicizzare: dovevano sapere che quel tipo di contrappunto lo potevano riferire a quell'epoca e a quell'autore, nemmeno a tutta la produzione di quell'autore. In Bach puoi trovare due quinte parallele, di cui magari una è giusta e l'altra è diminuita perché, anche se era categorico nei suoi appunti, in cui scriveva che le quinte e le ottave sono brutte e sono vietate, qualche volta riteneva utile derogare dalla regola per privilegiare aspetti strutturali più importanti, come l'imitazione. Il contrappunto, quindi, i ragazzi lo studiavano sui modelli, non sui libri teorici: quei manuali non si dovevano leggere, è meglio non leggerli. Il Dubois è meglio non leggerlo…*

S.L.: Ricordo le tue osservazioni di tanti anni fa sul fatto che non si dovessero seguire regole astratte, non storicizzate.

E.R.: *Come regole assolute no, infatti la mia difficoltà come docente di composizione è stata questa, ma ho cercato di mediare, perché i ragazzi dovevano sostenere gli esami e dovevano anche imparare correttamente, per cui fondamentalmente ho cercato, e sono riuscito a trovare, una mediazione tra il dover fornire dei modelli e, parallelamente, un'informazione più ampia e completa, con la coscienza che non si trattava mai di modelli assoluti, ma legati ad una prassi…*

S.L.: In tutto questo il ruolo dell'analisi immagino sia stato fondamentale.

E.R.: *Eh sì, infatti… il primo anno cominciavo con l'armonia, con l'analisi dei corali di Bach, sui corali di Bach imparavano l'armonia e anche un po' di contrappunto, mentre poi sul* Clavicembalo ben temperato *imparavano la fuga, sapendo che il modello era quello.*

S.L.: La capacità di analisi rendeva i tuoi allievi anche più autonomi, in grado di affrontare da soli, anche in futuro, nuovi autori, nuovi stili e linguaggi.

E.R.: *Mi è capitato qualche volta di aver corretto un errore e di sentirmi rispondere che Bach lo aveva fatto, e mi ha fatto piacere. Utilizzare il corale bachiano fu una cosa interessante che dette buoni frutti: ho utilizzato anche io, qualche volta, l'armonizzazione della melodia del corale, spesso una melodia preesistente, a volte di origine sacra, altre volte di origine profana,*

popolare. Per esempio, mi sono ritrovato a utilizzare la tecnica del corale recentemente, in un pezzo che ho scritto circa due anni fa, che si chiama Onirico*, per orchestra, un pezzo un po' particolare, in cui c'è una lunghissima citazione di Schubert e in cui ho utilizzato un corale di Bach, che ho armonizzato riferendomi al testo.*

Dopo questo racconto ho quasi nostalgia delle lunghe giornate trascorse davanti al pentagramma, cercando di svolgere al meglio gli esercizi di contrappunto che mi erano stati affidati. Adesso ho nuovi impegni, interessi diversi, compongo musica in altri modi, ma la sapienza costruttiva, la capacità di organizzazione logica, la plasticità del pensiero musicale, so che si formano a partire dallo studio del contrappunto, da cui derivano anche la padronanza nella progettazione e nella composizione sia della microstruttura che della macrostruttura. Mi preme, tuttavia, riuscire a completare la lista delle composizioni per flauto e riprendo l'argomento da dove l'avevo lasciato, confidando ancora nella paziente disponibilità di Enrico.

S.L.: Ci sono altre opere con il flauto, tra cui due con il clavicembalo; una, del '95-'96, porta il titolo *Let Them Dream Before They Wake*.

E.R.: *Questo titolo è la parafrasi di un verso dell'*Amleto *di Shakespeare, che dice* «let me die»: *il protagonista non si voleva svegliare, perché era tale il dolore e la crudezza della realtà che preferiva morire. L'ho scritto e dedicato a mio figlio, è un brano fatto tutto di sogni e di ricordi: mi misi nei panni di un bimbo che voleva sognare… come vedi, le composizioni seguono sempre un'idea specifica, c'è sempre l'idea musicale alla base di tutto. Pino Nese me lo suonò in prima esecuzione assoluta, a Bucarest, nel 1996.*

S.L.: La seconda opera con il clavicembalo è abbastanza recente, del 2010, e porta il titolo *Eceba 4.4*, per flauto e clavicembalo.

E.R.: *Ah sì, l'Associazione clavicembalistica di Bologna mi chiese un brano per flauto e clavicembalo, che doveva essere breve e si doveva chiamare* Eceba*… Allora, siccome io compongo spesso partendo da testi poetici, perché sono molto legato sia alla poesia che alla pittura, accettai di scrivere il pezzo, e decisi di farlo attraverso la traslitterazione della parola "eceba". Spesso uso delle tabelle, anche mobili, o variabili, di traslitterazione delle vocali e consonanti con le lettere dell'alfabeto, per poi trasformarle in suoni. Il sistema che ho utilizzato per* Eceba *è costituito da una rotazione, a cui era legata la durata dell'intero pezzo che è anche un* divertissement.

S.L.: Che poi "eceba" non so cosa significhi…

E.R.: *… e non lo so neanche io…*

S.L.: Un altro pezzo recente, del 2018, ha un organico interessantissimo con ottavino, trombone e pianoforte.

E.R.: *Una commissione di Giuseppe Nese, un flautista. Pino ha due figli, uno dei quali studia l'ottavino e l'altro studia il trombone: entrambi studiano professionalmente, all'Accademia di Santa Cecilia. Pino li doveva portare a New York a suonare, e voleva avere un piccolo repertorio per loro due, che non trovava, naturalmente, perché per ottavino, trombone e pianoforte non c'era niente e così chiese ad alcuni compositori qualche anno fa. Io gli ho scritto questo brano che è tutto molto focalizzato sulla questione del tempo, del* Kronos*, ma non potevo scrivere cose troppo complicate per i bambini, è stato difficile in parte anche per questo… sì, perché non volevo comporre un pezzo troppo infantile, ma non potevo nemmeno esagerare con il virtuosismo, quindi sono stato un poco in difficoltà.*

S.L.: Nella lista compaiono anche altri brani per ensemble, composizioni giovanili, in cui è utilizzato il flauto: *Frammenti II* per ensemble, del 1976, con flauto (ottavino e flauto in Sol), composizione dedicata a Bruno Maderna, e un quartetto di legni, *Due fughe e un interludio*, per flauto, oboe, clarinetto e fagotto, del 1971-76.

E.R.: *Ero studente, e in quel periodo collaboravo gratuitamente alla Telediffusione Italiana TeleNapoli, che era la prima televisione libera napoletana, per la quale curavo una rubrica di musica. La sede si trovava a piazza dei Martiri e in ogni trasmissione presentavo uno strumento, o una serie di strumenti. Nel '76 feci una trasmissione che dedicai alle musiche mie: scrissi questa composizione per questa circostanza, si tratta comunque di un lavoro giovanile.*

S.L.: In diversi brani per ensemble, comunque, il flauto ha un ruolo paritetico rispetto agli altri strumenti, come in *Musica x 12*, per piccola orchestra, del 1978. Ricordo quando ci parlasti dell'idea generatrice del brano: dicesti che eri stato molto tempo a pensare come realizzare una rappresentazione del lancio in aria di un pugno di sabbia…

E. R.: *Infatti… il frullato delle due trombe nella parte iniziale del brano rappresenta metaforicamente il momento in cui la sabbia viene lanciata in aria: una volta lanciati nello spazio circostante, miriadi di granelli di sabbia avrebbero seguito ciascuno il proprio percorso ed io ero affascinato da quest'idea. Con Umberto Rotondi parlammo a lungo dell'idea madre del brano e di come realizzarla: ogni granello, ogni strumento, aveva un suo percorso, pur conservando lo stesso tipo di traiettoria dipendente da quel gesto. Le due trombe cominciavano sul do grave e sul si naturale, a distanza*

di settima e, insieme agli altri strumenti, si aprivano alle molteplici possibilità del totale cromatico.

S. L.: *Musica x 12* ebbe diverse esecuzioni importanti: fu eseguito al Festival "Musica del nostro tempo" di Milano nel '78, al Teatro La Fenice di Venezia nel 1981 e poi, nello stesso anno, al Festival di Nuova Consonanza a Roma[6]. I *Due pezzi brevi* per sedici strumenti a fiato (*Pulvis* e *Scharf*), del 1982, invece…

E.R.: Due pezzi brevi *fu recensita da Mario Bortolotto sul settimanale «l'Europeo»*[7]*, una famosa recensione. La composizione è un omaggio a Stravinskij e prevede ottavino, flauto e flauto in Sol.*

S.L.: C'è un'altra composizione, molto più recente, che mi ha incuriosita, sia perché l'ensemble è composto da quattro tipi di flauto (flauto, ottavino, flauto in Sol, flauto basso), più tre strumenti ad ancia doppia, tre diversi clarinetti, contrabbasso, arpa, marimba e vibrafono, sia perché il titolo mi ricorda tanto *Serenata per un satellite* di Maderna. Si tratta di *Serenata* per 14 strumenti, del 2015.

E.R.: *Questo è il pezzo più pazzo che ho scritto, perché è un pezzo che ho scritto pensando che non sarebbe mai stato eseguito, ed è un omaggio a due persone che sono state importanti nella mia vita, sia pure non in vita, e cioè Maderna e Kandinskij. La partitura è proprio volutamente, come la* Serenata *di Maderna, realizzata con un aspetto grafico che richiama sia l'uno che l'altro artista.*

S.L.: Credo di aver conosciuto Maderna e Kandinskij proprio grazie a te!

E.R.: *Sì, perché studiavo* Punto, linea e superficie *e forse te l'ho consigliato, lo consigliavo a tutti…*[8]

S.L.: Infatti, lo comprai perché me lo consigliasti tu, e scrissi il mio primo pezzo per strumento ed elettronica ispirandomi proprio a questo testo. C'è un altro brano, abbastanza recente, che si chiama *Per Anna*, del 2002, per flauto solo e voce recitante. Finalmente un altro brano per flauto solo!

---

[6] RENNA, E., *Musica X 12*, per piccola orchestra, Milano, Suvini-Zerboni, 1978. L'opera vinse il concorso per giovani compositori indetto dal festival Musica nel Nostro Tempo di Milano, organizzato dal Teatro alla Scala in collaborazione con l'Orchestra Sinfonica della RAI nel 1978 e il Concorso Venezia Opera Prima indetto dal Teatro La Fenice in collaborazione con il Comune e La Biennale di Venezia nel 1981 e fu diretta da Daniele Paris presso l'Auditorium della RAI di Roma nell'ambito del Festival di Nuova Consonanza, nel 1981. Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=PwdaZSwU_ME/.

[7] BORTOLOTTO, M., *Centro secco a Partenope*, «L'Europeo», 6 dicembre 1982.

[8] Lo studio del disegno, svolto sin da piccolo, ha portato Enrico Renna ad associare diverse opere musicali ad opere grafiche da lui realizzate, come nell'opera multimodale *Poema Elettronico* del 2006.

E.R.: *Anna Cascella Luciani è una poetessa molto interessante. Il brano è composto da sette brevi composizioni per flauto solo, che si possono eseguire anche con flauto in Sol, o flauto basso, e che possono avere la voce recitante. Ma può essere anche un'opera per flauto solo. Non potendo pubblicare le sue poesie pubblicate già da altri editori, ho fatto in modo che il testo fosse aggiunto* ad libitum, *anche se il testo è importante. Per lo stesso motivo, non ho voluto mettere in musica le poesie, ma alternarle alla musica, e anche per una questione di intelligibilità, perché non mi piace la voce recitante con la musica, non funziona e spesso mi disturba.* Per Anna *fu eseguito a Roma, in via Giulia, nel 2003, durante l'Estate Romana.*

S.L.: Dura 40 minuti, una durata importante, come hai inteso il flauto in questo brano?

E.R.: *Il flauto è inteso in maniera assolutamente tradizionale: ci sono soffi, ma non ci sono doppi suoni, e la musica nasce dal testo. La musica è una traslitterazione del testo, anche attraverso il ritmo, il fraseggio. C'è una cosa che mi ha fatto notare Girolamo De Simone, che è un musicologo e compositore di Napoli, e riguarda il rapporto tra la mia musica e il mio modo di suonare.*

S.L.: Sì, ho letto il suo articolo[9]. Scrive, a proposito dei *Dialoghi gesualdiani*, per orchestra, che la tua ricerca sul suono si può comprendere solo se «si è avuta la fortuna» di ascoltarti «suonare e dirigere». Scrive anche che produci «suoni rotondi» e parla di «mite profondità» riguardo al tuo modo di porti nei confronti del suono. Tutte affermazioni interessanti, degne di approfondimento.

Mi fermo un attimo, perché penso che vorrei quasi poter chiedere a Enrico di suonare. Ricordo che suonava spesso durante le nostre lezioni di flauto, soprattutto il pianoforte, anche per accompagnarci. Molto più raramente suonava il flauto, ma quando questo accadeva, percepivo ancora più nitidamente quel «suono rotondo» di cui si parla nell'articolo. È un modo di completare l'informazione acustica, di sostenerla fino al naturale esaurirsi della vibrazione nello strumento, assecondandone l'evoluzione, accompagnandola senza troppo imporsi, ma allo stesso tempo guidandola in ogni suo dettaglio, in modo continuo e attento, per tutto il percorso temporale ad essa riservato in partitura. Tale approccio non può che derivare

[9] DE SIMONE, G., *I Dialoghi gesualdiani di Enrico Renna*, «Konsequenz news», 8 agosto 2021. Link: https://konsequenznews.altervista.org/i-dialoghi-gesualdiani-di-enrico-renna/?fbclid=IwAR0DXtjKR1PmjNokBwTWQ5q8Hp9FWWVaVO1xgCx1GDfioHr0NguQTK2o7hs.

da una profonda interiorizzazione dell'atto del suonare e del modo di percepire la musica, da una dedizione assoluta, coltivata e maturata nel tempo, a prescindere dal fatto tecnico in sé, che diviene elemento quasi trascurabile, anche se mai trascurato.

Non c'è bisogno, adesso, di guidare ancora il discorso, abbiamo raggiunto l'interno delle questioni, quasi svelato quella «mite profondità» che cercavamo, inizialmente appena intravista, a un passo dalla definizione di ciò che volevo arrivare a capire meglio. Così rivelo il mio intento.

S.L.: Sai, Enrico, il testo che voglio scrivere l'ho intitolato *il pensiero nel suono*, perché con te abbiamo imparato a pensare la musica, a concepirla nella nostra mente prima ancora di percepirla fisicamente.

E.R.: *Non solo il pensiero, però, soprattutto l'interiorizzazione del suono, perché non è sufficiente soltanto pensare la musica, ma è necessario interiorizzarla, cioè farla propria; farla propria nel sentimento, non solo nella comprensione razionale…*

S.L.: Non solo razionalmente, è vero: la pratica musicale è corporea, fisica e l'interiorizzazione passa attraverso la percezione. Effettivamente la parola "pensiero" non può comprendere solo la logica e la razionalizzazione: questa precisazione è molto importante, sono molto d'accordo.

E.R.: *Vorrei farti un esempio: in questo periodo, quando ho scritto i* Dialoghi con Perotino il Grande, *l'ho fatto perché amavo Perotino e questo mi ha emozionato talmente tanto, era talmente forte, che durante la composizione certe volte mi sentivo male. Certe volte mi dovevo interrompere, perché mi emozionava troppo… Mi è capitato quando ho scritto i* Dialoghi gesualdiani, *ma anche con la composizione di* Onirico, *o con altri brani. Voglio dire che non è solamente un pensiero freddo, insomma, ma anche un pensiero caldo, parafrasando un po' quello che diceva Kandinskij, che vedeva una forma, o un colore, e lo vedeva freddo o caldo.*

S.L.: Sì, è vero, cerca di individuare sperimentalmente una relazione tra il segno e il suono e la parte spirituale che può emergere da entrambi.

E.R.: *Si può pensare che la sua disamina sia fredda, distaccata, ma invece poi ci parla della spiritualità nell'arte, cioè parte da un dato spirituale per poi scandagliare il dato grammaticale. Studiando Kandinskij è come se avessi tenuto conto di questo, cioè dell'aspetto spirituale ed emozionale relativo ai dati grafici, coloristici, o cromatici, come se questa fosse un'area sua intima, personale… fortunatamente, dico io, altrimenti una macchina potrebbe fare meglio, e invece no, c'è sempre la possibilità della propria percezione, che è anche un ambito di libertà…*

S.L.: … e di originalità, motivo per cui siamo individui speciali, per cui ognuno è speciale…

E.R.: *Esatto, ognuno ha la sua specificità, sia l'artefice, che chi si avvicina all'opera d'arte…* [10]

Raggiunto il termine della conversazione, mi rendo conto di aver colmato diversi spazi nella mia memoria: dalle opere che non avevo ascoltato nel tempo della loro composizione, alle confidenze che avevo dimenticato, fino alla comprensione di ciò che avevo interiorizzato e che non avevo ancora ben interpretato. Finalmente i tasselli si sono rimessi a posto, dentro di me si è ricomposto parte di un vissuto. La musica di Enrico aveva accompagnato il mio primo periodo di apprendistato e mi accorgo adesso che, già allora, l'avessi con chiarezza percepita come profondamente collegata ad una cultura sottesa che ci accomuna, una cultura plurisecolare delle radici, costantemente rinnovata dal fermento della conoscenza e del nuovo, verso cui ogni artefice non può che inevitabilmente tendere.

Appendice

a) *Composizioni per flauto e con flauto*

Tre pezzi per due flauti (1971-73) per due flauti

Due fughe e un interludio (1971-76) per flauto, oboe, clarinetto e fagotto

Frammenti II (1976) per flauto (ottavino, flauto in Sol), oboe (corno inglese, musette), arpa, chitarra, vibrafono e piccola percussione *ad libitum*

Melos (1976) per flauto solo

Musica x 12 (1978) per piccola orchestra: flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, tromba I e II, violino/i I e II, viola/e, violoncello/i, contrabbasso/i

Fermentum (1978) per flauto, oboe e clarinetto

Due Pezzi Brevi per sedici strumenti a fiato: *Pulvis, Scharf* (1982), per ensemble di fiati: ottavino, flauto, flauto in Sol, oboe, corno inglese, heckelphon, clarinetto piccolo in Mi bemolle, clarinetto in Si bemolle, clarinetto basso in Si bemolle, fagotto, controfagotto, tromba in Si bemolle sopracuta, tromba in Si bemolle, tromba in Fa, tuba wagneriana in Si bemolle, corno in Fa

Let Than Dream Before They Wake (1985-86) per flauto e clavicembalo

Albumblätter (1988) per flauto (o flauto basso) e arpa

André alla Memoria (1989) per flauto, violino, violoncello e pianoforte

Berceuse (1996) per flauto e due chitarre

[10] Il dialogo sin qua riportato è stato intrapreso e registrato la sera di giovedì 5 gennaio 2023, per via telematica, a partire dalle 18, per la durata di 2 ore e 22 secondi. I commenti che interrompono la conversazione sono invece stati scritti successivamente, durante la fase di trascrizione dell'intervista.

Tango (2000) per flauto, chitarra, viola e contrabbasso

Per Anna (2002) per flauto solo e voce recitante

Eceba 4.4 (2010) per flauto e clavicembalo

Serenata per 14 Strumenti (2015) per flauto, ottavino, flauto in Sol, flauto basso, oboe, musette, heckhelphon, clarinetto piccolo in Mi bemolle, clarinetto in Si bemolle, clarinetto basso in Si bemolle, contrabbasso, arpa marimba e vibrafono

Kronos (2018) per ottavino, trombone e pianoforte

HolzBlasMusik (2020) per flauto e chitarra

b) *Composizioni orchestrali (con il flauto)*

Le stanze oscure (1985) per orchestra (ottavino, flauto, flauto in Sol, flauto basso, 2 oboi, 2 corni inglesi, clarinetto piccolo in Mi bemolle, 2 clarinetti in Si bemolle, clarinetto basso, 2 fagotti, 2 controfagotti, 2 trombe sopracute in Si bemolle, 2 trombe in Si bemolle, 6 corni, 4 tromboni tenor-basso, tuba contrabbassa in Si bemolle, arpa, pianoforte e campanelli [1 esecutore], 8 contrabbassi, timpani, percussioni [minimo 4 esecutori]: vibrafono, xilomarimba, tam-tam, 2 grancasse grande e piccola, lastra, 2 tumbas, piatto sospeso, tamburo con corde, 5 wood-block, triangolo, frusta, piatti)

Carmina Cilenti (1994-95) per voce, coro e strumenti

Ercole (2005) per voce recitante e strumenti

Carmina Cilentana (2009) per voce e piccola orchestra

Sinfonia degli Stasimi (2017-18) per grande orchestra (ottavino, due flauti, due oboi, corno inglese, due clarinetti in Si bemolle, due fagotti, controfagotto, quattro corni, tre trombe in Do, tre tromboni, tuba contrabbassa a 5 pistoni, timpani, piatti e piatto sospeso, taiko, gong, woodbocks, vibrafono, campane tubolari, tamburo con corde, grancassa, archi 6 – 6 – 4 – 4 – 4, di cui almeno un contrabbasso a 5 corde)

Dialoghi gesualdiani (2021) per orchestra (flauto, oboe, clarinetto in La, clarinetto basso in Si bemolle, fagotto, cinque corni, due trombe in Si bemolle, due tromboni, tuba, timpani, vibrafono, marimba, campane tubolari, set percussivo: grancassa, tamburo con corde, piatto, violini I e II, viole, violoncelli, contrabbassi)

Onirico (2021-22) per orchestra (ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo in Si b, 2 clarinetti in Si b, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, tomba piccola in Si b, 3 trombe in si bemolle, 3 tromboni tenor-bassi, tuba contrabbassa, timpani, vibrafono, marimba, piatto sospeso e piatti, tamburo con corde, gong grave, grancassa grave, mandolino, arpa, celesta, violini I e II, viole, violoncelli, contrabbassi)

Dialoghi con Perotino il Grande (2021-22) per orchestra (flauto, oboe, clarinetto in Si b, fagotto, 4 corni, tomba piccola in Si b, tromba in Si bemolle, trombone, tuba, timpani, piatto sospeso e piatti, gong, campane tubolari, tamburo con corde, grancassa grave, violini I e II, viole, violoncelli, contrabbassi)

Esprimere l'inesprimibile.
Codici notazionali nell'arte compositiva di Enrico Renna
Filippo D'Eliso

Abstract

Enrico Renna nella sua arte compositiva utilizza una notazione di estrema precisione, mai finalizzata a sé stessa. Il fenomeno musicale è atto sincretico in perfetta fusione di codici diversi che tra significante e significato esprimono la parte occulta dell'io artistico, ossia gli elementi spirituali insiti nell'aspetto emozionale affettivo in cui l'irrazionale esplica il proprio mondo interiore. Le strutture si sviluppano in segni sonori grafici cromatici affermando una geometria qualitativa che esplora e dispiega l'opera nell'interezza dell'azione creatrice.

La musica è *fenomenologia pura*[1]. Con questa definizione si intende sottolineare la valenza etimologica dei termini adoperati: il fenomeno, dal greco *fainòmenon* ossia ciò che appare e *lògos*, discorso, con l'aggiunta dell'aggettivo/avverbio latino *puro*, ossia puramente, semplicemente, perfettamente, stabilisce la correlazione diretta della musica con la sua manifestazione percettiva senza alcuna 'contaminazione' di significato aggiuntivo che ne possa aggravare il senso e la funzione informativa o referenziale che occupa nella nostra vita. Quel che conta è ciò che si ode e non ciò che si vede. La visione è un ulteriore fenomeno in aggiunta alla percezione uditiva. L'orecchio è giudice supremo di tale acquisizione della conoscenza che avviene in esclusiva attraverso il sensore della tangenza percettiva. La percezione cede il testimone alla memoria che nel trattenere l'informazione offre al pensiero la possibilità di mettere in atto la funzione di astrazione e concettualizzazione attraverso la codifica e decodifica di un significante. Ecco il pregio della conoscenza: una coniugazione tra forma e contenuto, tra significante e significato, che può definirsi *azione sincretica*. «Il sincretismo è la parificazione tra le religioni o tra le filosofie» le cui «distinzioni» cessano di «distinguersi» quando il loro «punto di vista» è «troppo ravvicinato»[2], accezione fondamentale applicabile a tutte le espressioni artistiche.

[1] Cfr. ANSERMET, E., *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (1961), trad. it. *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, Udine, Campanotto, 1995; ROGNONI, L., *Fenomenologia della musica radicale*, Bari, Laterza, 1966; PIANA, G., *Filosofia della musica*, Milano, Guerini, 1991.
[2] Cfr. ZOLLA, E., *Il sincretismo*, Napoli, Guida, 1986.

Friedrich Hölderling nel suo *Iperione in Grecia* afferma che *l'uomo è un mendicante quando pensa e un dio quando sogna*[3]. È la scèpsi, la ricerca, il dubbio, a far evolvere l'umanità e a consegnarla dalla preistoria alla storia proprio attraverso la scrittura. I fonemi espressi dall'uomo nella preistoria assumono connotazioni analogiche in una sinestesia sensoriale non ancora consapevole delle potenzialità che si celano al proprio interno. I sensi lavorano indipendenti in attesa di una sinergia imminente. Non a caso la filosofia orientale chiarisce le conquiste della cultura occidentale ribaltando il concetto di utilizzo energetico, per cui l'organo preposto a determinate mansioni ha ragione di esistere solo in virtù dell'azione da compiere, altrimenti non avrebbe nemmeno la possibilità di essere concepito. A tal proposito uno dei più grandi studiosi della psicologia sperimentale, Rudolf Arnheim[4], pone l'accento sul fatto che l'opera d'arte si compiace del piacere che deriva da un processo di massima stimolazione col minimo sforzo.

La storia, quindi, si compie solo attraverso il segno, motivo per cui il passaggio dalla preistoria alla storia è esclusivamente nella scrittura. La scrittura oggi è coadiuvata da sistemi informatici che digitalizzano il processo analogico. L'analogia è un parallelismo tra due funzioni che, rappresentative di altrettanti fenomeni indipendenti e interscambiabili, come ad esempio l'onda sonora e l'onda elettrica, entrambe utilizzano una rappresentazione logico-matematica espressa in funzione operativa.

La realtà fenomenologica innestata come scienza del vero e la realtà rappresentativa innestata come scienza dell'esattezza. L'esattezza fa i conti con l'imperfezione del mondo ovvero il suo eterno divenire, e non ne resta che la sua misurazione con funzione operativa che si esplica matematicamente. D'altro canto, il vero fa i conti coi sensori di registrazione del fenomeno, al cui cospetto, il trattenere l'informazione è urgenza di storia e consegna ai posteri, a testimonianza della 'natura delle cose' ovvero della *physis*. La realtà supera sempre tutte le nostre immaginazioni e i codici binari, ossia quelli dell'unicità alfabetica dello zero e dell'uno, del silenzio e del suono, si dispiegano in codici superiori che, a partire da quelli ternari, aprono a ibridazioni quantistiche da principi di indeterminazione − ridotti alla banale terminologia dell'indeterminatezza – dove posizione e velocità di particelle atomiche e sub-atomiche non sono più determinabili. La realtà, quindi, si dispiega in termini probabilistici facendo convivere espressioni antitetiche. Il linguaggio musicale comincia

[3] Cfr. D'ELISO, F., *Prefazioni*, in RENNA, E., *Fellmusik* per undici strumenti a membrana, Lecce, Youcanprint, 2016 e in ID., 2022, *Onirico* per orchestra, Lecce, Youcanprint, 2022.
[4] ARNHEIM, R., *Entropy and Art. An Essay on disorder and order*, Regents of University of California, 1971, trad. it. *Entropia e Arte*, Torino, Einaudi, 1974 e 1989.

così ad arricchirsi di interazioni grafico-espressive derivate da poesia, letteratura, pittura, arti scultoreo-figurative, teorie geometrico-misurative. La musica, nella sua manifestazione 'polimorfa', come nella sua accezione di 'ineffabilità'[5], contiene in sé simultanei 'punti di fuoco' allo sguardo indagatore della sua comprensione analitico-sintetica.

Nel 1903 Vasilij Vasil'evič Kandinskij realizza *Il cavaliere azzurro* (*Der blaue Reiter*), un dipinto ad olio su tela che vede, in una simbolica perenne lotta tra il bene e il male, un cavaliere, dal brillante mantello blu, avanzare al galoppo su un cavallo dal manto bianco mentre attraversa una collina verde. Solo nel 1911 sorge a Monaco di Baviera *Der blaue Reiter*, gruppo di artisti che si scioglie a causa della prima guerra mondiale. Franz Marc, amante dei cavalli e componente del gruppo, assieme a Kandinskij, unendosi al colore della spiritualità, il blu, in una proiezione all'eterno, pubblica nel 1912 un almanacco contenente saggi e articoli. Nello stesso anno, il 1912, nasce in America John Cage, mentre Kandinskij già nel 1910 ha dato alla luce *Über das Geistige in der Kunst* (*Della spiritualità nell'arte*) con l'illuminante dichiarazione, in riferimento alla sua pittura, di vedere «un pezzo di ghiaccio entro cui brucia una fiamma». Kandinskij, dopo aver tenuto dal 1922 corsi al Bauhaus, trova la messa a punto del suo pensiero in una *metafisica della forma* con il libro cardine dell'arte futura, *Punto Linea Superficie* (*Punkt und Linie zu Fläche*), pubblicato nel 1926.

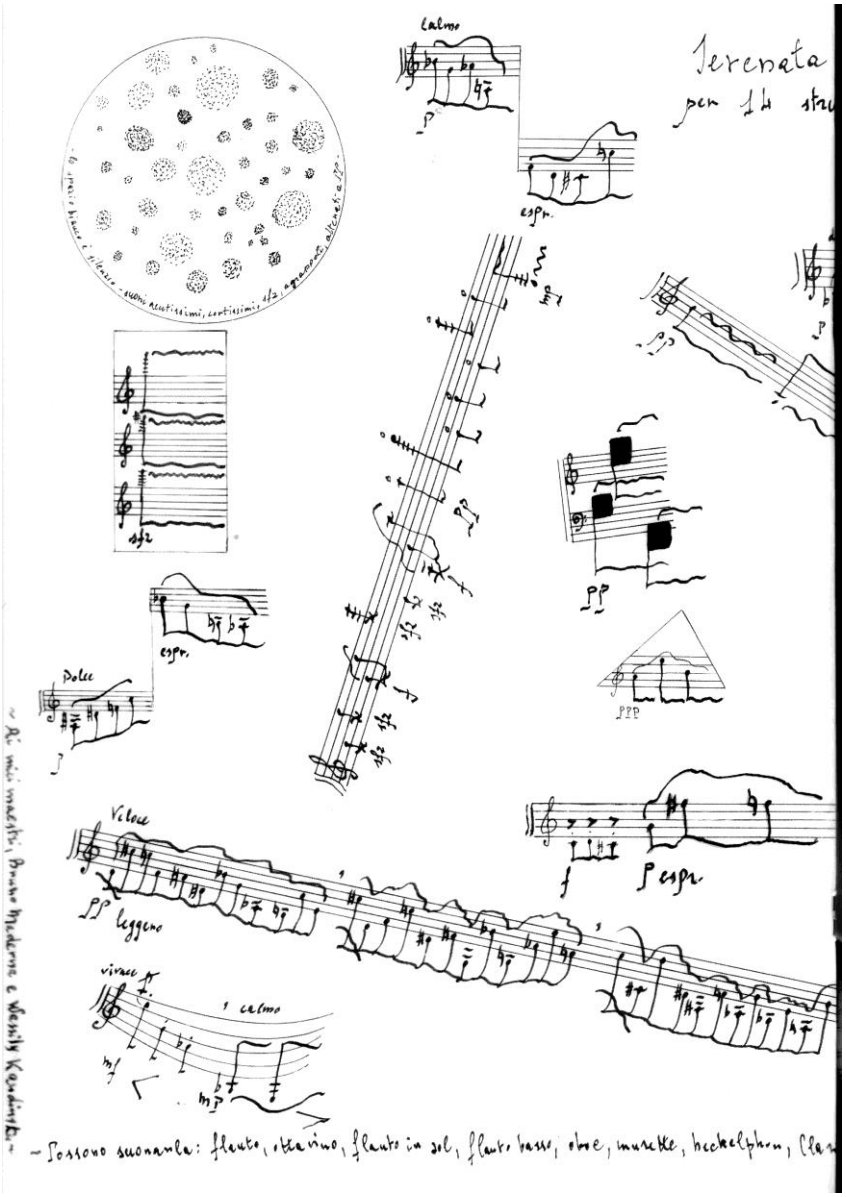
Enrico Renna scrive nel giugno 2015 la *Serenata* per quattordici strumenti. Concepita su modelli di alea controllata e di gesto grafico vede la dedica «Ai miei maestri, Bruno Maderna[6] e Kandinskij». Maderna nasce a Venezia nel 1920 e muore a Darmstadt in Germania nel 1973, mentre Kandinskij, nato a Mosca nel 1866, muore in Francia nel 1944. Questi archi temporali sono fondamentali per cogliere e dedurre quali interazioni e influenze artistico-culturali potessero sorgere nella ricerca di uno stile consono al proprio sentire. La notazione diventa il fulcro di una precisione estrema. Ogni segno rappresenta per Renna la diretta corrispondenza di una relazione analogica con l'opera d'arte. In termini fisici l'analogico sopperisce al compito di raccogliere l'intera informazione possibile del dato evento da trattare e, quindi, da utilizzare in partitura.

È ciò che accade quando si scrive a mano. Il movimento grafico è espressione libera e creativa da cui nascono anche nuove forme di interpretazione mai uguali a sé stesse e coadiuvate da indicazioni

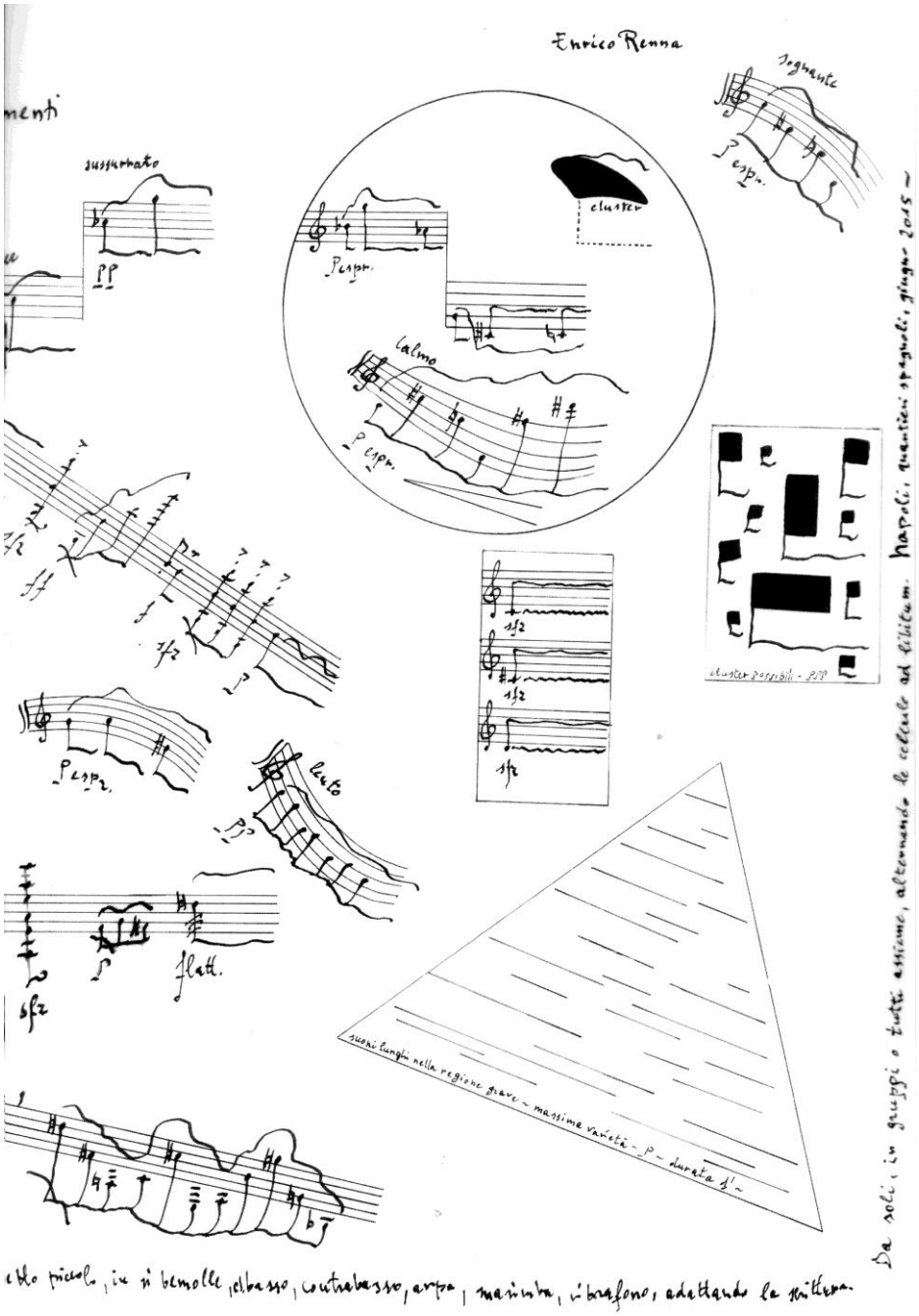
[5] JANKÉLÉVITCH, V., *La musica e l'ineffabile*, trad.it., Milano, Bompiani, 2001.

[6] Cfr. MADERNA, B., in *Sei protagonisti della "Nuova musica" fra gli anni Sessanta e gli anni Settanta*, a colloquio con Leonardo Pinzauti in *C'erano una volta nove oscillatori…*, a cura di Paolo Donati ed Ettore Pacetti, Roma, Rai-Eri, 2002, 88-95.

didascaliche atte a rendere esplicita l'intenzione artistica allo scopo di raggiungere il risultato voluto e adeguato al fenomeno sonoro creativamente espresso in partitura.



[**Es. 1a.** – ENRICO RENNA, *Serenata per quattordici strumenti*, Lecce, Youcanprint, 2015]

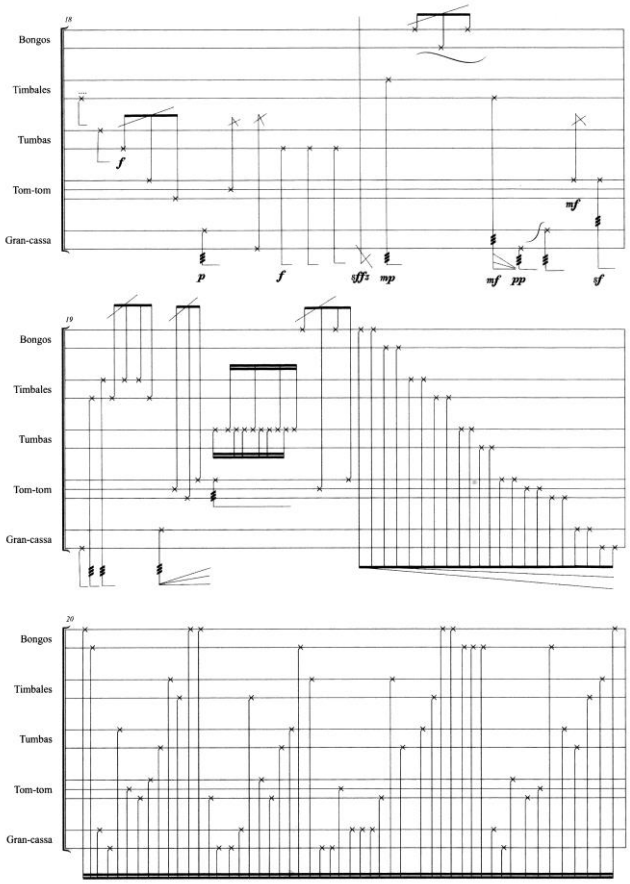


[**Es. 1b.** – RENNA, *Serenata per quattordici strumenti*]

[**Es. 2.** – ENRICO RENNA, *Per Anna* per flauto solo e voce recitante *ad libitum*, Lecce, Youcanprint, 2015]

In termini matematici, l'analogico subisce una digitalizzazione attraverso il modellamento del segno tipografico, generalmente secondo forme convenzionali riformulate da *software* di compilazione, come *Finale* o *Sibelius*, nello standard della teoria musicale. Anche le geometrie utilizzate indicano la perfezione stilistica dei codici. Ogni compositore ha una precisa idea del significante adottato e come nel caso particolare di Renna, il segno è l'emblema di un atto sincretico che a volte mette a dura prova con la sua ricreazione la collocazione digitale in partitura.

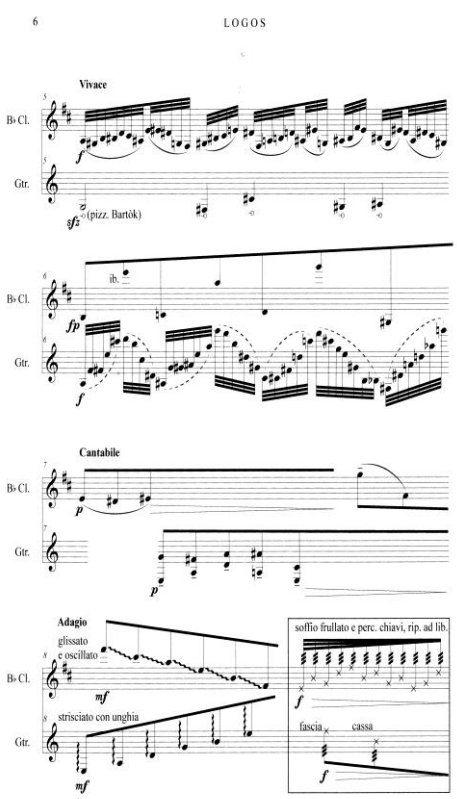
Non a caso la digitalizzazione di *Fellmusik* è stata oggetto di ampio studio strategico per ottimizzare la funzione di prassi esecutiva nell'azione fluida e virtuosistica che ha visto l'eccellente percussionista Mika Takehara protagonista nel 2017 al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.



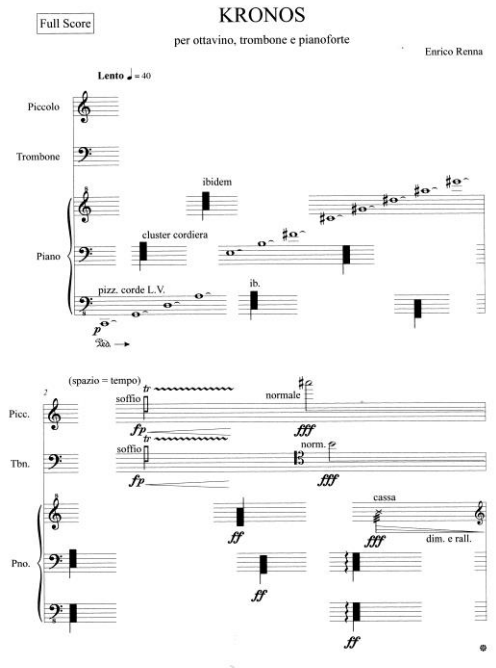
[**Es. 3.** – ENRICO RENNA, *Fellmusik* per undici strumenti a membrana, Lecce, Youcanprint, 2016]

Mentre *Incantations,* per trombone, *Logos,* per clarinetto e chitarra, e *Kronos,* per ottavino, trombone e pianoforte, vedono l'uso di segni particolari, quali forme rettangolari, verticali e nere definite in partitura come *cluster* (in rettangolo verticale nero) con l'aggiunta del termine 'cordiera', indicando la precisa collocazione di esecuzione sullo strumento, e *soffio* (in rettangolo verticale bianco) in relazione agli strumenti a fiato presenti (Es. 6), campi cronometrici compresi nelle forme geometriche (Es. 5), oscillazioni in quarti di tono rappresentate graficamente con una 'ondina' utilizzata solitamente per abbellimenti in trillo prolungato (Es. 4), in *André, alla memoria*, la partitura lasciata nella sua espressione manoscritta afferma lo stato analogico che deriva da una maggiore libertà d'azione, quasi a voler dimostrare che anche il ricordo ha una sua variabilità non più deterministica (Es. 7).

[**Es. 4.** - ENRICO RENNA, *Incantations* per trombone, Lecce, Youcanprint, 2014]



[**Es. 5.** - ENRICO RENNA, *Logos* per clarinetto e chitarra (2018-19), Lecce, Youcanprint, 2019]

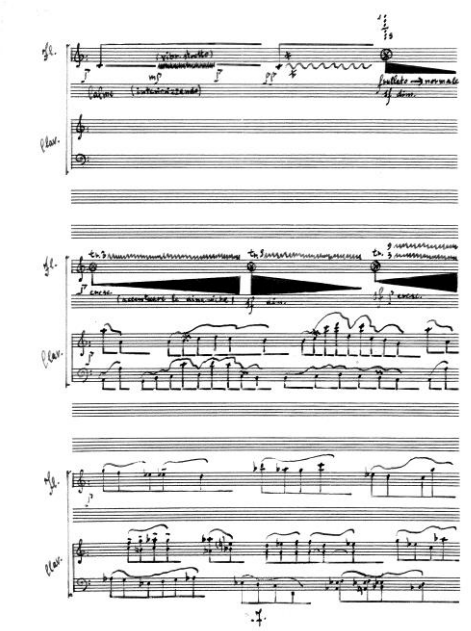


[**Es. 6.** – ENRICO RENNA, *Kronos* per ottavino, trombone e pianoforte, Lecce, Youcanprint, 2018]

[**Es. 7.** - ENRICO RENNA, *André, alla memoria* per flauto, clarinetto, violino, voce, pianoforte, violoncello, Lecce, Youcanprint, 2014]

Let Then Dream Before They Wake per flauto e clavicembalo (Es. 8) e i *Due pezzi brevi*, *Pulvis* e *Scharf*, per sedici strumenti a fiato (Es. 9), sono graficamente presentati nella forma manoscritta, arrivando ad una sorta di caleidoscopio del totale cromatico che di fatto per l'uso dei sovracuti degli strumenti esprime una ricerca in campo aperto della malleabilità del segno.

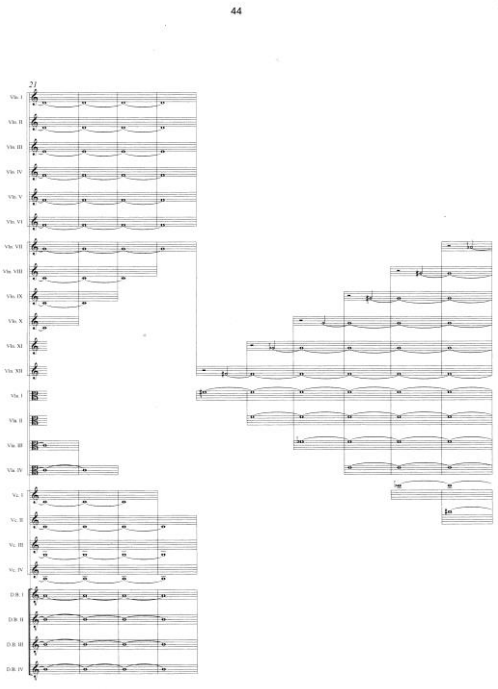
Con la *Sinfonia degli Stasimi* si giunge a una geometria della macrostruttura, evidente in partitura attraverso l'annullamento grafico delle aree di pausa.



[**Es. 8.** - ENRICO RENNA, *Let Them Dream Before They Wake*, Lecce, Youcanprint, 2014]

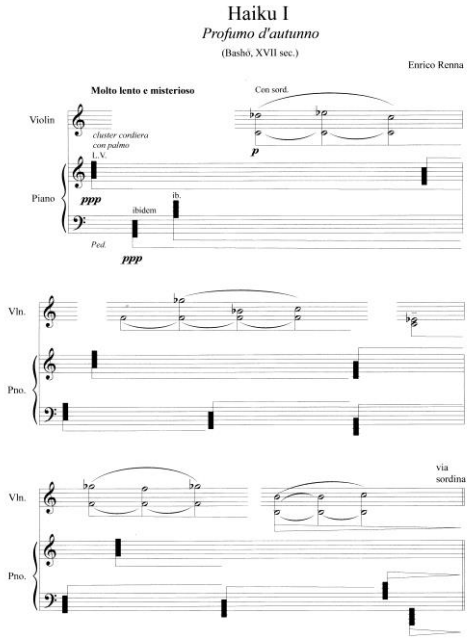
[**Es. 9.** - ENRICO RENNA, *Due pezzi brevi*: 1. *Pulvis*, Lecce, Youcanprint, 2015]

[**Es. 10.** - RENNA, *Due pezzi brevi*: 2. *Scharf*]



[**Es. 11.** - ENRICO RENNA, *Sinfonia degli Stasimi*: *Stasimo II*, Lecce, Youcanprint, 2018]

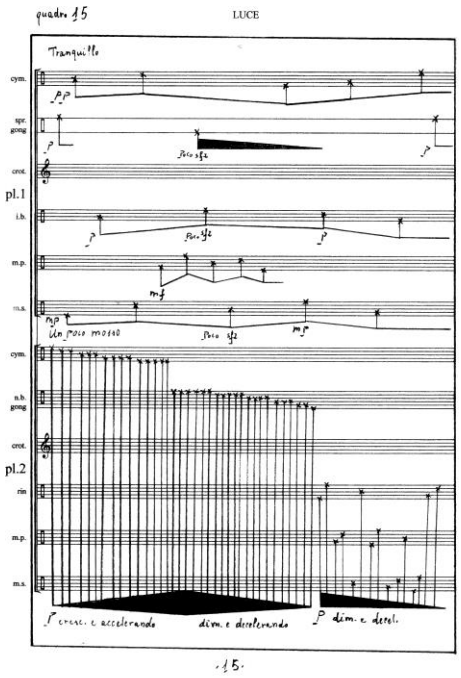
Con i *Sette Haiku* per violino e pianoforte la conquista grafica della digitalizzazione della partitura è corroborata dalle evidenti titolazioni dei brani poetici dei maestri giapponesi. In *Haiku I* e *II* (Ess. 12 e 13) i *cluster*, sebbene nelle avvertenze siano indicate come approssimative le altezze, sono perfettamente connotati per geometrie con la stessa precisa collocazione delle linee di demarcazione dei campi cronometrici.



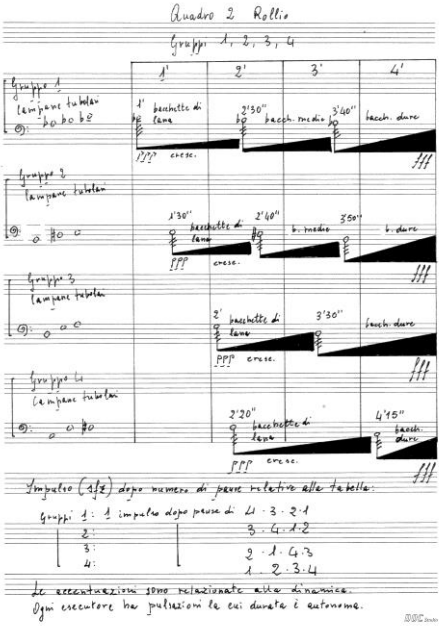
[**Es. 12.** - ENRICO RENNA, *Haiku I* per violino e pianoforte, Lecce, Youcanprint, 2020]

[**Es. 13.** - RENNA, *Haiku II*]

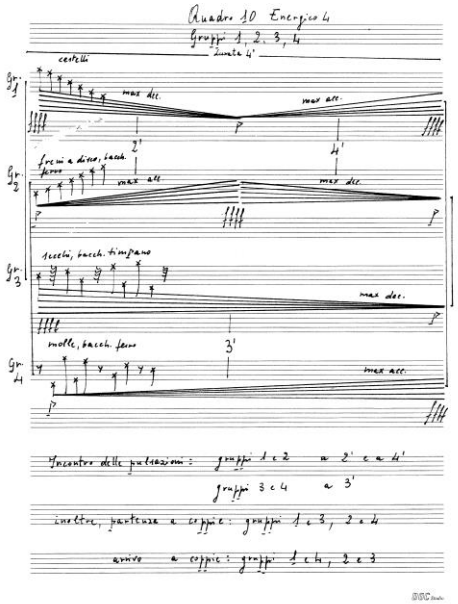
Luce per percussione (Es. 14) e la *Sinfonia delle campane* (Ess. 15 e 16) contengono elementi di variabilità ritmica perfettamente organizzati in strutture grafiche che ritroviamo anche in *Fellmusik*. Sebbene siano integralmente manoscritte, ossia non mediate da strumenti tecnologici e in esplicita creatività di pensiero analogico e piene di riferimenti di natura mistica, ricordando che il termine latino *mysticus* di derivazione greca, *mistikós*, vuol dire *mistero*, presentano una organizzazione rituale molto dettagliata.



[**Es. 14.** – ENRICO RENNA, *Luce*: *Quadro 15* per percussione, Lecce, Youcanprint, 2015]



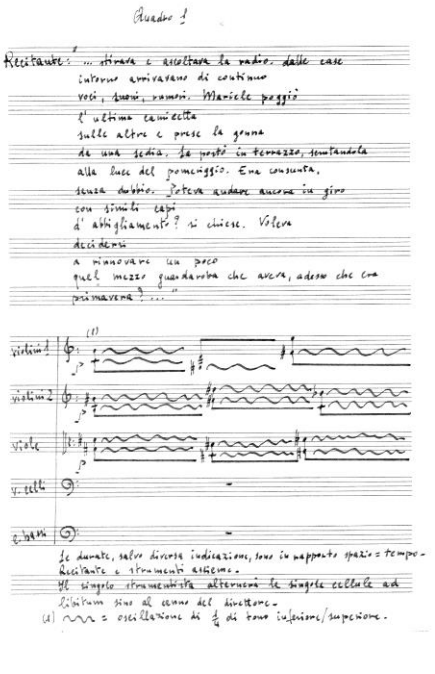
[**Es. 15.** - ENRICO RENNA, *Sinfonia delle campane*: *Quadro 2* per cinque gruppi percussivi, Lecce, Youcanprint, 2015]



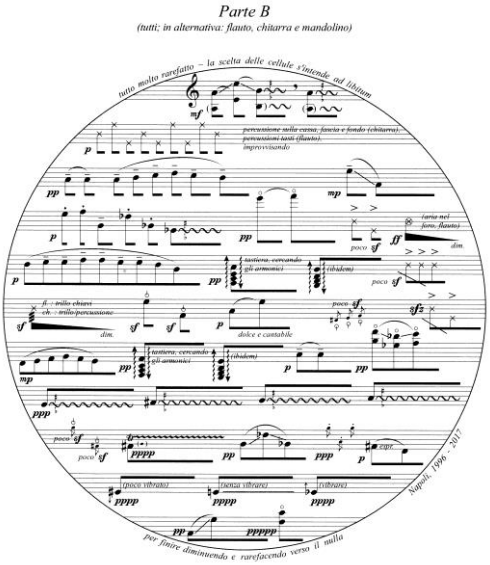
[**Es. 16.** - RENNA, *Sinfonia delle campane*: *Quadro 10*]

[**Es. 17.** - ENRICO RENNA, *Poemetto di vita e d'amore* per soprano o tenore e pianoforte, Lecce, Youcanprint, 2015]

Nel *Poemetto di vita e d'amore* per soprano o tenore e pianoforte (Es. 17) con scrittura analogico-manoscritta e con testo in memoria di Giacomo Leopardi, si apre un flusso continuo senza delimitazione metrica in spezzabattute. Figurano segni evidenti di *cluster* pianistici in una frammentarietà linguistica atta a evidenziare la ricercata linea del canto.



[**Es. 18.** – ENRICO RENNA, *Aforismi* per voce recitante e orchestra d'archi, Lecce, Youcanprint, 2015]



[**Es. 19.** – ENRICO RENNA, *Berceuse* per flauto e due chitarre (1996-2017), Lecce, Youcanprint, 2017]

Interessante risulta il parallelismo tra la scrittura degli *Aforismi* per voce recitante e orchestra d'archi (Es. 18) e la *Berceuse* per flauto e due chitarre (Es. 19). Queste partiture recano entrambe come data di creazione il 1996, sebbene la *Berceuse* conquisti soltanto nel 2017 una sistemazione definitiva in digitale. Negli *Aforismi* le cellule ritmiche si alternano *ad libitum* in relazione alla voce *recitante* denominata in partitura e racchiusa nel testo presentato come *incipit* ad ogni singolo quadro, fornendo elementi di contrasto tra livelli e piani sonori, tra innesti e oscillazioni ai quarti di tono. Nella *Berceuse* affiorano memorie rarefatte in un ambiente circolare suggestivo i cui elementi sonori si spengono gradualmente nel nulla. La scrittura, racchiusa in armonici naturali e non, è caratterizzata da strutture e segni organizzati con varietà dinamica.

Renna esprime così il proprio mondo interiore, mediante un percorso sincretico tra forma e contenuto, significante e significato, dove la ricerca e la conquista di elementi essenziali, finalizzata ed elargita con eleganza linguistica nella fusione di codici diversi di estrema precisione, lo pone al cospetto di quella *spiritualità dell'arte*, come lo fu per Kandinskij,

portatrice di valori inestimabili, in cui l'io irrazionale trova nell'emozionale-affettivo la radice dell'azione creatrice in un ordine geometrico qualitativo di segni sonori grafici cromatici in cui l'opera si dispiega nella sua interezza.

Un confronto con le musiche extracolte e con il jazz

Francesco D'Errico

Abstract

Si affronta uno studio sui dispositivi che possono aiutare a delineare punti di contatto tra il mondo musicale di Enrico Renna e le musiche extracolte fino a toccare alcuni aspetti del jazz. Contatti sensibili, carichi di significato, anche se spesso non immediatamente in luce.

Appena mi è stata offerta la possibilità (accettata immediatamente con gioia e gratitudine) di scrivere un breve saggio su Enrico Renna a proposito del suo rapporto con le musiche extracolte e con il jazz, la prima idea che mi è venuta in mente è stata quella di proporgli per iscritto alcune brevi domande. Quella che segue è appunto la breve intervista sottoposta al Maestro. Va detto che questa non è stata da me intesa come una sorta di guida per il mio scritto, piuttosto come una testimonianza diretta e viva, per così dire di prima mano, intorno ai temi da trattare.

1. Quanto sei stato interessato e coinvolto dalla musica colta americana del '900, e oltre?

Il mio rapporto con la musica americana del '900 è abbastanza complesso. Il primo incontro con la musica americana risale ai tempi dei miei studi flautistici, quando studiai Density 21,5*. Tale brano mi colpì per il dato materico che era sotteso e che si manifestava nell'idea generale e nel linguaggio usato. Anche se la sua macrostruttura è tripartita, tuttavia l'idea materica influenza la nascita delle microstrutture che poi proliferano in modo del tutto nuovo rispetto alla tradizione della musica classica occidentale. Una micro-cellula di tre note, una sorta di micro-tema, che piano piano si articola permutando i suoi elementi e aggiungendo di tanto in tanto un'altezza nuova fino a guadagnare tutto lo spazio dei dodici suoni. D'altronde già nel titolo era presente l'idea materica poiché* 21.5 *è riferito alla densità molecolare dello strumento per il quale il brano era stato scritto. Nel corso della composizione lo spazio delle altezze possibili viene a poco a poco guadagnato fino a raggiungere i margini estremi dello strumento. Anche le dinamiche sono molto varie ed estese dal più piano al più forte possibile. Insomma, questo brano mi aveva aperto un mondo nuovo dove l'idea madre nasceva e si sviluppava in maniera singolare. Di lì a poco scoprii tutta la produzione di Edgar Varèse e in particolar modo* Ionisation *per percussioni che mi colpì soprattutto dal punto di vista timbrico, oltre che formale e costruttivo. Questo brano influenzerà*

notevolmente il mio interesse per gli strumenti a percussione che poi sfocerà nella composizione di Fellmusik*, un brano scritto nel 1981, rivisto negli anni 2000, la cui prima esecuzione si ebbe nel 2017 al Conservatorio di musica di Napoli.*

Un altro autore americano che mi ha fortemente influenzato è John Cage. Non potrei citare un lavoro in particolare, piuttosto il suo approccio con l'aspetto timbrico degli strumenti, in particolar modo del pianoforte, inteso come possibilità di esplorare gli strumenti oltre l'uso tradizionale e con un gesto compositivo che non disdegna l'uso dell'alea più o meno controllata. Tuttavia Cage aveva una profonda conoscenza delle tecniche strutturaliste postweberniane. Ebbi modo anche di vedere un suo balletto, al teatro San Ferdinando di Napoli, dove improvvisava con un oggetto creato da un tecnico giapponese: si trattava di una serie di pennette situate su di una staffa che egli stimolava direttamente con le dita e che modulava in maniera opportuna a seconda di come fossero agite. Egli ha influenzato molte delle mie composizioni, soprattutto da camera o per strumento solo.

Un altro compositore statunitense (naturalizzato in Messico e in qualche modo anti-americano) che ha influenzato una mia specifica composizione, ovvero la mia Sinfonia delle Campane *eseguita a Stoccolma nel 2002, è Conlon Nancarrow. Ebbi modo di conoscere la sua musica attraverso le registrazioni e i video presenti* on line*. L'aspetto più interessante di Nancarrow è la compresenza di strutture polifoniche che non hanno in comune una sola pulsazione e che sviluppano metronomi differenti contestualmente. Ciò mi aprì orizzonti nuovi e inesplorati che cercai di sviluppare nella mia* Sinfonia delle Campane*. Portai la polifonia da due a cinque parti, dislocate in punti diversi della sala e con la presenza di più di cento strumenti percussivi affidati a cinque gruppi. Interessante è indagare le possibilità di percepire elementi ritmici provenienti da punti dello spazio diversi e con pulsazioni ritmiche differenti.*

Ho poi avuto incontri con artisti americani, alcuni sviluppatisi nell'arco di diversi anni, altri più sporadici. Prima di tutto con David Keberle, compositore e clarinettista, scomparso da qualche anno col quale ebbi negli anni '80 e '90 lunghe esperienze sia in veste di compositore che di esecutore e col soprano Joan Logue, cantante duttile, di grandi capacità vocali e di esperienza maturata con i più autorevoli compositori contemporanei.

2. Quanto ti sei sentito attratto e stimolato dalle pratiche dell'improvvisazione, dall'esperienza dell'alea e dell'alea controllata?

L'improvvisazione l'ho praticata soprattutto quando ero ancora studente in alcune occasioni concertistiche in veste di pianista. Mi piaceva partire da

formule della tradizione per poi avviare l'improvvisazione allontanandomi sensibilmente dal modello originario. L'alea più o meno controllata l'ho praticata in numerosi miei brani per strumento solista, in formazioni da camera e per orchestra.

3. Pensi che il jazz, le pratiche musicali afroamericane, abbiano toccato il tuo mondo musicale e artistico?

Non posso parlare di una influenza diretta ma certamente sono stato attratto dalla musica afroamericana, soprattutto quella dei primordi.

Mettere a confronto la musica di Enrico Renna con le esperienze extracolte, in particolare con il jazz, appare decisamente un'impresa complessa. Il mondo musicale di Renna è così radicato nella cultura colta europea, nell'avanguardia novecentesca da risultare, a prima vista, decisamente lontano da tessuti musicali differenti, quelli così detti extracolti. Eppure le aperture mentali dell'uomo, dell'artista, le abitudini e il desiderio di abbracciare orizzonti ampi, gli hanno permesso di accogliere, magari non sempre in piena consapevolezza, anche altro nella propria narrazione musicale, e non cose di poco conto. In un certo senso sono proprio il metodo di lavoro, l'attitudine intellettuale di Renna che, sebbene concentrati con rigore su specifici oggetti, definiti e radicati in certi territori, testimoniano fertili e inaspettate aperture. Per cogliere con maggior puntualità, per dare sostanza a queste fertili e inaspettate aperture, alcuni dispositivi potranno essere assai utili: innanzitutto le pratiche dell'improvvisazione musicale, poi l'attenzione a uno dei temi più cari a certa filosofia della musica, il rapporto tra *creazione* e *scoperta* intorno all'attività produttiva dell'autore, e infine l'esperienza dei ritmi e dei timbri. Tali dispositivi saranno oltremodo utili a delineare e a individuare punti di contatto tra il mondo musicale di Enrico Renna e, appunto, le musiche extracolte, l'improvvisazione e il jazz.

1. Composizione/improvvisazione

Comincerei da alcune prospettive apparentemente più astratte, ma che viste da vicino presentano contenuti di pensiero assai concreti e che possono aiutare a cogliere certi elementi che a mio avviso accostano il pensiero musicale di Renna, la sua produzione, a certe musiche extracolte, fino alle culture afroamericane espresse nelle Americhe.

L'interrogarsi sull'essere 'scoperta' o 'creazione' in riferimento al diverso produrre musicale appartiene sia alla composizione, e qui intendo ciò che è

scritto attraverso un codice chiaramente condiviso, ben definito e complesso, che all'improvvisazione, cioè a quello che della musica viene sì condiviso, ma non fissato tramite scrittura. Per inciso va detto che per la musica d'improvvisazione la faccenda del 'non scritto' assume sfumature differenti, impossibili da approfondire in queste righe. Dunque prima di indagare su 'scoperta' o 'creazione', è qui necessario, preliminarmente, spendere qualche parola su ciò che ci si presenta come composto e ciò che può ritenersi improvvisato. Quello che qui mi interessa è osservare come un soggetto creativo si renda attivo e si manifesti attraverso le sue opere, siano esse di scrittura o d'improvvisazione. Provare a cogliere i processi di pensiero che determinano certe scelte. In altre parole cosa è possibile vedere riflesso nell'opera del lascito dell'autore, provare ad andare in profondità per individuare cosa di questo riflesso è mosso dalla scrittura e cosa dall'improvvisazione. Provare a leggere quello che di diverso custodiscono queste due pratiche. Quale modello di pensiero musicale provano a esprimere.

Sul bordo della teoria di pensiero e sull'onda del sentire immediato mi è qui utile indagare su questi temi, così da provare a lasciare emergere, attraverso i campi della scrittura e dell'improvvisazione, il loro incrociarsi, i contatti con le musiche extracolte che l'esperienza musicale di Enrico Renna contiene. Le opere di Renna, prevalentemente, sono radicate nella concezione, per così dire, dell'autore che lascia traccia, nella tradizione dell'opera scritta, l'opera che è testimonianza del suo autore, anche in sua assenza. Questo è indubbio. Ma navigando all'interno della sua produzione alcune esperienze ci sorprendono, aprono a mondi e modi diversi del fare musica da quello tracciato espressamente e meticolosamente attraverso la scrittura. Ma procediamo con ordine.

In ogni partitura quello che è scritto si palesa innanzi a noi in una veste omogenea e viene espresso, reso esperibile nelle sue diverse declinazioni, dalle differenti interpretazioni; interpretazioni che ricostruiscono, attraverso le partiture, attraverso un codice preciso e condiviso, i contenuti, più o meno nel dettaglio espressi dall'autore di quelle specifiche opere. Così almeno sembra. Ma è proprio il sentiero che congiunge scrittura e interpretazione, ciò che in qualche modo lega ciascun autore a ciascun interprete, che già tradisce aspetti di improvvisazione. E questo nelle partiture tradizionali, quelle che, come detto, si presume contengano l'opera intesa come oggetto chiaro e definito. Qui, come dicevo, l'occhio dell'interprete, il suo orecchio, già in qualche modo da sempre, di volta in volta, danno una vita differente alle partiture medesime. Egli tenta di dare voce, nel modo più adeguato possibile, alle intenzioni dell'autore, cerca di essere il più aderente possibile

a quella partitura, alla storia delle interpretazioni di essa dispiegatesi nel tempo, ma il suo agire è sempre e inevitabilmente trasformativo. In un certo senso ogni interprete traduce l'opera e, nell'esperienza della pratica musicale, lo fa in tempo reale. Si tenta appunto di 'mettere in scena' proprio quelle specifiche composizioni prodotte, e ogni 'messa in scena' si presenta con una nuova veste, e chi produce quelle partiture, l'autore, in verità non ha scelta ed è costretto a imboccare questa via per dar voce all'opera stessa, alla *sua* opera. E allora quale intenzione tradisce inevitabilmente la scrittura? L'opera nella necessità ineludibile di essere interpretata per rendersi manifesta, implica le sue trasformazioni, accetta e presume il suo essere sempre differente, interpretata appunto, e sempre specchio non solo dell'autore, ma inevitabilmente anche dell'interprete; ogni partitura, per quanto dettagliata, per essere espressa, dunque semplicemente per esistere, implica ineludibilmente un margine d'improvvisazione. Questo dato è contenuto e accolto da sempre, da quando è andata affermandosi la figura dell'autore e della scrittura, e in un certo senso contiene ancora il forte retaggio della trasmissione orale delle culture musicali. Lo ripeto, qualsivoglia interpretazione accoglie in parte gesti improvvisativi. Dunque l'improvvisazione, le sue pratiche resistono, direi sopravvivono, nonostante il patto tra i compositori e gli interpreti. Anzi, è proprio questo patto che rende inevitabilmente fertile il terreno per il suo agire. E questo accade anche per quelle partiture formalmente definite nel dettaglio.

Nel '900 musicale europeo, quasi reattivamente alla maniacalità della partitura scritta, vengono a delinearsi procedure di scrittura che lasciano maggiore spazio all'imprevisto, in un certo senso all'improvvisare, lasciando riemergere questa originaria pratica musicale. Ecco dunque che la distanza tra scrittura e improvvisazione torna ad assottigliarsi, lasciando di nuovo, e consapevolmente, spazio a quest'ultima. Questo accade quando ci si avvicina alle esperienze e alle pratiche delle cosiddette partiture aleatorie, e parzialmente aleatorie, dispositivi musicali nei quali l'autore accoglie con poche riserve le intenzioni decisionali e trasformative dell'interprete.

Ogni interpretazione prende spazio, per così dire, *dice la sua.* I materiali musicali diventano suggerimento dialogico e non più materiale, che 'è' da esporre fedelmente. Dall'*essere* della partitura si accoglie il dialogo in *divenire* in cui si incontrano i diversi artigianati del comporre e del ri-comporre, messi in opera da ciascun interprete, improvvisando. Ecco un punto di interesse: questa prospettiva, proprio il gesto contenuto nella produzione di partiture aleatorie o di alea controllata, è pienamente accolto da Renna. Qui prendo ad esempio, tra le sue opere, la *Serenata* per 14 strumenti composta nel 2015, il suo omaggio alla *Serenata per un satellite*

di Bruno Maderna del 1969[1]. Il suo gesto compositivo, come già in Maderna, dunque, accoglie e invita necessariamente alle pratiche dell'improvvisazione musicale. Il comporre individuale, fermato concettualmente ed esteticamente sulla partitura, cede spazi alla partecipazione *in itinere* degli interpreti. Non discostandosi dalle avanguardie del '900 musicale, le quali accusando il peso, l'autorità conquistate dalla notazione musicale *standard* occidentale, ad essa si sono ribellate con vigore[2], anche Renna accoglie, nel suo fare musica, pratiche aperte all'improvvisazione. Indirettamente, in un certo senso, anche quelle rimesse in gioco oltreoceano, nelle Americhe, quelle contenute nelle esperienze musicali afroamericane. Egli è quindi aperto al suo tempo, anche se lo vive nel pieno solco della musica europea. Qui non si tratta infatti di assorbire nel proprio linguaggio specifiche linguistiche, stilistiche di altre culture, non si tratta di accogliere del jazz, ad esempio, la concezione ritmica del *groove* (ne parleremo più avanti), le differenti prassi del fraseggio, le caratteristiche delle accentuazioni, l'uso specifico del ritmo armonico, etc., quanto, piuttosto, dell'accogliere il concetto e il fatto che lo spazio improvvisativo dilata, in un certo senso, quello della scrittura, pone quest'ultima sotto una diversa luce. Permette al gesto compositivo di trasfigurarsi di volta in volta in maniera sostanziale nelle mani dell'interprete, e non solo su terreni espressivi, quali, ad esempio, quello delle dinamiche, del *rubato* etc. come avviene nei processi interpretativi legati alle partiture tradizionali. Ad esempio, nelle indicazioni dell'autore riguardanti la *Serenata* per 14 strumenti, leggiamo: «lo spazio bianco è silenzio-suoni acutissimi, cortissimi, *sfz*, a grappoli, alternati…» (Renna, 2015). La partitura non ci dice più con precisione quali pause, quali suoni, quali altezze, quante note nei grappoli, quali durate. Tutto questo è in larga parte a discrezione degli esecutori. Così in questa partitura lo spazio compositivo viene trasfigurato in modo sostanziale in ogni diversa esecuzione, e ogni trasfigurazione, sebbene concettualmente indicata dall'autore, è sempre, nella prassi, anche a discrezione dell'interprete. Ed è importante sottolineare che questa direzione, questo paradigma esecutivo, viene pienamente sdoganato con la complicità stessa dell'autore.

Le pratiche dell'improvvisazione musicale, con un gesto compositivo forte come quello dell'alea controllata espresso nella *Serenata* per 14 strumenti, vengono accolte all'interno dei propri processi creativi da parte di Renna. Processi che si rispecchiano e in parte si riconoscono nelle pratiche delle musiche extracolte. Va detto, a sottolineare tali legami, anche se non è

[1] Cfr. Ess. 1a e 1b, pp. 70-71.
[2] GOODMAN, N., *Il linguaggio dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 157-169.

questo il contesto per ulteriori approfondimenti, che inevitabilmente le stesse tradizioni afroamericane, tra quelle qui indicate come extracolte, affondano parti importanti delle proprie radici nel ’900 europeo.

Il dialogo tra scrittura e improvvisazione è un dialogo antico e in divenire e mai a senso unico. Mi sembra di poter dire che Renna accoglie, probabilmente in maniera insieme concettuale e intuitiva, comunque attraverso la prospettiva delle avanguardie europee, la necessità di sottrarsi, almeno in parte e in certi luoghi della sua produzione, al peso della partitura ‘esatta’, per spingere il suo sguardo verso orizzonti altri, questi sì, vicini anche al jazz e alle musiche afroamericane, nella misura in cui abbiamo detto sopra, così pieni di cultura orale e di pratiche improvvisative. Renna non solo mette in moto procedure cognitive, concettuali, ma anche le memorie del corpo e dunque inevitabilmente le pratiche del *tempo reale* e della condivisione nel fare musica, nel senso di produrre musica anche collettivamente.

2. Scoperta/creazione

Dopo queste riflessioni sulle pratiche della scrittura e dell’improvvisazione, torniamo a interrogarci sull’essere ‘scoperta’ o ‘creazione’ in riferimento alla produzione musicale. Anche questo interrogativo infatti ci offrirà materiale per meglio leggere quei territori di confine tra la musica di Enrico Renna e le musiche extracolte.

Tra i temi più controversi della filosofia della musica vi è la questione se una composizione, un’opera di ingegno, sia una ‘creazione’ o una ‘scoperta’. Scrive Peter Kivy nel suo *Filosofia della musica*:

> L’idea che la composizione della musica possa essere un processo di scoperta piuttosto che un fare – o, per farle un complimento, come si fa di solito, una *creazione* – sembrerà strana a molti dei miei lettori. A me sembra però che provare a considerare una composizione come un processo di scoperta di strutture sonore non sia affatto un’idea controintuitiva e possa essere invece un nuovo modo, fresco e penetrante di comprendere cosa realmente fanno i compositori[3].

Perché, per provare a rintracciare nel mondo musicale di Enrico Renna alcuni aspetti delle culture extracolte, alcuni aspetti legati all’improvvisazione musicale, alcuni elementi tratti dal jazz, mi incammino, e vi invito a farlo con me, su per il sentiero della filosofia della musica

[3] KIVY, P., *Filosofia della musica*, Torino, Einaudi 2007, p. 257.

piuttosto che della sola prassi, dell'estetica o dell'analisi? Perché credo che spesso i processi di pensiero, per così dire, applicati agli oggetti del conoscere, una volta percorsi, rilascino idee distinte e chiare come non ci si aspetterebbe. E inoltre, accogliere alcune tra le moderne prospettive proprie della filosofia della musica può aiutarci a vedere e a determinare meglio quanto e come Renna abbia maturato un procedere creativo e fertile pronto anche ad accogliere, con intelligenza musicale, importanti suggestioni provenienti da orizzonti differenti da quelli della tradizione europea, così da integrarli nel suo linguaggio.

Dunque, ogni volta che qualcosa viene scoperto è come se si mettesse in luce qualcosa di già esistente, ma, in un certo senso, ancora nascosto alla vista. Si *scopre* il magnetismo, si *scopre* il campo gravitazionale, l'elettricità, etc. Invece si *inventa*, si crea qualcosa che, non solo non era stato mai esperito o visto precedentemente, ma che proprio, *prima di allora*, non esisteva. Si inventa, si *crea*, la lampadina, il magnete, il mulino ad acqua. Eppure, per dirla in termini assai semplici, l'inventare la lampadina, il farla, non è un agire determinato anche dalla scoperta stessa dell'elettricità? E non solo: è tanto peregrino chiedersi se quella lampadina, per poter essere inventata, non dovesse già essere presente in qualche luogo proprio come l'elettricità? Senza scomodare il mondo delle idee platonico[4], sebbene spesso è proprio di questo che continuiamo a parlare ancora oggi, quello che qui mi interessa sono di fatto i processi creativi del pensiero e in particolare quelli della musica. Se la lampadina sta all'elettricità, se la *creazione* della lampadina viene determinata dalla *scoperta* dell'elettricità, dalla possibilità tecnologica del suo utilizzo, cosa determina la creazione della V *Sinfonia* di Beethoven, ad esempio? È lecito porsi questa domanda al di là dei processi storico-culturali ed estetici? Credo di sì, perché farlo ci permette di orientarci secondo un fertile e particolare punto di vista al fine di comprendere i processi di creazione/scoperta che qui ci interessano.

Vorrei chiarire che qui non risulta utile indagare su quanto di vero o di reale ci sia nel determinare se una qualsiasi creazione risieda già oggettivamente da qualche altra parte prima di essere posta in essere nel mondo, questione assai complessa e costantemente posta nel corso della storia della filosofia occidentale, e che non può essere affrontata in questo breve scritto. Qui ci interessa solo accogliere il fatto che tale dispositivo di pensiero può essere immaginato, prendere forma, e che di esso possiamo fare uso per indagare su parti del mondo che, di volta in volta, ci interessano. In altre parole, non è importante se un brano musicale esista

[4] Cfr. PLATONE, *Timeo*, *Opere complete*, VI, Bari, Laterza, 1971, p. 361.

veramente, oggettivamente, prima di essere composto, ripiegato e nascosto da sempre in qualche luogo fisico o solo della mente, per poi essere in un certo senso tirato fuori per essere posto d'innanzi a noi. Qui interessa solo riconoscere tale processo: chiedersi se una composizione sia una scoperta o una creazione è un procedimento culturalmente presente e che si forma di fatto come pensiero ed esprime alcune esigenze dell'umano, e viene usato per osservare e per farsi domande e per tentare di darsi risposte.

Ogni scoperta, in un certo senso, rimanda ad altro la sua creazione. Viene scoperto sempre qualcosa che è già presente, come già detto, dunque l'oggetto stesso della scoperta o è eterno o è stato precedentemente creato. Di ogni creazione invece esiste espressamente un creatore. E ogni creatore pone in essere qualcosa che precedentemente si ritiene non sia esistito, appunto: crea (attenzione a non slittare da un piano all'altro, qui sto cercando di parlare unicamente di modelli di pensiero e non dell'esistenza di un qualche dio o altro ente simile!).

Dunque tornando a Kivy: cosa fanno realmente i compositori, scoprono o creano? In quale di queste espressioni del pensiero essi vedono emergere e manifestarsi il proprio lavoro? A prescindere da quanto ciascun compositore, più o meno consapevolmente, iscriva il proprio lavoro nel solco dello scoprire o del creare, credo che solo attraverso l'osservazione attenta di ciascuna specifica opera, una volta compiuta, una volta posta in essere, sia possibile tentare di avvicinarsi a quale processo di pensiero, a quale modello compositivo l'autore stesso, almeno per quell'opera, appartiene: la scoperta o la creazione.

Mi sembra di poter dire che le espressioni musicali vicine alle pratiche dell'improvvisazione, le esperienze musicali che incontrano meno la scrittura, in favore della trasmissione orale dei saperi, che il pensiero musicale che lascia ai processi interpretativi in tempo reale spazi nuovi e non previsti, mi sembra, dunque, di poter dire che tutto questo sia meglio accolto nell'idea che la musica, quella musica, sia prevalentemente una scoperta, piuttosto che una creazione. Invece dove la scrittura definisce nel dettaglio il suo oggetto, con la chiara intenzione di lasciare il meno possibile all'imprevisto, dove si impegna a esprimere il mondo interno dell'autore in modo univoco, di ridurre al minimo la condivisione del fare con l'interprete, qui, invece, mi sembra di poter dire che ci troviamo di fronte alla musica intesa come processo creativo.

Certo i confini tra queste due prospettive non sono mai così netti, mai scontati. Si leggano a proposito questi due passi. Il primo proveniente ancora dal mondo della filosofia della musica. Il secondo, invece, espressione del mondo del fare musica, sia in prospettiva teorica che pratica:

> Le arti, insomma, si corrispondono perché sono un caso particolare di quella universale simpatia che fa della creazione non tanto un'invenzione quanto piuttosto una sintonizzazione; creare significa innanzitutto scovare una potenza del mondo, un'energia della natura, e, con forza e dolcezza, obbligarla a venir fuori, intercettarla. Il compositore così come l'ascoltatore, è colui che *partecipa, simpatizza,* si *accorda,* e, in questo modo, *capta*[5].

> Non si può peraltro negare che vi sono dei casi in cui un tema deve avere un'armonia diversa da quella che può essere venuta in mente al primo momento […][6].

Entrambe queste posizioni mettono in luce il problema innescato dal riflettere sullo scoprire o creare, con sfumature diverse, e con intenti differenti. La Vizzardelli (chiaramente ella intende qui le arti della musica), cerca, nella universale simpatia, una attività che leghi, non solo cognitivamente ma anche e soprattutto sui piani emotivi, compositori, interpreti e ascoltatori, accogliendo nel creare stesso l'attività dello scoprire. Mentre Schönberg, con una certa disinvoltura, accoglie l'dea che quel tema, proprio quel tema di cui si parla, *deve* avere un'armonia diversa, dunque un'armonia che si intende essere altrove, tutta da scoprire piuttosto che da creare.

Credo che Renna abbia accolto nel suo mondo musicale entrambi questi aspetti: la musica come scoperta, la musica come creazione. Ed è attraverso la musica intesa come scoperta che si riflettono nelle sue opere le influenze delle musiche extracolte, fino ad alcuni elementi dell'esperienza afroamericana. Egli accoglie questi modelli, quelli della musica extracolta, attraverso le pratiche aleatorie e non attraverso mimesi linguistiche dominanti come fa ad esempio Debussy con le musiche dei *Gamelan* di origine indonesiana, dei quali ripropone, nel dettaglio della scrittura e del suo stile, i particolari orizzonti timbrici e certe relazioni nuove degli armonici superiori dei metallofoni.

Renna fa sua l'idea, per dirla con la Vizzardelli, della si*ntonizzazione.* Si sintonizza pienamente con l'interprete e lascia che la musica venga di volta in volta scoperta e riscoperta, per questo e non solo, egli è vicino al dispositivo del pensiero dello scoprire, anche perché, essendo egli stesso un'eccellente strumentista, interpreta frequentemente le sue stesse composizioni, brani in cui spesso nella partitura scientemente non viene detto tutto, scritto tutto. E mi sembra che ciò avvenga con il chiaro intento di lasciare alla freschezza della scoperta in tempo reale di soluzioni sempre

[5] VIZZARDELLI, S., *Filosofia della musica*, Bari, Laterza, 2007, p. 65.
[6] SCHÖNBERG, A., *Manuale di armonia*, trad. it., Milano, il Saggiatore, 1980, p. 360.

diverse, parti importanti dell'opera intesa come prodotto finale, ovvero proprio quello che viene intercettato, sintonizzato dagli ascoltatori. Rimando ad esempio alla sua interpretazione delle sue 27 *Romanze senza parole* (1988).

Questa pratica è assolutamente coincidente con quella dell'improvvisazione jazzistica dove lo strumentista partecipa sempre alla ri-scoperta di qualsivoglia composizione, anche delle proprie. Si pensi per un verso alle pratiche totalmente improvvisate della *Conduction* di Butch Morris (Conduction #174 GregorianLeap, 2008), al pianismo estremo di Cecil Taylor (*Silent Tongues*, Montreux Live, 1974), alle produzioni di Antony Braxton (AntonyBraxtonDiamondCurtainWall trio, 2021; Duke Ellingnton Orchestra: Mood Indigo, Masterpieces by Ellington, 2004), vicine a tanta musica contemporanea europea. Ma si pensi anche alle riletture che nel jazz si danno delle più semplici canzoni, trasformandole istantaneamente in nuovi capolavori.

Nel sentire di Renna, nel suo fare musica c'è sintonia, parafrasando ancora la Vizzardelli, c'è *universale simpatia*, proprio con quelle pratiche che vedono ogni interprete affiancarsi al compositore per esplorare insieme alcuni tratti della musica, della partitura di volta in volta presentata, eseguita. Non solo improvvisazione, ma condivisione del percorso tra scrittura parziale ed esecuzione che riscrive. Questa vicinanza, a mio avviso, non va letta solo in quei brani che nell'impatto immediato presentano similitudini tra certo mondo afroamericano e quello delle avanguardie europee, intendo dire quei brani che si avvicinano e si rispecchiano in maniera più evidente per gli effetti timbrici e dinamici. Qui la vicinanza che mi interessa sottolineare è quella relativa al metodo stesso dell'improvvisare, che disegna l'equilibrio tra il comporre, l'eseguire e l'improvvisare. Che accoglie appunto il dialogo tra il creare musica e il suo essere scoperta, tra il compositore inteso come soggettività univoca e quello inteso invece come soggetto tra soggetti, in condivisione di pensiero ed emozione musicale.

3. Poliritmie/timbri

Mi soffermerò brevemente su altri due aspetti del mondo musicale di Enrico Renna, per cogliere nuovi contatti tra le sue musiche e quelle extracolte, volgendo in particolare lo sguardo alle radici delle musiche afroamericane.

La concezione ritmica africana, specie quella sviluppatasi nella parte subsahariana del continente, cioè in quella zona da cui tra il XVI e il XIX secolo è prevalentemente partita la tratta atlantica degli schiavi africani, esportando forzosamente in tal modo verso le Americhe le culture musicali di quei popoli, dunque quella concezione ritmica è assai differente dai sistemi sviluppati dalla cultura musicale europea. In Europa si è giunti ad un sistema metrico astratto di grande efficacia che prova, quasi riuscendoci, a contenere qualsiasi possibile divisione e che permette molteplici suddivisioni e dunque qualsivoglia durata dei diversi suoni. Un sistema che si fa carico di dare corpo alle più diverse figure ritmiche immaginate dai compositori e che rende possibile la loro espressione scritta e la loro trasmissione.

Il centro della questione che qui ci interessa è però che ogni ritmo, attraverso questo modello di scrittura, non si presenta già come *figura*, ma come contenitore metrico in cui delineare di volta in volta quel profilo ritmico specifico che si ritiene di voler esprimere. La forza di tale dispositivo sta nel fatto che in sé esso è vuoto, cioè si presenta appunto come un contenitore metrico di tipo geometrico-matematico e non come un oggetto ritmico, per così dire, già *vivente*. Quelli che nella tradizione musicale europea e poi occidentale comunemente chiamiamo 4/4, ¾ ecc. sono infatti contenitori plastici, pronti all'uso per esprimere molte e diverse figure ritmiche.

Nelle tradizioni musicali subsahariane invece, e non solo in quelle (si pensi ad esempio ai *tala* nella tradizione musicale indostana), ogni ritmo si presenta già, per così dire, come vivente e ben definito all'ascolto. Con una sua specifica fisionomia, con una sua figura che si innerva con altre superfici ritmiche, altre figure, disponendo innanzi a noi tessuti poliritmici e che procedono sempre all'interno di specifiche esecuzioni. Ancora una volta entra in gioco la figura dell'interprete, in questo caso, ad esempio, il percussionista esperto di un dato repertorio di ritmi o figure ritmiche che, insieme ad altri, dà vita a vere e proprie composizioni *in itinere*. Queste figure, nella tradizione afroamericana vengono denominate *grooves*[7]. Ognuno di questi *grooves* si presenta come una sorta di mappa ritmica definita e concreta. Non si presenta cioè come un contenitore razionale, ma come un oggetto sonoro fisico e ascoltabile ben definito, da interpretare e da condividere tra musicisti e ascoltatori. Questi *grooves* non sono una composizione, o, invero, una parte di essa per come viene intesa nella musica d'arte europea, ma piuttosto la memoria concreta e viva d'innanzi a

[7] CAPORALETTI, V., *Teoria delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2022, p. 227.

noi di una particolare spinta ritmica e poliritmica, di uno o più movimenti fisici dai quali partire per inanellare una moltitudine di pulsazioni diverse, ma che da esso germogliano. Ed è a partire da questi *grooves*, da questi profili di memoria ritmica, che vanno definendosi linee melodiche e grappoli accordali modali o tonali che, via via, su di essi si saldano in tempo reale.

Renna, in un certo senso, accoglie questo principio di lettura dei *grooves*. Egli li vede non come contenitori astratti, ma come oggetti musicali ben profilati, sorgivi, come figure temporali concrete, per trasfigurarli, attraverso il suo gesto compositivo, così da inserirli nelle sue opere, anche, paradossalmente, in quelle sprovviste di interprete come *Transitions 2* (1999) per computer. Già nel dire «*gesto* compositivo» (espressione cara a Renna), la musica si presenta ineffabile, transitoria e, insieme, corporea e gestuale. In un certo senso ancora come un *groove*, come una fonte che orienta altri materiali attraverso la concretezza di una specifica forma propulsiva di parti che poi trasfigurano.

Questo, ad esempio, mi sembra che accada almeno in parte nella produzione di Renna dedicata alle percussioni. Penso alla composizione *Luce* (2007-08), nella quale lo spazio lasciato agli interpreti è ancora una volta significativo, partecipativo del comporre stesso. Ancora indicherei qui a titolo esemplificativo la *Sinfonia delle Campane* (2002), nella quale, via via affiorano una dopo l'altra, figure timbrico-ritmiche assai simili, nel modo in cui si presentano, a certi *grooves* afroamericani contenenti strati poliritmici. Direi, però, *grooves* trasfigurati, come se fossero il ricordo di un ricordo di quel mondo altro, in parte arcaico, ma carico di viva attualità. Dunque ancora una volta la cifra compositiva mescola la creazione soggettiva con l'agire dell'interprete, un agire così denso da diventare esso stesso gesto compositivo o parte di esso. E non solo, accogliendo in seno alle proprie composizioni la figura del *groove*, il concetto del *groove*, si prevede la possibilità di *deviazioni altre* dal disegno già chiaro univocamente nel progetto originario di chi compone.

Ancora poche cose vorrei qui accennare su quanto certe soluzioni timbriche di Renna accolgano, pur pienamente all'interno del paradigma della scrittura, certe sonorità del jazz delle origini e degli anni Trenta/Quaranta del Novecento. Risuonano a volte le ruvidezze del *Dixieland* come certi impasti orchestrali tipici in Duke Ellington, ma solo come frammenti. Penso a *Onirico* composto tra il 2021 e 2022, o ai *Dialoghi gesualdiani* del 2022. Anche qui trasfigurazioni che, sebbene non mi sembra siano citazioni espressamente inseguite, testimoniano l'orecchio attento di Renna ai suoni che lo hanno circondato, senza esclusioni di sorta,

senza pregiudizi, ma che rimandano a fertile e viva curiosità intellettuale, estetica e artistica. E mi piace sottolineare l'attenzione di Renna a quei processi timbrici, tipici del jazz, che non nascevano solo da espresse scelte compositive, ma dalla pratica del suonare insieme e spesso dalla occasionalità delle strumentazioni. Renna ancora una volta, non solo compone, ma *capta* per partecipare, per condividere.

Per finire un dettaglio curioso. In una sola sua composizione Renna fa esplicito riferimento alle culture afroamericane: il brano è del 2000 e si intitola *Tango*[8]. È una piccola composizione che gli fu commissionata dal Koinè Ensemble. Il tango di tradizione argentina e uruguayana, come è noto, è un genere musicale e un ballo. Come tutte le musiche del Sud e del Nord America è un'espressione delle musiche afroamericane[9] e anch'esso partecipa del concetto di *groove*. Prevede l'improvvisazione specie nella parte ballata. È curioso che proprio in questo brano Renna paia non prevedere improvvisazione alcuna: in questa partitura non mi risulta esserci alcuna forma di alea, controllata o meno. Sembra più che altro riallacciarsi a quella tradizione europea che in questa forma musicale ha colto una suggestione e un carattere, una definita spinta ritmica. Puccini ne compone uno, il *Piccolo Tango* (1907 o 1910), così come Igor Stravinskij, *Tango* (1940). Entrambi questi brani sono per pianoforte e ovviamente completamente scritti; quello di Renna invece è per piccolo ensemble. Eppure non senza ironia (lo si ascolti), Renna ha scelto di comporre anche un breve *Tango*. Musica nata nell'improvvisazione, condivisa del movimento e non nella fermezza del lascito soggettivo e scritto.

Ringraziamenti a mia moglie Paola, agli amici Mauro Maldonato, Stefano Bevacqua e Fausto Sebastiani che hanno avuto la pazienza di leggere queste righe.

[8] La partitura è presente nell'archivio multimediale disponibile al link: https://sites.google.com/view/componeremeridiano/

[9] SPARTI, D., *Sul Tango. L'improvvisazione intima*, Bologna, Il Mulino, 2015.

[**Fig. 1.** – ENRICO RENNA, *Tango* (2000), Edizioni Sconfinarte, partitura completa disponibile cliccando sull'immagine]

MEMPAV
Trittico su alcune pratiche compositive
Antonio Mastrogiacomo

Abstract

La varietà del catalogo di Enrico Renna suggerisce di muovere a una ricognizione più mirata di alcuni caratteri emergenti della sua scrittura, con particolare riguardo ad alcune pratiche compositive portate avanti tra Musica elettronica, Musica popolare e Arti visive: ecco facilmente sciolto l'acronimo; si guardi al sottotitolo, allo spazio del trittico, per considerare ciascun capitolo come integrato nella proposta unitaria del contributo intero.

Maturato a più riprese, il confronto con l'autore si è mostrato agile in virtù della scelta pattuita a margine dei nostri appuntamenti, indugiare su questi riferimenti di rimando a una personale predisposizione del curatore nei confronti della materia trattata: più attrezzato, soprattutto molto curioso di ricostruire gli esiti di una pratica compositiva che propone l'ibridazione come momento distintivo del fare musica. Quale esperienza migliore di un confronto diretto per entrare nel merito di questo discorso? La forma del testo risente di questa impostazione, alterando e alternando diversi contenuti, dalle citazioni ricavate dai colloqui all'intervento saggistico, dalla biografia in rete a memorie trascorse, provando a bilanciare il dialogo intercorso con la riflessione seguita più tardi: di questo stampo è fatta la rielaborazione proposta poco avanti, solo dopo aver introdotto personalmente il carattere di questa scelta.

Premessa [in *direzione* del trittico]

Prima di muovere compiutamente verso le singole parti prese in considerazione, conviene prendere spunto dalla matrice comune di ciascuna, la particolare formazione di Enrico Renna tra interpretazione, composizione, direzione e didattica: a dimostrazione di un certo impegno speso a favore della musica propria ma anche altrui, mi sembra particolarmente importante nella sua carriera la ricerca di una tensione orchestrale. Ragionare sul rapporto compositore/direttore può essere agito a mo' di premessa, perché tale occupazione risponde a urgenze di carattere eminentemente pratico: allievo di Franco Caracciolo, l'attività portata avanti negli anni Ottanta testimonia l'impegno rinnovato ad ogni occasione possibile per mettere il repertorio in relazione col pubblico perché la musica, prima ancora che ascolto privato, sia spazio comune. Non a caso, fa riferimento alla lezione del compositore veneziano Bruno Maderna, e ricorda come

era solito elargire la sua maestria, le sue esperienze quale viatico della musica contemporanea.

Ma soprattutto, non può dimenticare come

da ragazzo, andai alla Scala e ascoltai per la prima volta Wozzeck[1]; *lo sentii più tardi a Napoli, all'istituto tedesco, diretto da Maderna*[2]*: sentii un'altra musica, allora capii cos'era l'espressionismo, non lo capii prima. Questo mi dette una cifra della profondità del pensiero e della sensibilità di intuizione rispetto all'interpretazione: la cifra della grandezza di Bruno Maderna.*

Senza sconfinare nel campo riservato ad altro intervento[3], avviandoci piuttosto a considerare il caso della musica elettronica, l'anteprima affidata al ricordo di Bruno Maderna puntualizza il carattere composito del ragionamento sulla musica come impegno personale da parte di Enrico Renna: è sembrato opportuno dare rilievo in apertura a questo aspetto, perché le pratiche considerate si snodano proprio a partire da questo confronto diretto col fare musica a contatto con gli altri. Per questo motivo ci spostiamo verso la musica elettronica, alla ricerca delle sue particolari condizioni operative nel contesto napoletano prima di riferirci propriamente alle composizioni proposte.

Musica elettronica

Incontro il Maestro in giornate luminose, lo raggiungo presso la sua abitazione sita in Bagnoli, dove domina una vista importante su Napoli, da un lato, l'area flegrea, dall'altro: è il mare ad abbracciare il nostro sguardo. Ci ritroviamo dopo un decennio, messa alle spalle per entrambi l'esperienza al San Pietro a Majella, allora suo studente nella classe di composizione. Il piano di studi in Musica elettronica (triennio) prevedeva diverse annualità di composizione *tradizionale*, così da maturare un certo apprendistato su pentagramma, gomma e matita alla mano: all'iniziale spaesamento, subentrò una subitanea messa in riga con discreti risultati. Eppure la partecipazione di

[1] Renna fa riferimento al Wozzeck allestito presso il Teatro La Scala di Milano, per la stagione 1972/73, replicato nel 1979; maggiori informazioni sono disponibili al link https://www.teatroallascala.org/archivio/interpreti.aspx?lang=en-US&id_allest=11055&id_event=4233&id_allest_conc.

[2] Il riferimento è dovuto alla diffusione audiovisiva presso l'Istituto di cultura tedesca - oggi Goethe Institut - nel 1974, i cui riferimenti sono disponibili al link https://mozart2006.wordpress.com/2012/08/21/bruno-maderna-dirige-wozzeck/.

[3] Cfr. VALANZUOLO, S., *La musica coloratissima degli anni di piombo. Conversazione con Enrico Renna*, in questo volume, pp. 8-17.

Renna alle vicende della musica elettronica tra gli anni Settanta e Ottanta va riportata fuori le mura istituzionali, alla vitalità di un contesto capace a suo tempo di porsi come trasversale: compaiono sullo sfondo altri due compositori/direttori impegnati nella ricerca di figure specifiche da assoldare alla causa dell'IRCAM parigino:

quando Berio e Boulez dovevano attribuire l'incarico a un fisico che costruisse delle macchine sono venuti a Napoli, sono andati da Antonio de Santis e poi chiamarono Giuseppe Di Giugno.

Da subito Renna evoca quella fertile stagione musicale[4], alla quale mai avrebbe fatto mancare il suo sostegno[5]: si tratta di faccende delicate, la cui salvaguardia rende ancora poco sopportabile il peso degli anni in questioni di storia recente.

Si sono impossessati di questa cosa, l'hanno fatta loro avendo grossi mezzi a disposizione. Ho frequentato a Parigi Peppino Di Giugno, di sfuggita anche Boulez… ci sono stati momenti molto belli con Peppino a casa sua.

L'occasione è utile per fare il bilancio su quanto appena accennato: la microstoria del contesto partenopeo presta il fianco alla scena europea più consumata, un passaggio epocale per la portata operativa dell'avanzamento tecnologico messo a punto col 4X.

De Santis non volle andare lì, ha continuato a fare questo grandissimo lavoro artigianale, un po' misconosciuto; Antonio ha ribadito questa sua posizione antimperialista in senso culturale e artistico.

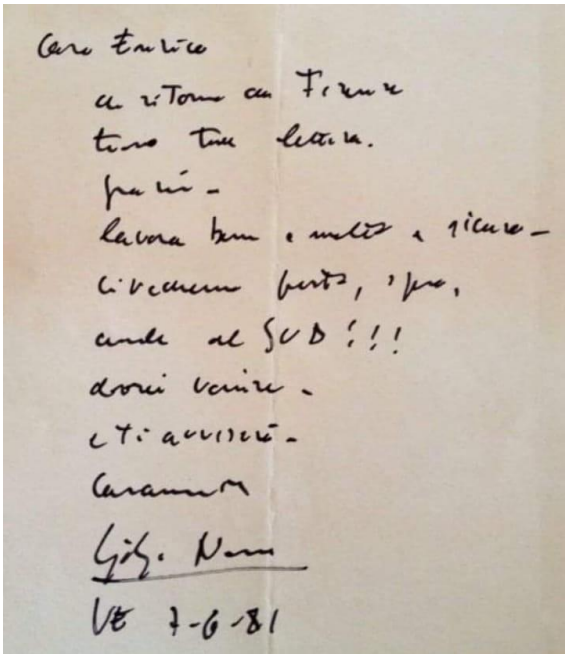
Un sano trasporto innerva le parole del maestro, una partecipe riflessione sulla grande sensibilità di Antonio de Santis nei confronti della musica tutta dissolve la nostra iniziale confidenza relativa al contesto partenopeo; scorrendo la biografia disponibile in rete balza agli occhi il contatto con ben

[4] Si vedano a tal riguardo: TORTORA, D. (a cura di), *Antonio de Santis, pioniere dell'informatica musicale*, Napoli, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2016; GIORDANO, A. (a cura di), *Peppino Di Giugno, genio italiano. Macchine Digitali per la Musica in Tempo Reale*, Fontanarosa (AV), Edizioni Esarmonia, 2020.

[5] Si veda a riguardo il video dal titolo *Antonio de Santis pioniere della musica elettronica 10 marzo 2006* disponibile al link https://www.youtube.com/watch?v=8latpfvsve0.

altra geografia e, soprattutto, con altro compositore dotato di grande determinazione, Luigi Nono[6]:

sono andato a casa sua una o due volte, quando lui scriveva il Prometeo*; sono stato in Germania insieme a Fabbriciani, ho seguito i suoi lavori: aveva bisogno di tanti mezzi a disposizione. Lì era tutto molto empirico, molto sperimentale. Quando ho scritto* Tief *per clarinetto contrabbasso (1981) già lo conoscevo, l'ho frequentato in quegli anni, l'ho reincontrato qualche volta. Particolare era l'attenzione assegnata ai suggerimenti degli interpreti: un modo di lavorare molto interessante, mai praticato in quel modo, però interessante.*


Caro Enrico
di ritorno da Firenze
trovo tua lettera.
Grazie -
Lavora bene e molto e sicuro -
ci vediamo presto, spero,
anche al SUD !!!
dovrei venire -
ti avviserò -
Cordialmente
Gigi Nono
Ve 7-6-81

[**Fig. 1.** - Lettera autografa di Luigi Nono a Enrico Renna[7]]

[6] Entra in contatto con Luigi Nono a Venezia (1981). A Friburgo (1982/83) gli è accanto nel corso dei primi esperimenti di *live electronics* relativi alla composizione del *Prometeo* in preparazione presso gli studi di fonologia musicale della Südwestfunk (SWF). Tali riferimenti, con l'aggiunta delle cronologie tra le parentesi, sono disponibili al paragrafo 54 della biografia in rete di Enrico Renna; cfr. https://www.enricorenna.com/biografia/.

[7] Di seguito la trascrizione: *Caro Enrico, di ritorno da Firenze trovo tua lettera. Grazie. Lavora bene e molto e sicuro; ci vediamo presto, spero, anche al SUD!!! Dovrei venire, ti avviserò, cordialmente. Gigi Nono. Ve(nezia), 7-6-81.*

In questa prima fase Enrico Renna partecipa alle vicende della musica elettronica lui prospiciente, restandone tuttavia poco al di fuori: altre occupazioni erano destinate a tenerlo impegnato, eppure questa frequentazione non resta isolata, anticipa l'impegno programmaticamente assunto. Sul suo sito leggiamo:

> Dalla fine degli anni Novanta si dedica alla ricerca nei campi dei linguaggi e delle nuove tecnologie funzionali alla composizione e all'esecuzione musicale, avvalendosi del sostegno di Antonio de Santis, facendo istituire la cattedra di Musica Elettronica nel Conservatorio partenopeo. Tali ricerche approdano nel 2006 ad una sintesi della propria esperienza artistica con la creazione dell'oggetto d'arte multimodale, anche attraverso l'uso di opere grafiche di propria invenzione. In questo senso lo studio del disegno effettuato in giovanissima età, al lato degli studi musicali, si ricongiunge con il magistero musicale che lo caratterizza[8].

Avviandoci a presentare i lavori facenti parte del primo gruppo di composizioni considerate, s'è preferito instradare il lettore sul percorso esperienziale dell'autore di rimando all'argomento trattato: è opportuno segnalare da subito come la sua proposta resti del tutto autonoma, particolarmente legata agli sviluppi di una personale poetica tesa all'ibridazione delle forme e dei processi, con la ripresa finale del segno grafico quale motivo originario di interesse nei confronti della forma compositiva.

Transitions *nasce come pezzo pianistico negli anni Ottanta, come commissione di un brano da parte della RCA. Trattasi di pezzo poco pianistico, pensato sulla struttura, non virtuosistico.*

Tale brano funge da premessa nella presentazione di *Transition* n. 2 (1999), per suoni elettronici elaborati, il primo propriamente elettronico disponibile nel catalogo:

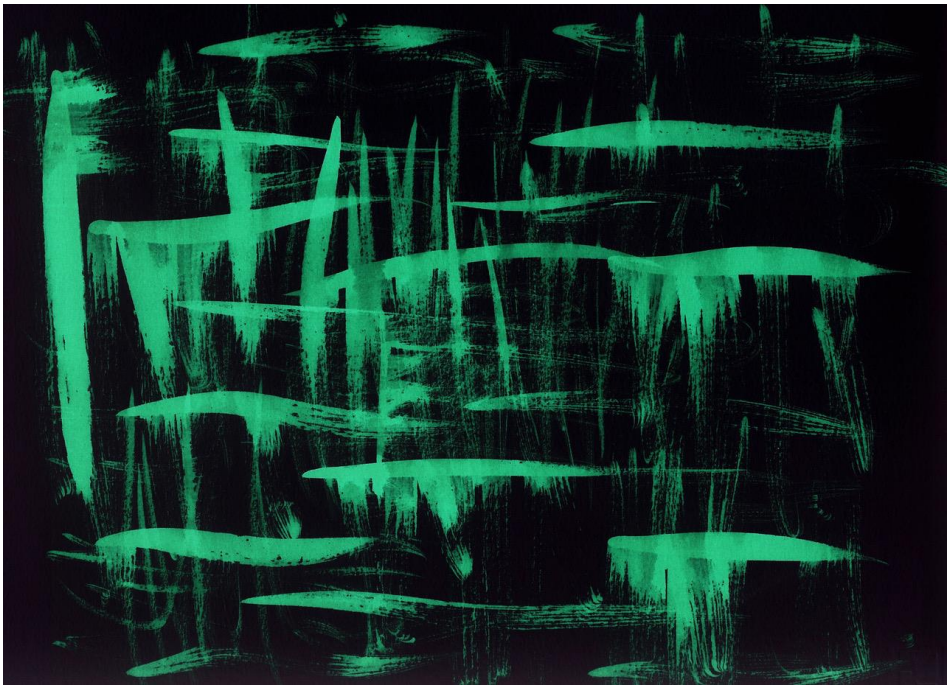
cominciai a studiare l'informatica praticamente da autodidatta, linguaggi di programmazione come Csound *e* PureData. Transition 2 *nasce come estroflessione di un precedente brano per pianoforte del 1983. La struttura è assai semplice e il suo titolo rimanda ad una serie di transizioni che subisce il materiale: cellula germinativa minima, progressive proliferazioni delle strutture melodiche e ritmiche,* climax *che segue l'acquisizione dello spazio sonoro, trasformazione dei materiali (rapporto orizzontale/verticale),*

[8] Cfr. paragrafo 54 della biografia in rete di Enrico Renna: https://www.enricorenna.com/biografia/.

smaterializzazione degli stessi. L'uso del calcolatore rende possibile un'attività pulsativa assai accelerata, altrimenti ineseguibile con strumenti acustici ed esecutori umani.

Segue di qualche anno *Transitions 3*, invenzione elettronica a 8 voci, presentata per la prima volta a Città della Scienza nel 2004 in occasione della 7th International Conference on Digital Audio Effects, quell'anno intitolata *The Game of Suspended Clouds*; sono disponibili in rete frammenti audio di queste tre isolate composizioni, la cui riconoscibile continuità è insistita evidentemente non solo nel titolo: l'ascolto dei diversi trattamenti proposti certifica l'autonomia di una pratica compositiva organica, lo sviluppo progressivo di una frase musicale attraverso diversi strumenti a disposizione − il pianoforte, l'elettronica – purché disciplinati dall'esercizio della forma comune. Dopo il ciclo *Transitions*, agito quale valido apprendistato, si inaugura una riflessione maturata più compiutamente nella precisazione dell'opera multimodale:

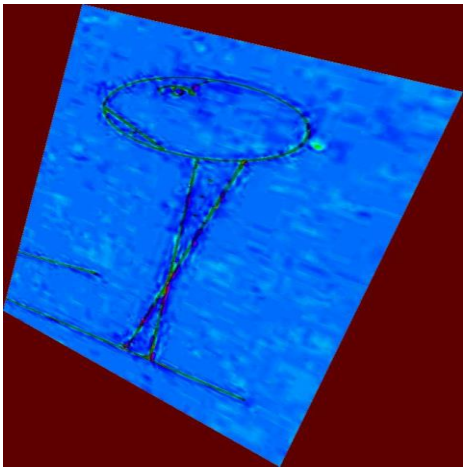
Misi insieme questa idea del multimodale dove entravano anche miei disegni, poi digitalizzati ed elaborati: un periodo di grande esercizio.

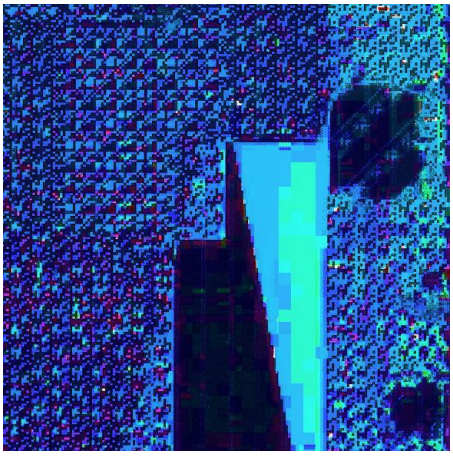


[**Fig. 2.** - ENRICO RENNA, *Poema elettronico* (2006) - per gentile concessione dell'autore]

Poema elettronico, per musica, disegni ed elaborazioni elettroniche (2006), apre questo nuovo filone interno alle pratiche compositive al computer, richiamandosi al confronto con le arti visive: non mancano le parole, tra le animazioni proposte, a fungere da cerniera tra suono e immagini. Le anticipazioni sul tema figurativo risultano necessarie, dando modo al compositore di giocare con le forme primarie come enunciate da quel Vasilij Kandinskij al cui agire si richiama sin dalla prima ora. *Poema elettronico* viene presentato il 29 giugno 2006, nella serata dedicata all'incrocio tra il Laboratorio di Composizione diretto da Enrico Renna e l'Ensemble di sassofoni San Pietro a Maiella diretto da Francesco Salime, congiuntamente impegnati in uno dei Giovedì musicali organizzati dal Conservatorio presso i Giardini di Villa Doria D'Angri. Nella stessa occasione vengono proposti anche tre dei *Notturni elettronici*, per l'interazione creativa in tempo reale del Maestro Francesco Salime ai sassofoni e computer in tempo differito[9]. Profondamente diversa risulta la fattura delle composizioni proposte in quella stessa circostanza: si passa dalla riproduzione di un audiovisivo piuttosto organico nel suo sviluppo, da seguire con gli occhi per partecipare dell'ascolto, in un momento estremamente meditativo, dato dal rapporto tra suono digitale diffuso e suono strumentale sovrapposto: particolare riguardo viene assegnato all'azione timbrica, al colore dei suoni elettronici in rapporto alle emissioni controllate dall'interprete fino al puntuale decadimento finale del primo a vantaggio del secondo. Qualche mese più tardi, al termine di un'intensa fase di riflessione e produzione scaturita dalle opere appena considerate, tale febbrile lavorazione viene prolungata con due diverse proposte dal titolo comune, *Sirene*, nate in successione l'una dopo l'altra.

[9] Un frammento della serata è disponibile al link:
https://www.youtube.com/watch?v=i_DvR7wUbgs;
la documentazione completa è disponibile al link:
https://www.youtube.com/watch?v=vA76fMhDq7Q&t=17s.





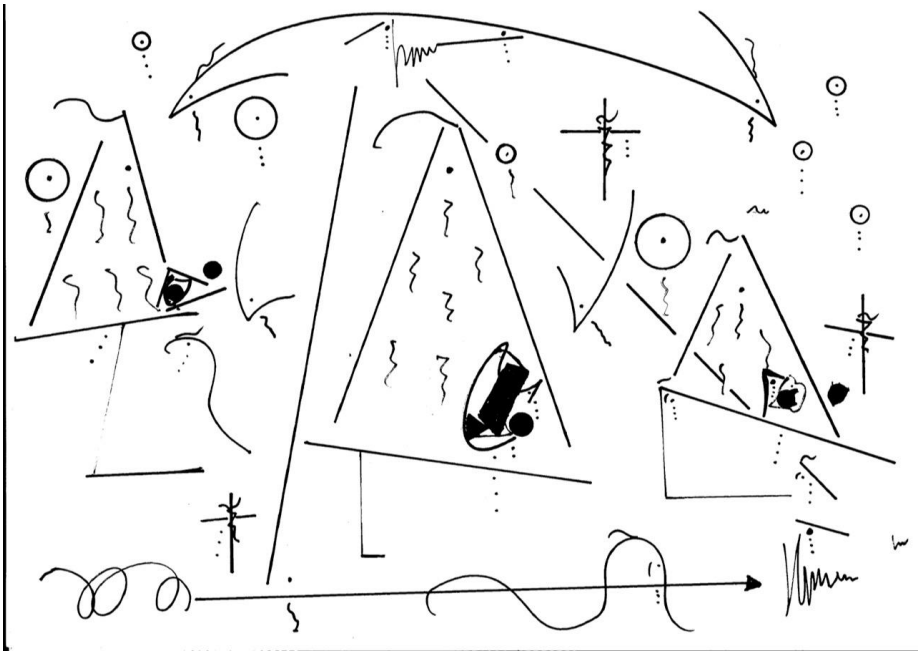
[**Figg. 3-4.** - ENRICO RENNA, *Sirene* (2006) - per gentile concessione dell'autore]

La prima si rifà a una commissione da parte della Soprintendenza per i Beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici di Napoli e provincia per una occasione particolare (La Notte Bianca a Napoli, 30 settembre 2006, prima esecuzione presso Castel dell'Ovo): suoni concreti e di sintesi per computer in tempo differito costituiscono l'ordito di una composizione impegnata a presentare il carattere sonoro della città un tempo sirena attraverso la commistione di segnali contigui. Tale motivo deve aver agito da buon movente per la seconda, l'altra *Sirene*, elaborata nel 2007 e rielaborata di recente[10] (2020), dove ai suoni si affiancano disegni manuali e digitali: distinguendo l'opera audio per computer in tempo differito dall'opera multimodale, è possibile autenticare la progressiva intenzione del compositore rivolta a sviluppare una personale proposta elettronica da configurare nella dimensione congiunta dell'audiovisivo quale intreccio di suoni (suoni concreti e suoni di sintesi elaborati) e disegni (disegni manuali e digitali). Come si evince pienamente dal manifesto proposto in esergo a *Sirene*[11], opera multimodale, Enrico Renna s'è

[10] La versione indicata è disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=T4o-YRDIQGU.

[11] *Manifesto dell'Arte Multimodale L'arte multimodale nasce come incontro di più linguaggi e mezzi. I linguaggi e i mezzi sono dialettici tra loro. Non c'è sovrapposizione ma interconnessione e reciprocità. La generazione dell'oggetto riguarda i linguaggi nel loro aspetto interiore e di struttura. La tecnologia è intesa come mezzo d'interiorizzazione e non come mezzo di giustapposizione. La proposizione multimodale non può prescindere dalle connotazioni storiche dei linguaggi ma può intervenire nella ricerca di matrici comuni e di rinnovate significazioni. Il pensiero multimodale presuppone un certo grado di astrazione.*

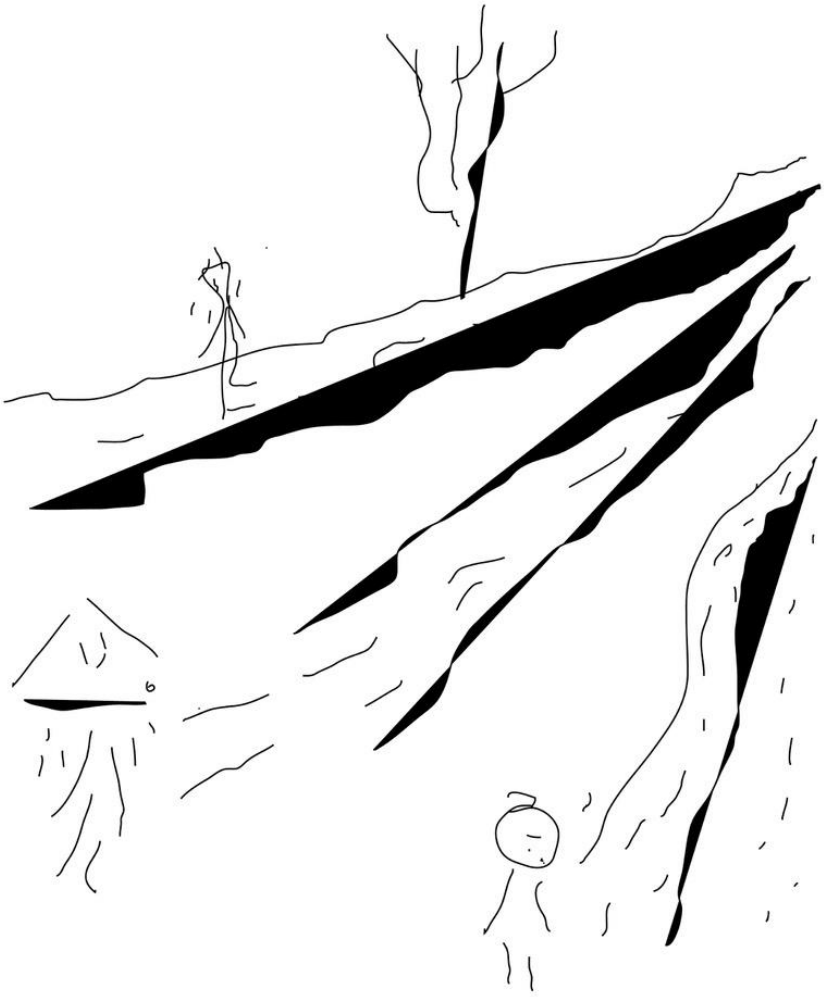
confrontato con la musica elettronica piegandola ai propri interessi privati e definiti dall'urgenza espressiva di volta in volta avvertita: l'elaborazione tematica del materiale musicale proposto fa riferimento a un personale modo di guardare a questa musica da parte del compositore non interessato al determinismo tecnologico sotteso a dette pratiche, quanto, piuttosto, impegnato nel mettere in rapporto diverse idee musicali con altrettante forme[12]. Solidale alla causa della comunità elettroacustica napoletana, si è speso molto per farla conoscere senza alcun dovere di appartenenza, e mostrando piuttosto una partecipe riconoscenza: questo attraversamento è risultato storicamente decisivo nel predisporre le condizioni istituzionali per lo sviluppo di una scuola da sempre fuori tempo massimo, quale si presenta ancora oggi la scuola di musica elettronica.



[**Fig. 5.** – ENRICO RENNA, *Dialoghi utopici contrari o delle tragedie* (2023) - per gentile concessione dell'autore]

Pensiero astratto e pensiero concreto possono coesistere in forme e collegamenti logico-emozionali.

[12] Durante la stesura del presente contributo altre due opere multimodali hanno arricchito il catalogo di Enrico Renna: trattasi di: *Dialoghi utopici contrari o delle tragedie* (2023), disponibile al link https://www.youtube.com/watch?v=BfsKB04qFMI;
Or che il futuro è tolto ai nostri giorni. *Notturni multimodali* (2023), disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=fiKAQdRUhw0.



[**Fig. 6.** - ENRICO RENNA, *Questo vagar mio breve*, in *Or che il futuro è tolto ai nostri giorni* (2023) - per gentile concessione dell'autore]

Musica popolare

Pur risiedendo a Napoli, entrambi siamo nati altrove: palesate le mie origini irpine, sono guardate con simpatia di rimando alla provenienza da Teora, paesino in provincia di Avellino, del padre Furio[13]; si porta velocemente in Cilento, il maestro Renna, per configurare più ampiamente il suo orizzonte legato com'è a motivi affettivi, prima, compositivi più tardi.

L'appartenenza e il legame forte avvertito col cuore e con la mente, anche politicamente, con il Sud del mondo sono stati forti e hanno guidato molto le mie scelte; per quanto sia stato fuori, avevo bisogno di staccarmi da questo isolamento napoletano, dovevo conoscere certi linguaggi, mi interessavano, mi mancavano; a Milano, sono stato allievo di Umberto Rotondi, era un lombardo della provincia, di cultura non metropolitana come ambiente natìo.

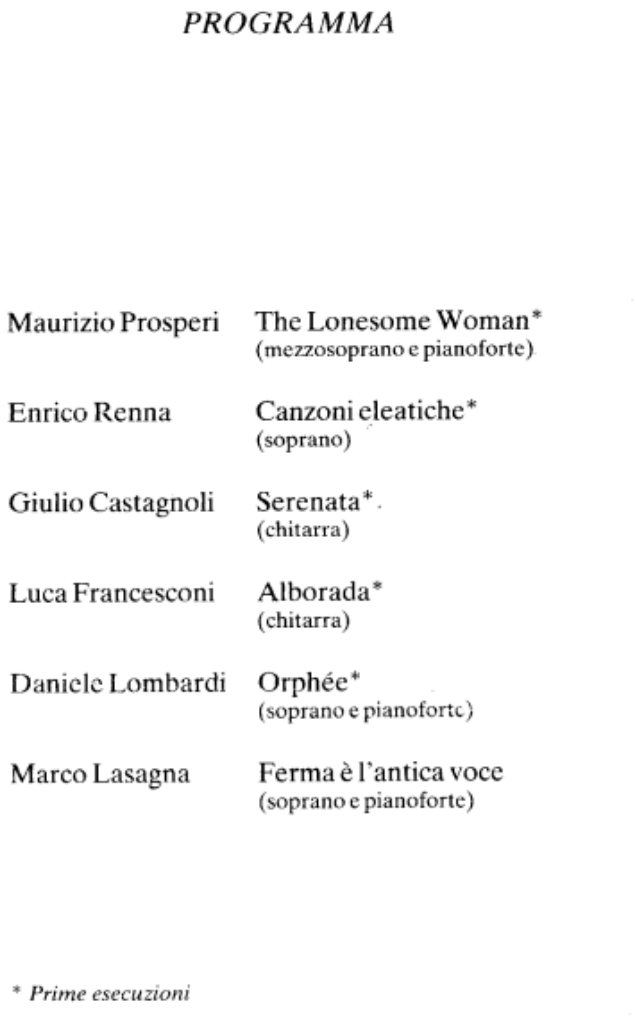
Il dato non accessorio legato agli anni della formazione milanese rimanda ad una temporanea assenza avvertita come necessaria, in accordo a una storia tristemente comune: a guardarli con gli strumenti di oggi, quegli anni lì, emerge un profondo scarto basato su incerte differenze nazionali. Prima di procedere oltre, questa memoria ammonisce su quanto lasciare la propria terra abbia significato molto, specie una volta riacquistata una certa tranquillità esistenziale: Enrico Renna si è riproposto di recuperare questo legame attraverso una serie di lavori dedicati le cui metodiche compositive si riverberano nella produzione più recente.

A inaugurare questa serie sono alcuni *Lieder*, su testi propri, le *Canzoni Eleatiche*[14]. In rete sono disponibili all'ascolto le prime tre, interpretate dal soprano Joan Logue e registrate in occasione della prima esecuzione a Roma, presso l'Auditorium RAI di via Asiago, nel 1989. Già la forma in

[13] Cfr. https://www.enricorenna.com/oldwebsite/furio_renna.htm.

[14] «Le Canzoni eleatiche vogliono essere innanzi tutto un omaggio alla propria terra (Elea, Cilento antico). Il termine "canzone" è, naturalmente, da intendersi in senso lato, cioè di componimento da cantare, sul grande solco della tradizione che va dal duecento alle *songs* odierne. Il percorso melodico è sostanzialmente di tipo melismatico e tende a drammatizzare i contenuti espressi dal testo attraverso la madrigalizzazione dello stesso. Il rapporto tra testo e musica è realizzato su due piani diversi: – temperatura musicale generata dal significato del verso; – rapporto parola-musica, secondo una rispondenza sotterranea ma strettissima tra le due componenti, ottenuta con un procedimento di identificazione tra il suono della parola e l'altezza del suono musicale. Tale procedimento è presente in quasi tutte le composizioni successive, sia vocali che strumentali, anche là dove il testo è sottaciuto». Note all'opera disponibili sul sito del compositore all'indirizzo https://www.enricorenna.com/prodotto/canzoni-eleatiche/.

uso, il *Lied*, radica Renna in una certa tradizione compositiva otto-novecentesca: il richiamo eleatico funziona esclusivamente da motivo di raccolta per elaborazioni musicali giocate su alcuni formulari della composizione occidentale; essenziale resta l'apporto della voce ai fini della scrittura pianistica. Si tratta di un primo, doveroso omaggio alla sua terra, alla sua filosofia: da subito è riconosciuta l'importanza di legittimare l'elemento popolare attraverso una matura resa compositiva.

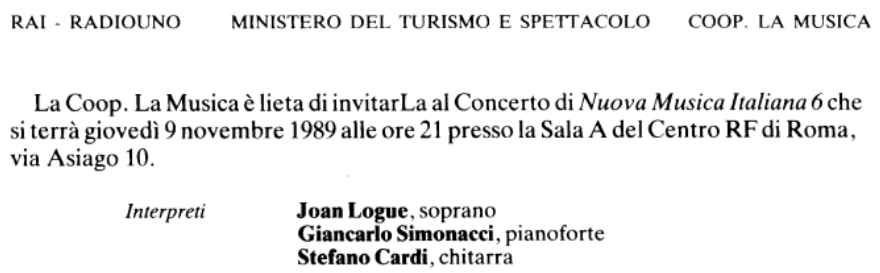


PROGRAMMA

Maurizio Prosperi	The Lonesome Woman* (mezzosoprano e pianoforte)
Enrico Renna	Canzoni eleatiche* (soprano)
Giulio Castagnoli	Serenata* (chitarra)
Luca Francesconi	Alborada* (chitarra)
Daniele Lombardi	Orphée* (soprano e pianoforte)
Marco Lasagna	Ferma è l'antica voce (soprano e pianoforte)

* *Prime esecuzioni*

[**Fig. 7.** - Programma del concerto della rassegna Nuova Musica Italiana 6, 9 novembre 1989, Sala A del Centro RAI (Archivio Renna)]


RAI - RADIOUNO MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO COOP. LA MUSICA

La Coop. La Musica è lieta di invitarLa al Concerto di *Nuova Musica Italiana 6* che si terrà giovedì 9 novembre 1989 alle ore 21 presso la Sala A del Centro RF di Roma, via Asiago 10.

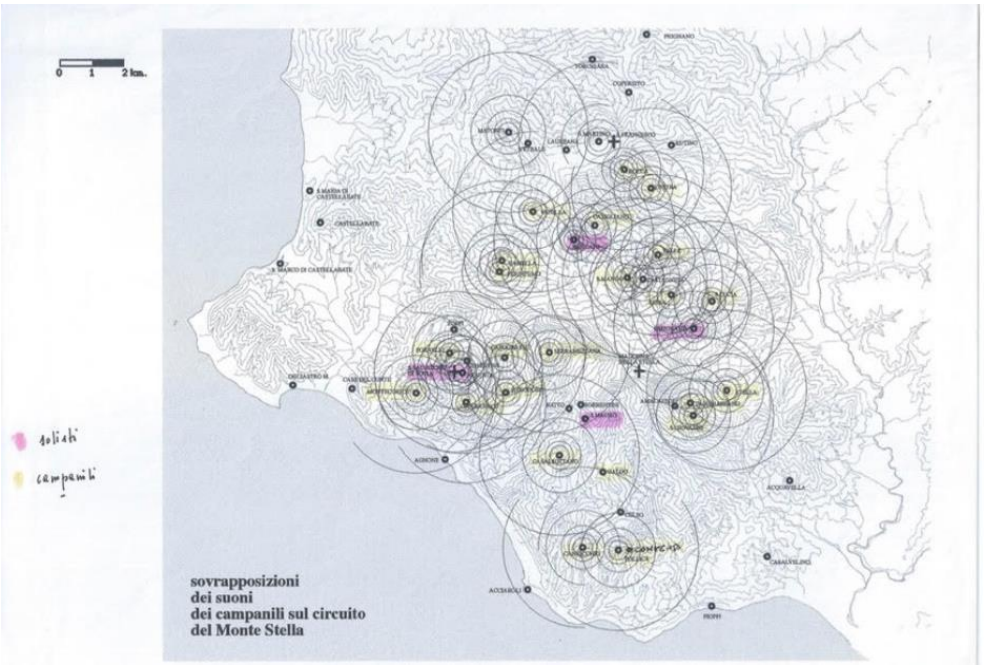
Interpreti **Joan Logue**, soprano
Giancarlo Simonacci, pianoforte
Stefano Cardi, chitarra

[**Fig. 8.** - Invito al concerto della rassegna Nuova Musica Italiana 6 (Archivio Renna)]

Passano pochi anni e, intrapresa questa strada, ponendosi coraggiosamente fuori da una pratica revivalista come standardizzatasi a partire dagli anni Settanta, si rivolge ad un lavoro più composito: è la volta dei *Carmina Cilenti*, in grado di raccogliere da subito un accorato riscontro da parte della critica[15]. Come attesta la scheda dell'opera disponibile sul sito a cura dell'autore, si tratta di un lavoro d'insieme messo a punto da un gruppo di ricercatori facenti capo al Centro di Promozione Culturale del Cilento: oltre alla stampa musicale, sono infatti previsti per l'occasione saggi e contributi di Enrico Renna, Amedeo La Greca, Pietro Mazzone, Santino Scarpa che compongono insieme il gruppo di ricerca. A partire dalla raccolta e dallo studio dei materiali etnologici da parte di Amedeo La Greca, la ricomposizione, orchestrata da Enrico Renna per l'interpretazione vocale di Santino Scarpa, si dette in prima esecuzione assoluta a Perito (Salerno) il 15 luglio 1995; altre seguirono nello stesso anno sulle piazze e nelle chiese del Cilento. I *Carmina Cilenti* non sono altro che antichi canti popolari cilentani studiati e ricomposti per voci, coro e strumenti: vi si chiarisce più profondamente il confronto del compositore con alcuni motivi originari della sua crescita personale e culturale.

[15] Cfr. FO, D., IV di copertina di RENNA, E., SCARPA, S., *Carmina Cilenti. Il canto popolare cilentano nella tradizione orale: una proposta di studio etnomusicale*, Acciaroli, Edizioni del Centro di promozione culturale per il Cilento, 1995; DE SIMONE, G., «Il Manifesto», 10 dicembre 1995; DORFLES, G., *Quei Beatles che piacciono a Berio*, «Corriere della Sera», 8 luglio 1997; tali materiali, e numerosi altri, sono disponibili presso la sezione "articoli" al link: https://www.enricorenna.com/articoli/.

Queste cose io ce le ho dentro, ed è la ritualità che mi spinge a utilizzare questi materiali, la loro ritualità di materiali che riconosco, le loro sonorità.



[**Fig. 9.** - ENRICO RENNA, *Sinfonia Montagna Sacra* (1998-99): pianta dell'area cilentana interessata - per gentile concessione dell'autore]

Chiusa questa prima, intensa fase di riflessione personale e collettiva, l'azione si estende su tutto il parco nazionale del Cilento e del Vallo di Diano con la sinfonia *Montagna Sacra* per gruppi di campane: sono passati solo alcuni anni, il rapporto con la propria terra è andato rinsaldandosi attraverso un'operazione più capillare e collaborativa. Pochi anni ancora e dai gruppi di campane si arriva direttamente alla *Sinfonia delle Campane* per cinque gruppi percussivi, voce recitante, luci e ambientazione: viene realizzata a seguito di un'importante commissione dell'associazione OPS che, in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma, permette al compositore di soggiornare e mettere a punto un complesso sistema di relazioni musicali a partire dal confronto con interpreti raffinati[16].

[16] Questo nucleo di composizioni è stato analizzato nel saggio di TORTORA, D., "«Il bagliore inaudito del suono»: le percussioni di Enrico Renna", «dat [divulgazioneaudiotestuale]», n. 10, anno VI, 2022, pp. 115-170, disponibile al link http://www.ilsileno.it/dat/wp-content/uploads/2022/05/5-Tortora.pdf.

Seguono ancora diversi anni prima che un'altra composizione dedicata, *Carmina Cilentana*, per voce e piccola orchestra, venga eseguita per la prima volta nel 2009, presso lo Storico Convento dei Frati Minori di Oppido Lucano (PZ), segnalando un'altra forma di confronto possibile con il territorio quale quella maturata in seno all'esperienza della Bottega Musicale Santa Maria de Jesu, ivi diretta per qualche anno proprio da Enrico Renna. L'eco dell'antica tradizione orale eleatica, attraverso stratificazioni secolari, viene riproposta nelle creazioni di un compositore contemporaneo e questo confronto resta determinante nel configurare gli interessi di Enrico Renna, il cui apprendistato novecentesco si misura anche, e propriamente, nel rapporto con la rielaborazione dei materiali popolari: in tal senso è davvero interessato a un gesto mahleriano.

Trascorre quasi un decennio e a chiusura del biennio 2017-18, ormai ritiratosi dall'insegnamento pubblica la *Sinfonia degli Stasimi* su meditazioni poetiche da Alda Merini: al netto di una importante operazione di deflorazione acustica, la presenza di materiali popolari va ricondotta a una personale dimensione sinfonica adattata com'è alle sonorità bandistiche, come si evince dalla partitura, in accordo con le indicazioni non solo grafiche ma di fatto sonore e rituali. Si tratta di un lavoro importante, attraverso il quale Renna procede secondo un principio di ibridazione di riferimenti e formule, presentando una personalissima commistione di suggerimento poetico e richiamo musicale.

Sin dal primo lavoro facente parte di questo ristretto gruppo appena considerato, il confronto tra parola e musica ha guidato l'azione del compositore, cui sarebbe progressivamente andato affiancandosi lo stimolo offerto dalle percussioni, e dalle campane in modo particolare: attorno a questi distinti elementi Enrico Renna ha fatto gravitare la propria attenzione in qualità di musicista attento alla relazione tra semiografia musicale e riproduzione sonora, configurando una proposta diversificata eppure organica attraverso alcuni caratteri distintivi della composizione contemporanea modulati di rimando allo sviluppo dei temi popolari[17].

Arti visive

Siamo sempre nello studio del Maestro, nella sua abitazione di Bagnoli; stavolta ha piovuto, ho fatto pure tardi, ma non ci siamo fatti mancare quel rito che accomuna tanti: abbiamo preso un buon caffè. Riprendiamo la

[17] Si segnala in proposito il testo di CARPITELLA, D., *Il primitivo nella musica moderna*, in TORTORA, D., (a cura di) *Nuova Consonanza 1989-1994*, Lucca, LIM, 1994, pp. 55-67.

conversazione dai percorsi sviluppati nel corso del tempo, dal felice incontro in Conservatorio sono passati ormai dieci anni e l'intesa reciproca si ritrova subito: racconto dei miei trascorsi formativi e della posizione maturata presso l'Accademia di Belle Arti incontrando le affettuose congratulazioni del Maestro, la sua complicità per le ricerche intraprese e l'accordo su una visione più ampia della crisi dell'arte di rimando ai modelli culturali definiti dalla società da poter misurare proprio attraverso la didattica; cambiamo discorso, seppure in modo tangente.

Portare il segno alle sue funzioni primarie.

Si è aperto così il nostro confronto dedicato alla relazione con le arti visive, il disegno in particolare, dal tempo dei suoi primi studi privati (seconda metà anni Sessanta) ad oggi. Si tratta di un riferimento che circoscrive l'orientamento di un compositore capace in questo modo di porsi in dialogo operativo con le avanguardie storiche del Novecento, con particolare attenzione al ruolo che le stesse hanno prospettato nel contesto della didattica: la messa a punto di testi in forma di silloge di un metodo da parte di Arnold Schönberg e di Vasilij Kandinskij, di rimando alla personale carriera di entrambi.

Uno scambio subliminale deve aver agito in profondità sul ruolo avvertito dal compositore, di certo, ma anche dal didatta quale Renna stesso si è proposto presso il San Pietro a Majella: alle soglie del suo pensionamento, il Maestro viene invitato da Daniela Tortora presso l'Aula poco più tardi intitolata ad Antonio de Santis, a vivacizzare alcune delle sue lezioni di Estetica e Storia della musica del Novecento; qualche settimana più tardi Renna ripropone i contenuti di quegli incontri nella formula di una conferenza presso il Museo del Mare di Bagnoli[18]: Kandinskij e la Musica sono ancora una volta insieme, stavolta chiamati a chiudere il cerchio o, meglio, a far parte del mio discorso in forma di trittico. A differenza dei precedenti due terzi considerati, a chiudere questa galleria di opere rimesse in connessione tra loro, un solo lavoro in uscita dal campo delle Arti visive: la *Serenata per quattordici strumenti* (2015). Prendiamo subito nota dell'avvertenza in apertura:

> La *Serenata* per quattordici strumenti, scritta nel giugno 2015, può essere eseguita da un solo strumento, in gruppo o dall'interno organico: ottavino, flauto, flauto in sol, flauto

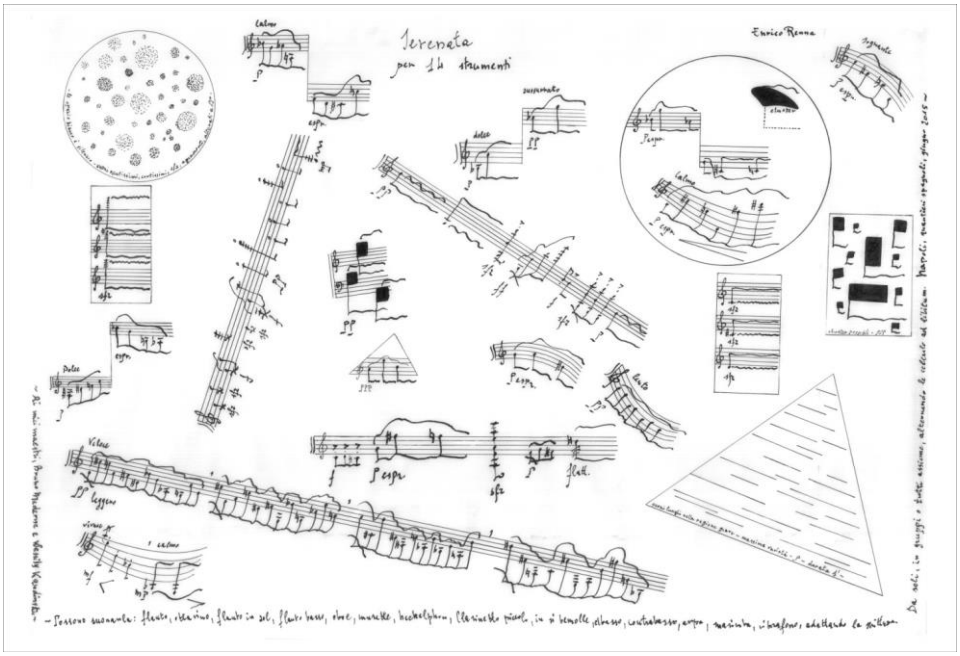
[18] La documentazione audiovisiva dell'iniziativa presso il Museo del Mare di Napoli del 6 marzo 2017 è disponibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=RaMmhSoy6Sg.

basso, musette, oboe, heckelphon, clarinetto piccolo, clarinetto in si bemolle, clarinetto basso, vibrafono, marimba, arpa e contrabbasso.
La composizione è concepita su modelli di alea controllata e di gesto grafico che trovano ascendenze in Bruno Maderna e Vasilij Kandinskij.
Essa nasce dalla formazione di vari insiemi di suoni derivati dal totale cromatico.
La partitura è scritta in Do ad altezze medie; gli strumentisti dovranno applicare gli adattamenti opportuni.
Le cellule vanno alternate e iterate ad libitum creando soluzioni formali definite.
Non si esclude l'uso di alterazioni micro-tonali, trasposizioni, inversioni e retrogradi.
La durata è ad libitum ma condizionata dall'idea formale adottata.

Più sinteticamente, nel sito che accoglie il catalogo completo delle opere a cura del compositore cilentano[19], compare la seguente precisazione:

La *Serenata* per quattordici strumenti è un esempio di alea controllata con grafia di azione, posizionata su un unico grande spartito. L'idea generatrice e il gusto grafico hanno radici nelle ricerche delle avanguardie storiche del '900.

Seguono la nota sui dedicatari: Vasilij Kandiskij e Bruno Maderna, alla memoria (in partitura, *ai miei maestri*).



[**Fig. 10.** - ENRICO RENNA, *Serenata per quattordici strumenti*, Lecce, Youcanprint, 2015]

[19] Cfr. https://www.enricorenna.com/prodotto/serenata-per-14-strumenti/.

Prendendo in mano il fascicolo edito da Youcanprint, già in copertina il rimando al primo risulta particolarmente evidente dalla grafica: la pagina musicale più tardi conferma l'anteprima, si carica del rimando alla *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna così da interrogare gli interpreti sulla funzione dei repertori, specialmente contemporanei, dando conferma delle aspettative già lanciate dal titolo prescelto. Non occorre incamminarsi in un'analisi minuta della fonte proposta: anche al lettore non specializzato non potrà sfuggire come, offrendosi quale tramite di una tradizione recente, questa singolare composizione del 2015 proponga un bilancio complessivo progressivamente formalizzato da Enrico Renna di rimando alla produzione delle avanguardie del primo e del secondo Novecento, artistiche e musicali non fa differenza: è proprio la scrittura a farsi carico di questo compito recuperando il carattere originario della propria ricerca compositiva, precisando l'ambito dei riferimenti, ricordando quanto decisivo sia stato per il musicista attento al tempo d'ascolto il confronto con la dimensione del segno e dello spazio già nella pagina scritta.

C**atalogo delle opere citate nel testo**

Musica Elettronica

Transitions (1983) per pianoforte
Transitions 2 (1999) per computer in tempo differito
Transitions 3 (2004) ad otto canali reali per computer in tempo differito
Poema Elettronico opera multimodale (2006) video con disegni originali a matita e china su cartoncino e suoni di sintesi per computer in tempo differito
Notturni Elettronici (2005-06) per computer in tempo differito

1. *Sul nome Bach* 1'30"
2. *E naufragar m'è dolce* 3'37"
3. *E sovrumani silenzi* 2'32"
4. *Questo vagar mio breve* 1'22"
5. *E risuonano i campi* 2'10"
6. *Or che il futuro è tolto ai nostri giorni* 1'17"
7. *Tal foste or qui giacete* 6'22"

Sirene (2006) suoni concreti e di sintesi per computer in tempo differito
Sirene. *Opera multimodale* (2006-07; versione aggiornata 2020) opera multimodale: disegni manuali, disegni digitali, suoni concreti, suoni di sintesi elaborati
Dialoghi utopici contrari o delle tragedie (2023) opera multimodale: disegni e musica di Enrico Renna
Or che il futuro è tolto ai nostri giorni (2023) opera multimodale: disegni e musica di Enrico Renna

Musica popolare

Canzoni Eleatiche. Lieder (1986) per soprano solo su testi propri

1. *Consumo raccoglie*
2. *Letto dove consumo*
3. *È risaputo il gioco*
4. *Solitudine*

Carmina Cilenti (1994-95) per voce, coro, strumenti
Sinfonia Montagna Sacra (1998-89) per gruppi di campane
Carmina Cilentana (2009) per voce e piccola orchestra
Sinfonia degli Stasimi (2017-18) per grande orchestra

Arti Visive

Serenata per 14 strumenti (2015) per flauto, ottavino, flauto in Sol, flauto basso, oboe, musette, hechelphon, clarinetto piccolo in Mi bemolle, clarinetto in Si bemolle, clarinetto basso in Si bemolle, contrabbasso, arpa marimba e vibrafono

I dialoghi con l'antico. Una nuova linfa nel linguaggio di Enrico Renna

Luca Iacono

Abstract

In questo breve scritto realizzato da Luca Iacono si è tentato di esplorare le ultime opere di Enrico Renna, in particolare quelle dedicate ad illustri compositori del passato, Perotino e Gesualdo. Nei suoi *Dialoghi* con l'antico emerge delicatamente una linfa rivelatrice di nuove tecniche per lo stesso Renna ma ancor più preziosa per una generazione futura di compositori.

L'idea di affidare al saggio una struttura che rievochi spazi e tempi caratteristici di un'opera teatrale nasce dall'intento di madrigalizzare le diverse emozioni vissute prima, durante e dopo un appassionato studio delle partiture in oggetto e naturalmente condivise con l'Autore.

1. *OUVERTURE*

> Quando si giunse alla fine dell'Ufficio, l'Abate ricordò ai monaci e ai novizi che occorreva prepararsi alla grande messa natalizia invitandoli a intonare il *Sederunt:*
> *Sederunt principes et adversus me loquebantur, iniqui. Persecuti sunt me. Adjuva me, Domine, Deus meus salvum me fac propter magnam misericordiam tuam.* [Sedettero i capi e parlavano contro di me, ingiusti. Mi hanno perseguitato. Aiutami, Signore, salvami mio Dio per la tua grande misericordia].
> Invero l'inizio del canto diede una grande impressione di potenza. Sulla prima sillaba Se iniziò un coro lento e solenne di decine e decine di voci, il cui suono basso riempì le navate e aleggiò sopra le nostre teste e tuttavia sembrava sorgere dal cuore della terra mentre altre voci incominciavano a tessere su quella linea profonda e continua una serie di vocalizzi e melismi[1].

Questo, quanto descritto meticolosamente da Umberto Eco, accadeva il mattutino del giorno sesto nel suo celebre romanzo *Il nome della rosa*.

Il testo latino sopracitato, estratto dall'*Antiphonarium Missae,* fu tradotto in musica da Perotinus, uno tra i massimi, se non il più grande tra gli esponenti della Scuola polifonica di *Notre-Dame*. Più dettagliatamente si trattava di un *Organum quadruplum*, graduale composto per il giorno di Santo Stefano del 1199, per la dedicazione di una nuova ala della Cattedrale, opera commissionata dal Vescovo di Parigi Odo (Eudes de Sully 1196-1208). Le opere del *Magister Perotinus Magnus*, inquadrate cronologicamente tra la fine del 1100 e l'inizio del 1200, marcano di certo la prima vera e propria *climax* della polifonia nella storia della musica

[1] ECO, U., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

occidentale. L'opera in oggetto appare ancor più sorprendente, più spregiudicata alla luce delle limitazioni dei mezzi con i quali l'*invenzione* musicale dell'epoca poteva misurarsi.

Spazio e *Tempo* erano ingabbiati in uno scarno reticolo che sembrava denudare pienamente le altezze e le durate. Con singolare e profetica lungimiranza Perotino conquistava quel fascinoso equilibrio tra pensiero musicale e strategia compositiva, costruendo un linguaggio denso di suggestivi contrasti: presenza di mutevoli simmetrie annidate in eterogenei raggruppamenti di battute, *cantus firmus* quale arguto cerimoniere abilitato alla contesa di flussi polifonici omoritmici con l'aggiunta di brandelli coreutici dall'aspetto maggiormente spavaldo (veri e propri frammenti ritmico-melodici dal carattere danzante).

Parum videtur…?! Tuttavia le intuizioni del geniale Perotino trasparivano ancora tali da rapire l'interesse e l'amore per il suo aristocratico operato da parte di alcuni compositori contemporanei tra i quali lo statunitense Steve Reich (1936), considerato uno dei padri fondatori del Minimalismo, l'estone Arvo Pärt (1935), anch'egli approdato, dopo varie sperimentazioni relative alla serialità post-weberniana, a quel codice che identificava l'essenziale, la ripetizione a volte garbatamente opprimente di una scheletrica cellulina, come impronta tangibile e propria di un *manufactum*, anche se calato principalmente nella musica vocale, e l'italiano Enrico Renna (1952).

2. *RECITATIVO*

Un tuffo nel cuore del passato, da Perotino a Gesualdo

Se alcune opere di Reich e Pärt, quasi coetanei, mostrano ravvisabili ascendenze legate al caposcuola di *Notre-Dame*, l'ultimo lavoro sinfonico di Renna incarna l'*humus* del corredo genetico del francese; il titolo *Dialoghi con Perotino il Grande* per orchestra garantisce al fruitore un'immediata lettura relativa allo spirito che ha guidato il compositore, molto probabilmente il primo e forse l'unico finora a cimentarsi con un organico sinfonico nel concepimento di un'opera incatenata a materiali primigeni dell'*Ars Antiqua.*

Lo studio appassionato di Renna per alcuni autori emblematici della musica antica muove i primi passi da almeno quarant'anni: correva l'anno 1982 in cui il compositore di origini cilentane dirigeva in prima assoluta partenopea il *Monumentum pro Gesualdo da Venosa* di Stravinskij (ad un

secolo dalla nascita) presso il Teatro di Corte di Palazzo Reale a Napoli che ospitava il Festival "Stravinsky e Picasso in Partenope". Il programma del concerto si completava con l'esecuzione dei *Due Pezzi Brevi* per sedici strumenti a fiato (*Pulvis* e *Scharf*), composti dallo stesso Renna e dedicati alla memoria del compositore russo.

L'evento segnò un decollo per la carriera artistica del giovane musicista nella doppia veste di direttore e compositore, tanto da suscitare importanti apprezzamenti da parte di Mario Bortolotto, noto musicologo e critico musicale. Lo stesso, di lì a poco, monitorando le prodezze creative del giovane Renna, non esitò a indicarlo come il *Boulez italiano*, presumibilmente per via del rigore strutturalista del Francese mitigato dal temperamento vulcanico del compositore campano.

Gesualdo riaffiora nel 2013 in occasione del quarto centenario dalla sua morte: Renna, in veste di docente di Composizione al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, ideava un laboratorio per giovani allievi candidati alla produzione di opere permeate liberamente di materiali gesualdiani, e destinate ad un *ensemble* timbricamente fascinoso meditato dallo stesso Renna (fiati, arpa e percussioni) [2].

Gesualdo attira ancora l'interesse di Renna qualche anno più tardi, tempo che segna la nascita di due lavori dedicati alla memoria del Principe di Venosa: *Dialoghi con Gesualdo* per Clarinet Ensemble (2018), dedicati all'amico Giovanni De Falco deceduto di lì a poco, e i *Dialoghi gesualdiani* per orchestra (2021).

3. *ARIOSO*

3.1 Dialogo e reinvenzione

Certo è che un interprete, sia esso strumentista o direttore, un compositore, un critico o semplicemente un appassionato studioso, chiunque tra questi, potrà un giorno considerarsi testimone dell'allestimento di un singolare scenario, appunto quello del *Dialogo*, quanto meno poco divulgato. Tali *dialoghi* al primo impatto adottano un itinerario narrativo riconoscibile ovvero là dove agevolmente si saggia l'esposizione di un materiale originale, in maniera altrettanto trasparente si individua il *tropo*

[2] Partecipavano al progetto Paolino Addesso, direttore dell'Orchestra di Fiati del Conservatorio e Daniela Tortora, musicologa e titolare della Cattedra di Storia ed Estetica della Musica del medesimo Conservatorio.

del colloquiante, distinto in gran parte per la diversificazione delle durate e delle altezze attraverso uno scrupoloso studio delle stesse.

Tuttavia nel prosieguo della conversazione si è colti quasi da un improvviso smarrimento d'identità avviato da opportuni artifici propri dell'arte contrappuntistica che generano dissolvenze incrociate e *confondono* i contenuti dei due dialoganti. Più in dettaglio, i *Dialoghi gesualdiani* per orchestra rivelano nuove scintille creative: scale particolari, altezze scaturite naturalmente dai testi dei madrigali attraverso un abituale e collaudato codice simbiotico tra parola e suono, un ricercato *labor* sui timbri e sulle melodie timbriche di schönberghiana memoria, un nobile scrigno che consegna naturalmente nelle mani dell'artigiano una tecnica che lo stesso Renna definisce dell'*innesto*, privilegiando in Gesualdo l'aspetto drammatico, molto probabilmente legato al vissuto privato del Principe, senza trascurarne quello ironico e gioioso. Inane non parea allo scrivente un sì nutrito preambolo che al contegno di un Caronte che accompagnasse affettuosamente il lettore nelle *Stanze* luminose (agli albori della carriera, più *Oscure*, cfr. *Le stanze oscure* per orchestra, 1985) della recente opera dell'audace Renna.

3.2 Una materia pulsante

Colma di singolare entusiasmo la condivisione delle sue illuminanti argomentazioni inerenti alla fisica e alla metafisica della musica riguardo alla produzione di un suo lavoro per flauto e chitarra *HolzBlasMusik* (2020). Certamente queste hanno supportato la lettura di tale opera, tuttavia credo che il gesto grafico *tout court* riveli, in generale, una limpida fusione tra i due strumenti. Si provi ora a immaginare di estendere quelle considerazioni al pensiero orchestrale di Renna, nello specifico, alla sua tavolozza timbrica deputata a sostenere e a impreziosire le impalcature di Perotino: *Legno e ottone - soffio, condensa*/ *Liquido*, manifestano la conquista di un arduo sodalizio non solo timbrico, ma, nello specifico, fisico, chimico, ed è ciò che Renna percepisce quale *risultante compositiva*, riferendosi al terzo stato fondamentale della materia, quello gassoso.

La cangiante temperatura espressiva degli ultimi *Dialoghi* (quelli con Perotino) esalta quel *modus operandi* relativo alla manipolazione cellulare: altezze e durate accampate in oasi microcellulari che migrano e/o ritornano dialetticamente in regioni 'armoniche' più dense (dilatazione, proliferazione, compressione, frantumazione, rarefazione); il raffinato contrappunto timbrico esaltante il gioco delle simmetrie e delle asimmetrie, quello delle

convergenze e divergenze a rappresentare innegabilmente elementi che denotano un principio essenziale dell'estetica di Renna, quello dell'*unità nella varietà*. Avvicinare la lente di ingrandimento su tale opera sarebbe quasi indelicato nei confronti di una certa intimità dell'autore, ma di certo la risultante compositiva risulta essere semplicemente un atto creativo dello spirito.

Tutta l'opera trasuda l'idea madre che nelle esplosioni e implosioni molecolari pare si sciolgano le briglie alle sue più felici intuizioni, quelle relative all'orchestrazione, sempre raffinata e arguta, ma anche a quelle annidate nelle diverse citazioni, a volte nitide, altre volte nascoste. Forse proprio in queste ultime pare manifestarsi l'*habitat* più naturale del genio (la poliritmia, la politonalità, la pantonalità, la panserialità, la poliarmonia). Sapori e profumi, antichi e contemporanei, intenti a celebrare l'amato Perotinus, il Grande polifonista della Scuola di *Notre-Dame*. Una musica, quella di Renna, che sollecita lo sguardo e l'orecchio indietro di otto secoli e più, partecipando con ardore, suggerendo aneliti di convivenza tra dissonanze e consonanze più o meno aggressive, eppure sempre garanti di espressività, svelando il decadimento di granelli gerarchici, gravitazionali, riferiti a verticalizzazioni di tipo modale, tonale o qualsivoglia entità *armoniosa.*

4. *CONCERTATO*

Corsi e ricorsi

Non basterebbero fiumi di parole per ingabbiare teneramente questi suoni che rendono tributo e riconoscenza ad una Scuola di pensiero, dove *Arte* e *Artigianato* si sposano nel nome di uno spazio e di un tempo comune ove concepire e partorire altezze e durate animate che sicuramente a onor del merito riscattano, ma con altrettanta *virtute e canoscenza* e sacrificio si donano alla *reinvenzione*.

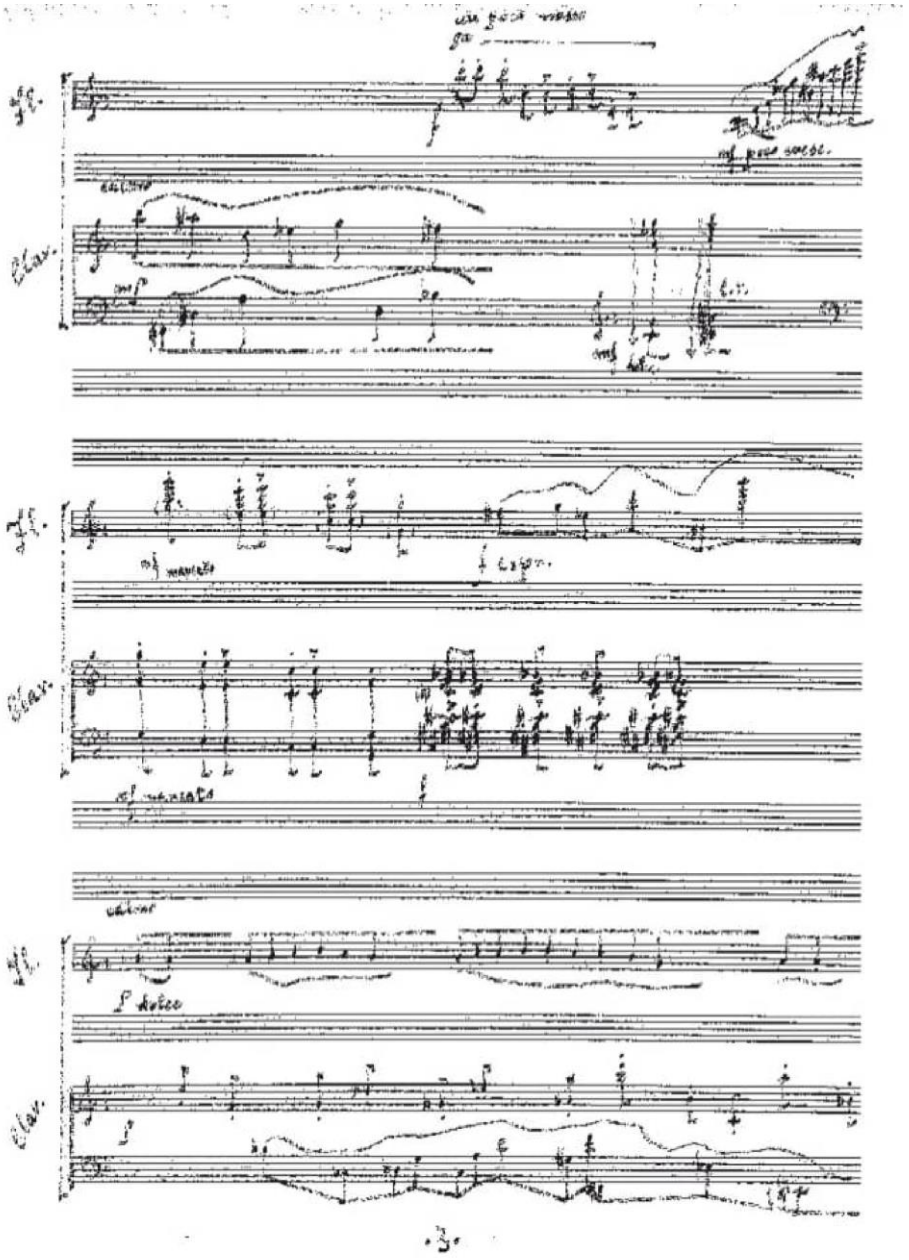
Fantasticare un ritorno a Parigi (a seguito di frequentazioni con Giuseppe Di Giugno e Pierre Boulez all'IRCAM): tra le tappe obbligate una visita alla Cattedrale di *Notre-Dame,* dopo il disastroso incendio di alcuni anni fa… un incontro casuale con un personaggio vestito con abiti di foggia medievale, appoggiato tristemente al portale della monumentale costruzione. Il personaggio è Perotino, che lamenta l'incuria delle nuove generazioni per le cose belle ereditate dagli uomini che ci hanno preceduto. Al suo tempo furono create le grandi cattedrali gotiche, il cui slancio verso l'alto trovò il

suo corrispettivo nelle arditezze della Nuova Musica realizzata dalla Scuola transalpina. Nonostante l'abbandono di molti, le cose belle hanno il potere di commuovere gli animi delle persone sensibili e così *quella musica* ha commosso l'animo di alcuni eletti compositori, tra i quali Enrico Renna.

Mi si perdoni a termine di questo breve scritto un fremito di orgoglio dovuto al forte legame tra lo scrivente e il Maestro: quasi trent'anni sono trascorsi dal primo incontro nella sua dimora a Napoli in via Petrarca. Un periodo di preziosi insegnamenti legati a una didattica oserei definire panteista ovvero, da un lato, il *magister* che tende a infondere quel rigore indispensabile per lo studio di una dottrina delicatissima quale la Composizione e, dall'altro, lo stesso *magister* anelante alla consegna al discepolo di quella libertà di pensiero che poi spontaneamente confluirà nella consapevolezza e nella ricerca, non senza affanni, dei propri suoni, del proprio *creare*.

Un tempo di illuminanti scoperte, di rivelazioni, di naturali risposte tra cui: lo stupore infantile dinanzi ad altre pratiche compositive quali quella della citazione, colta e popolare, quella del tema con variazioni, intesa come manipolazione della materia in senso lato… E ancora, fruire, se pur da lontano, del concepimento e della stesura di monumentali opere come la *Sinfonia delle campane*, la *Sinfonia degli Stasimi*, *Onirico*, e ancor prima dei *Carmina Cilenti*. In ciascuno dei lavori citati si percepisce non solo la passione, l'affetto che Renna nutre per il mondo antico, quello a lui più vicino, ai luoghi della sua infanzia, ai suoni primordiali del suo sentire, ma proprio da quel vissuto emerge soprattutto una luminosa interiorizzazione che conferisce al gesto creativo una precipua impronta stilistica: *dialogo* come *collage* di stili eterogenei, pur tenendosi alla larga da qualsivoglia esercizio di maniera.

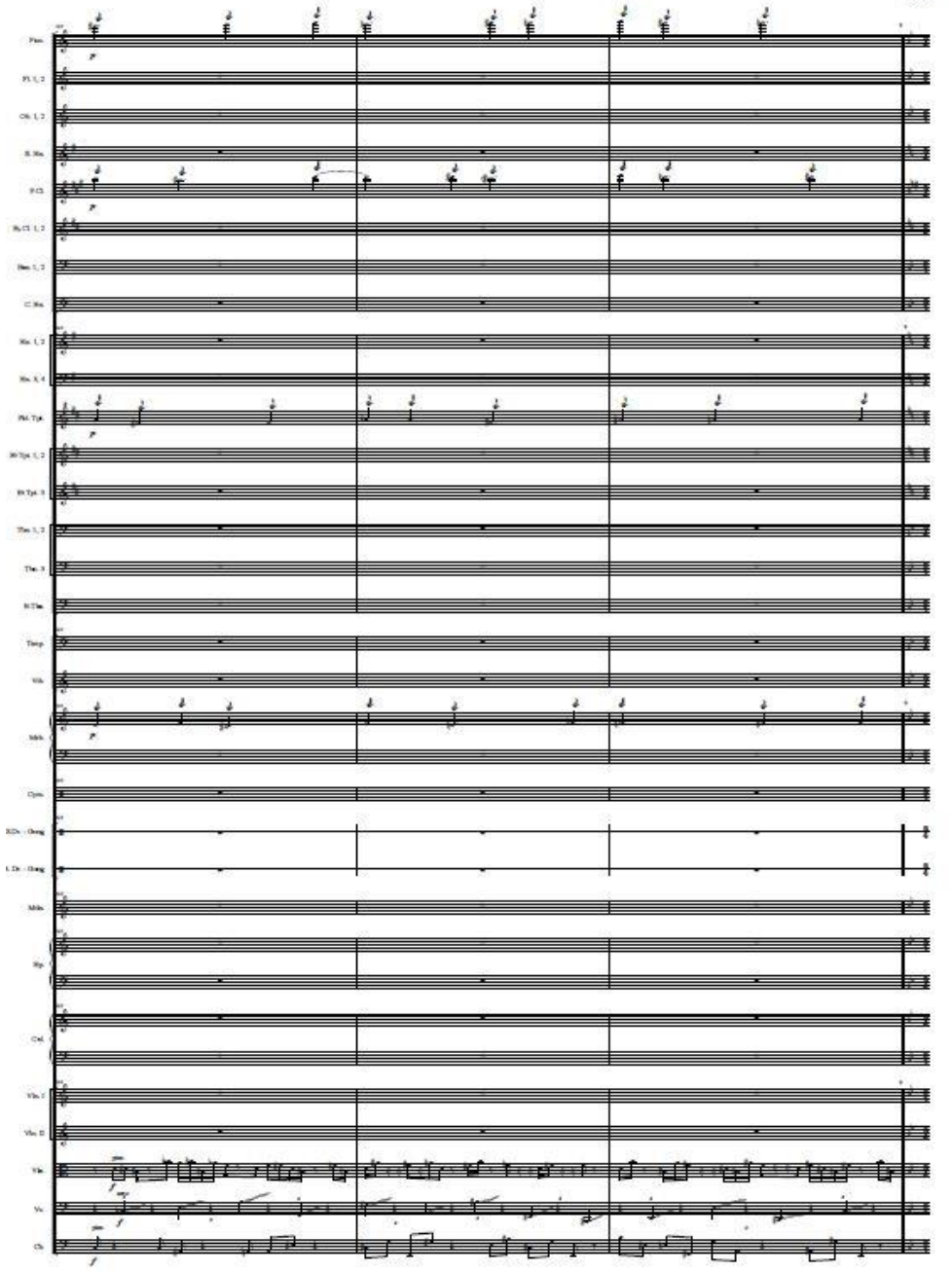
Nelle pagine di *Onirico* come in quelle di *Let Them Dream Before They Wake* per flauto e clavicembalo (1995-96), attraverso il sogno «[…] *frammenti di un passato remoto o prossimo, o di un presente immanente, si miscelano creando oggetti sonori nuovi. È che nel sogno ogni logica consequenziale scompare, in una libertà di gesto che non ha limitazioni; compaiono allora i fantasmi di un ieri o di un domani, figure vive di un substrato interiore dove tutto è permesso*» (cit. dalla IV di copertina di *Let Them Dream Before They Wake*). In quest'ultimo brano ogni oggetto sonoro appare illogico, senza alcun limite, perché nel sogno tutto è lecito, proprio come l'antica *Nonna Nonnarella* di cilentana memoria affidata al flauto e carezzevolmente contrappuntata da una sequenza seriale attinta alla *Suite* op. 25 di Schönberg declamata dal clavicembalo.



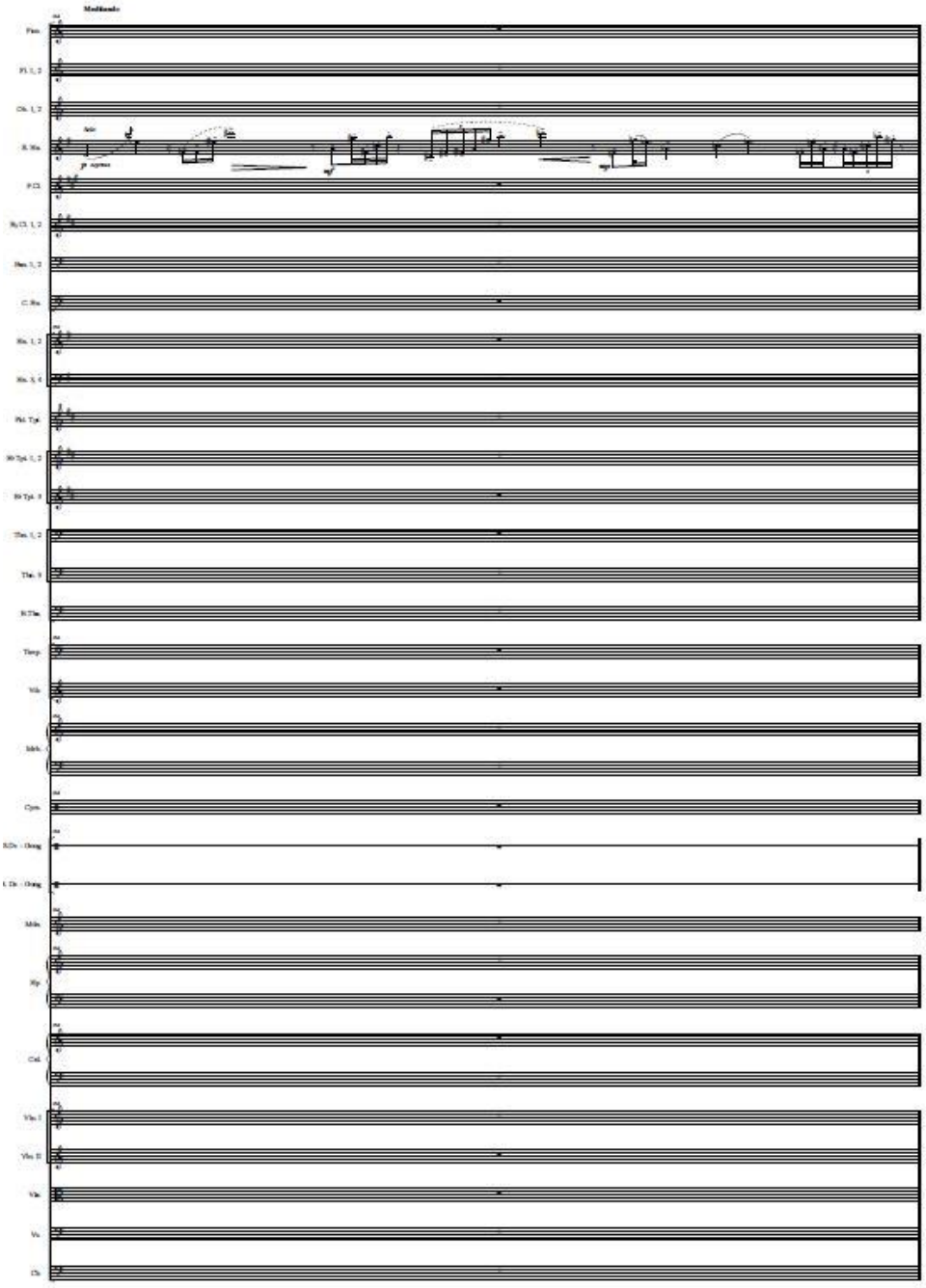
[**Es. 1.** - ENRICO RENNA, *Let Them Dream Before They Wake* (1995-96), frammento, Lecce, Youcanprint, 2014]

[**Es. 2.** – ENRICO RENNA, *Dialoghi con Perotino il Grande*, Lecce, Youcanprint, 2022, p. 49]

[**Es. 3.** – ENRICO RENNA, *Onirico*, Lecce, Youcanprint, 2022, p. 28]



[**Es. 4.** – RENNA, *Onirico*, p. 29]



[**Es. 5.** – RENNA, *Onirico*, frammento corno inglese]

In *Onirico* e nei *Dialoghi con Perotino* tra le figure vive di un substrato interiore pare si fondano tra loro gli *amori* giovanili di Renna. Qui il Maestro rende omaggio ad alcune significative figure più o meno a lui vicine nel corso del tempo e che hanno certamente segnato alcuni tra i suoi *viaggi* musicali: nell'Adagio dei *Dialoghi con Perotino* si avverte la commozione suscitata dai corni concepiti proprio mentre l'autore apprendeva della morte della signorina Giuseppina Buonomo, illustre esponente della gloriosa scuola pianistica napoletana di Vincenzo Vitale, altra pagina questa (*Dialoghi con Perotino*: *Adagio*, p. 49 [Es. 2]) dove la *nuova linfa* nei diversi linguaggi creativi di Renna esplode in tutto il suo abbagliante splendore: il compositore non manipola o rielabora semplicemente un materiale originale, nel caso quello di Perotino, ma attraverso l*'innesto* lo reiventa; la presenza di materiali multiseriali cattura nuovamente le pupille del lettore in primis, dell'ascoltatore poi dove in appena sei battute sembrano confluire perle di pura tecnica compositiva al servizio di un illuminato pensiero orchestrale. Il trombone 1 e la tuba in un articolatissimo seppur breve dialogo di carattere improvvisativo di maderniana memoria dominano la scena quasi ad oscurare tutte le oscillazioni degli archi che dialetticamente giocano su appena tre altezze racchiuse in un intervallo di un tono (Re# Mi Fa, *Onirico*: p. 28 [Es. 3); nelle successive battute le medesime tre altezze si sgretolano altrettanto dialetticamente grazie ai trilli dell'ottavino, del clarinetto piccolo in Mib, della tromba piccola in Sib e della marimba, mentre gli archi gravi, tra *pizzicato* e *glissato con arco*, rivendicano simmetricamente quanto enunciato poco prima dal duetto di ottoni gravi (*Onirico*: p. 29 [Es. 4]); la breve sequenza seriale abilmente articolata tra accelerazioni e decelerazioni, affidata al timbro fascinoso del corno inglese, strizza l'occhio al suo maestro Umberto Rotondi e, di riflesso, a Wagner, rievocando l'annuncio del *Preludio* del *Tristano* (p. 37 [Es. 5]). Infine, come all'*Improvviso*, la *Serenata* di Schubert orchestrata, non priva di pudori, quasi con l'intento di innescare particolari fragranze grazie ad intuizioni timbriche infiammate da tremoli di mandolino, arpa, celesta, vibrafono, marimba e piatto sospeso su di un tappeto di archi pizzicati, nient'altro che la messa in scena di un *flashback* musicale della propria esistenza (pp. 12-17).

Un maestro oltre la musica. ***Una testimonianza a due voci***

Stefano Busiello, Alessandro Laraspata

Abstract

Questo scritto riporta le caratteristiche salienti della didattica del M° Enrico Renna secondo il punto di vista di due suoi ex allievi: Stefano Busiello e Alessandro Laraspata. Ne emerge la figura di un Maestro che va oltre la propria disciplina e i cui insegnamenti lasciano negli animi degli studenti solchi profondi destinati a durare per tutta la vita. Un po' come gli antichi maestri di bottega del Rinascimento, egli lavora insieme con i suoi allievi che, senza alcuna competizione, collaborano tra loro, vivendo indimenticabili esperienze professionali, altamente formative dal punto di vista didattico, ma ancora più importanti dal punto di vista umano.

1. *Il maestro*

Vorrei partire dalla mia interpretazione del concetto di grande maestro, confrontandolo con quello di grande didatta. Un grande didatta è colui che riesce a trasmettere efficacemente ai suoi allievi i contenuti del suo insegnamento. Un grande maestro, oltre ad essere un grande didatta, è una persona che lascia segni indelebili nei propri allievi, segni che vanno oltre la disciplina insegnata e che influenzano positivamente lo studente per tutta la vita. I grandi maestri sono una rarità, ma posso vantare di averne avuti diversi. Tra i grandi maestri che ho avuto la fortuna di incontrare, determinante è stato per me il M° Enrico Renna. Oltre all'insegnamento strettamente musicale, mi ha trasmesso un profondo rispetto per l'arte e per la musica, intesa come un'esigenza dell'uomo di esprimersi, senza che essa diventi un mezzo per raggiungere il successo o la ricchezza. (*S. B.*)

Come sono giunto alla fine del mio lungo percorso di studi? Grazie alla cura e all'affetto di Enrico Renna. Ciò non è valso solo per me, ma per tutti i suoi ex-allievi. Questi non sono mai stati trattati come "matricole", piuttosto come discepoli dato che l'obiettivo del maestro era prepararli con piena consapevolezza e responsabilità a una missione artistica: la composizione musicale in nome dell'arte e dei più nobili sentimenti. E proprio per questo motivo, Renna rappresenta ancora per me molto più di un maestro: una seconda figura paterna. (*A. L.*)

2. *Riflessioni sulla didattica del M° Renna*

Il M° Renna mi ha lasciato sempre libero di comporre musica senza influenzarmi minimamente nello stile: lo dimostra il fatto che la musica di ciascun suo allievo è completamente diversa da quella di tutti gli altri. Ci sono maestri di composizione che fanno degli allievi il proprio clone. Questo non è il caso del M° Renna: ogni suo allievo ha avuto la libertà di evolversi, rispettando la propria indole, così da conquistare con il tempo una propria autonomia linguistica. Ricordo gli incoraggiamenti che mi rivolgeva il Maestro sia quando adottavo una scrittura che evocava la musica prebarocca, sia quando le mie composizioni ricordavano sotto certi aspetti lo stile di Mozart e del tardo Settecento, sia quando, avvicinatomi alla musica elettronica, ciò che componevo era frutto di una ricerca di tipo sperimentale. Il Maestro, tuttavia, spingeva gli allievi ad allargare i propri orizzonti, assegnando a ciascuno anche esercizi di musica estranea alla propria indole. Infatti, il Maestro, appena mi ebbe come allievo, mi fece studiare e fare molti compiti sulla dodecafonia: un tipo di musica che mancava completamente allora nel mio bagaglio culturale. Per me questi esercizi erano un vero tormento, ma, alla fine dettero i loro frutti al diploma per la prova della composizione di un quartetto d'archi. Il M° Renna si è sempre mostrato aperto a qualsiasi ambito musicale, dalla musica antica alle più moderne sperimentazioni della musica elettronica (come si può vedere dal catalogo delle sue composizioni) ed è riuscito a trasmettere ai suoi allievi questa ampiezza di vedute, ossia la propensione del compositore ad attingere a tutti i linguaggi musicali della storia. Più in particolare, per ciò che attiene alla musica elettronica, non posso dimenticare l'impegno profuso dal Maestro per far istituire all'interno del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, la cattedra di Musica elettronica nel 2001, affidata inizialmente dal M° Agostino Di Scipio. (*S. B.*)

La didattica di Renna si fondava sulla nota metodologia del *Learning by doing*, tenendo, però, ben presente che la composizione doveva curare l'espressività musicale e non poteva assolutamente prescindere da un'idea creativa. I corsi tradizionali di armonia e contrappunto prevedevano, per i primi quattro anni, ad esempio, la rigida armonizzazione di un basso tematico, che rappresentava spesso un'operazione carica di elucubrazioni teoriche e numerologiche ed era poco interessante sotto il profilo musicale. In netta contrapposizione, Renna preferiva adottare per i propri allievi l'esercizio in stile e la libera composizione, l'armonizzazione del corale di Bach e le invenzioni dodecafoniche, curando da subito l'espressività melodica e la funzionalità armonica sia nel territorio della consonanza che

della dissonanza. Inoltre, invitava sempre l'allievo all'esercizio dell'autoanalisi, ovvero alla riflessione sul proprio elaborato con distacco e razionalità, per un controllo rigoroso del proprio gesto avulso dall'affettività. Durante le lezioni, ad esempio, Renna correggeva gli elaborati degli allievi partendo dall'ascolto dei file MIDI al computer o dalla lettura al pianoforte dei manoscritti e solo dopo analizzava il testo musicale, approfondendo stile, tecniche e regole adoperate. Inoltre, invitava sempre l'allievo all'esercizio dell'auto-analisi, ovvero alla riflessione sul proprio elaborato in maniera distaccata, razionale e rigorosa, per il pieno controllo del proprio gesto avulso dall'affettività.

In merito a tutti questi aspetti, il Maestro che ha inciso radicalmente sulla formazione umana e professionale di Renna è stato Umberto Rotondi (1937-2007), affermato docente di Composizione al Conservatorio di Milano. Non soddisfatto degli studi accademici conclusi a Napoli, Renna decise di seguirlo privatamente negli anni '70. Tra i due vi fu un rapporto onesto e acceso, che sfociò, tra l'altro, in *Brucia lassù alto* (1990) per chitarra classica, in cui ogni compositore scrisse la propria parte ispirato da *Drachen-Ballon* di Giuliano Gramigna. Venne fuori un dittico, con un cambio di registro tra le due parti scritte, ma anche un *unicum*, perché i procedimenti similari dei due Maestri fungevano da collante.

Tracce di Rotondi nella didattica di Renna si ritrovavano di continuo per via dell'approccio spirituale alla musica, dell'onestà e della generosità, del rigore nell'insegnamento, dell'istruzione alla musica contemporanea, della libertà di espressione concessa agli allievi; infine, della necessità di concettualizzare la propria idea creativa e curarne tutti gli aspetti esecutivi, attraverso la già citata auto-analisi.

Renna regolamentò questi vari aspetti inerenti alla didattica con diversi passaggi istituzionali, a volte molto complessi. In questo lavoro, il Maestro si distinse per spirito tenace e appassionato. Per l'a.a. 1999-2000, dopo nemmeno un anno di servizio presso il Conservatorio di Napoli, Renna chiese e ottenne l'adesione alla Scuola sperimentale di Composizione; successivamente, con la riforma del comparto AFAM, fu l'unico docente a richiedere e ottenere nel Centro-Sud d'Italia l'istituzione del corso di Teoria e tecniche della composizione musicale, prima con il triennio di I livello a partire dall'a.a. 2003-2004, e poi con il biennio di II° livello dall'a.a. 2004-2005. (*A. L.*)

3. *Esperienze didattiche al di fuori del Conservatorio*

Un'importante esperienza didattica che ho potuto compiere grazie al M° Renna, è stata la composizione di musiche per uno spettacolo teatrale (insieme con un altro ex discepolo, Luca Iacono), scritto da Dario Fo e intitolato *La Marcolfa*, rappresentato nel dicembre del 2000 a Ercolano, nella Villa Campolieto, e nel gennaio del 2001 a Napoli al Teatro Politeama. Questo fu uno spettacolo realizzato da grandi professionisti (regia: Angiolina Campanelli; attori: Lello Giulivo, Franco Castiglia, Mario Aterrano, Salvatore Misticone, Antonio Romano) ed esercitò su di me un grande impatto emotivo dal momento che, a quel tempo, pur essendo uno studente giovane e inesperto, mi trovavo a trattare con gente valida e famosa. Questa è stata la prima vera occasione di ascolto delle mie composizioni eseguite da *veri* cantanti e da una *vera* orchestra, senza dovermi accontentare dei soliti suoni campionati di un computer.

Durante la composizione di queste musiche, io e Luca Iacono ci vedevamo a casa del Maestro e proponevamo i nostri lavori, discutendo a lungo su di essi. Da ciò è sorto un bel clima di collaborazione, per cui sia io sia l'altro allievo imparavamo l'uno dall'altro, senza alcuna ombra di competizione. Anche e specialmente a partire da questa esperienza si è generata in me la convinzione, sempre più radicata, che la musica sia condivisione e l'antitesi della competizione: solo chi sa collaborare, conservando la massima umiltà per imparare dagli altri, senza voler primeggiare, ha la possibilità di creare grandi opere.

Un'altra cosa che ho imparato nel corso di quella esperienza è il rispetto per la professione del musicista. Purtroppo oggi sempre più spesso si vedono musicisti che 'svendono' il proprio lavoro: molti musicisti, pur di rimanere in attività e pur di farsi conoscere, scelgono di lavorare gratis. Ciò comporta che la professione del musicista venga sempre più svilita e il lavoro del musicista sempre meno riconosciuto. Ricordo invece come il Maestro si è rivelato deciso e determinato affinché noi due allievi, benché giovani e alle prime armi, potessimo avere il nostro giusto compenso. Fare musica è un'arte, ma è anche un lavoro, e come tale va retribuito. Fare musica gratis o farsi sottopagare è un'offesa che si fa a sé stessi e alla musica. Il musicista deve essere rispettato. Anche questo mi ha insegnato il M° Renna! (*S. B.)*

Al di fuori del Conservatorio San Pietro a Majella Renna ha creato il collettivo noto come Bottega Musicale Santa Maria de Jesu, del quale fu direttore artistico, nonché organizzatore anche delle residenze artistiche, con

lo scopo di produzione musicale. Parteciparono a questa esperienza diversi musicisti tra allievi, ex-allievi ed esterni al Conservatorio:

Antonio Altieri (chitarra classica, composizione)
Claudio Albero (chitarra elettrica)
Francesco Calzolaro (clarinetto, composizione)
Adriana Cioffi (arpa, composizione)
Antonello Cipriano (pianoforte)
Simone Cipriano (fagotto)
Damiano Davide (pianoforte, composizione)
Giuseppe Dardano (chitarra elettrica, composizione)
Canio Fidanza (pianoforte, organo, clavicembalo, composizione, assistente del M° Renna)
Alessandro Laraspata (pianoforte, basso elettrico, composizione)
Mariarosaria Lonigro (voce)
Claudio Mirano (chitarra elettrica)
Nadia Miriello (pianoforte)
Drummond Petrie (violoncello)
Paolo Pignatiello (clarinetto, composizione)
Carlo Speltri (tecnico del suono)
Carmine Speltri (grafico)
Vito Verzellino (flauto)
Chrysanthis Walsemann (soprano)

La Bottega iniziò a riunirsi nel 2009 presso il convento francescano S. Antonio O.F.M. di Oppido Lucano, in provincia di Potenza, grazie alla sinergia dei frati Adelmo Monaco, Pellegrino Tramutola e di Canio Fidanza, un allievo di Renna residente ad Oppido, che fu assistente del Maestro. Grazie alla generosità dei padri che accettarono donazioni simboliche, la struttura fu concessa per l'allestimento di quattro residenzialità per la produzione di altrettante rassegne musicali. Durante la permanenza in convento, come nelle botteghe d'arte rinascimentali, l'allievo apprendeva con attività laboratoriali le tecniche di produzione musicale. Successivamente, il passaggio dall'idea musicale alla sala da concerto avveniva in pochissimo tempo, alla maniera delle pratiche medievali di Magister Perotinus e Magister Leoninus, con i quali la musica veniva prodotta per essere consumata giorno dopo giorno.

Durante le residenze di Oppido, si tennero dieci concerti e il primo evento si svolse il 7 agosto 2009. Quell'anno si svolsero due rassegne, ad agosto e ottobre, poi nel 2010 a gennaio, e infine nel 2011 a luglio. Il panorama del repertorio eseguito fu molto vasto ed eterogeneo: da J. S. Bach, R. Schumann, H. Villa Lobos, B. Marcello alla contemporaneità di B. Maderna, E. Varèse, N. Rota U. Rotondi, E. Renna, S. Lanzalone, L. Arcaro, nonché delle musiche di molti degli allievi. Vennero eseguiti i *Carmina*

Cilentana, canti popolari del Cilento, ovvero la terra natìa di Renna, orchestrati in prima esecuzione assoluta per l'ensemble della 'Bottega' (flauto, clarinetto, fagotto, chitarra elettrica e chitarra basso, arpa, violoncello, percussion). I concerti furono tutti a ingresso gratuito, con un ottimo riscontro di pubblico. Molti di questi furono trasmessi in diretta *streaming* grazie a una radio da me realizzata e registrati con il supporto tecnico di Carlo Speltri. Ex-allievo, diede un ulteriore contributo per la Bottega Musicale Santa Maria de Jesu offrendo gratuitamente il proprio studio di registrazione, per la produzione dell'unico disco del collettivo: *La musica come Idea*, un CD monografico su Umberto Rotondi che Renna volle realizzare a pochi anni dalla morte del Maestro in suo omaggio e che, per una curiosa omonimia del destino, fu registrato a Rotondi, in provincia di Avellino.

Ritornando ai concerti, l'ultima rassegna, purtroppo, non si concluse in modo felice per Renna, poiché ebbe problemi di salute che lo costrinsero ad un ricovero presso l'ospedale S. Paolo di Napoli. Operato d'urgenza per appendicite, con complicanze varie, rischiò addirittura la vita e lasciò il nosocomio solo dopo un mese. Quest'avvenimento coincise con la fine del rapporto con i frati del convento, e con la prosecuzione della 'Bottega' con altri cinque concerti a Napoli presso il Museo del Mare, tutti svoltisi nella prima metà del 2012. Dopo vi furono dissidi interni anche in seno al collettivo, che ne causarono la fine.

Nonostante l'amara conclusione, ricorderò sempre la 'Bottega' come un'esperienza meravigliosa e irripetibile. Tutto funzionava perfettamente: il convento garantiva il giusto isolamento per la concentrazione e la contemplazione spirituale; la struttura era poco distante dal centro abitato, utile per qualsiasi necessità; la chiesa quattrocentesca del convento 'Santa Maria de Jesu', che ispirò il nome del collettivo, disponeva di un'acustica eccellente; il soggiorno era confortevole grazie all'ampia disponibilità di camere da letto e della grande cucina, perfetta per lunghi periodi. Tuttavia mancava il pianoforte, strumento fondamentale per la musica, ma si decise di acquistarlo con il contributo dei partecipanti e dei generosi padri Adelmo e Pellegrino. Grazie alle mie ricerche su Internet, riuscimmo a risalire ad un restauratore di Eboli che disponeva di vari pianoforti rinnovati, tra cui il mezzacoda Blüthner che fu comprato per 4000 euro. Oltre ad essere il più economico disponibile in quel momento, lo strumento era anche il più caratteristico, grazie al brevetto dell'*aliquot-string*, ovvero alla presenza di una quarta corda nel registro medio-acuto che vibrava per simpatia.

Il collettivo era, in realtà, una grande famiglia di musicisti, animata da spirito di solidarietà e amore per la musica. Reputo l'esperienza della

‘Bottega’ il dono più grande di Renna ai propri allievi, per l’eccellenza artistica e la nobiltà di sentimenti. Ricordo che non si pensava a fare solo musica: terminate le prove, i piccoli gruppi con altrettanto piacere si adoperavano per le pulizie, le spese o la cucina. Si mangiava tutti insieme, si componeva e si suonava senza ruoli predefiniti e si viveva in una piccola comunità felice e genuina. In quel periodo ho vissuto rari sentimenti di serenità e beatitudine a scapito degli intramontabili e consolidati *cliché* dell’artista dannato e infelice. (*A. L.*)

4. *Conclusioni*

Gli studi compiuti con il M° Renna hanno inciso su tre aspetti fondamentali della mia vita. Il primo riguarda la mia professione di insegnante: cosa sarebbe la didattica in assenza di emozioni? Una sterile e insignificante operazione di trasmissione del sapere, poiché la didattica svuotata di sentimenti si configura come un algido trasferimento di nozioni, senza lasciare alcuna traccia nei discenti. Svolgo il mio mestiere con passione verso i miei studenti così come il Maestro ha fatto con me.

Il secondo punto della mia riflessione riguarda la mia attività di compositore: cosa sarebbe questa senza la creatività? La scrittura di note nell’applicazione di un esercizio di stile o di uno sterile tecnicismo. Renna, però, mi ha insegnato che bisogna seguire le proprie idee, coltivarle con pazienza e con perseveranza; era fondamentale che ogni allievo si distaccasse da lui e che sviluppasse un proprio spirito creativo.

L’ultima, più importante considerazione riguarda ciò che bisogna fare nella vita. Conoscere sé stessi, un atto socratico, credo sia la cosa più complicata di tutte. Renna mi ha guidato saggiamente in questo percorso e a lui sono profondamente grato per questo motivo. In particolar modo, la vita nella Bottega musicale Santa Maria de Jesu mi ha fatto comprendere le cose belle da ricercare nella quotidianità come nell’arte: non bisogna andare a caccia a tutti costi di onori e successo, ma allenare il proprio spirito alla bellezza e all’incontro col sublime, provando, poi, a fare lo stesso con gli altri. Con questi obiettivi trascorro la mia vita nel solco inciso dalla musica, seguendo la spiritualità dell’arte, e oltre. (*A. L.*)

*Gli autori hanno corredato il contributo di fotografie e programmi di sala presenti nell’archivio multimediale disponibile al link:
https://sites.google.com/view/componeremeridiano/.

Elogio per Enrico Renna
una postfazione di Daniela Tortora

Abbiamo voluto scrivere un libro che *canta* («Cantami, o diva…»), un libro pieno di musica dedicato a Enrico Renna, la cui storia abbiamo condiviso, e certamente non a caso, per tratti più o meno consistenti e durevoli. Ecco dunque la necessità di tornare sui nostri passi, di «tornare a vedere» avrebbe detto Cesare Pavese già altrove evocato, per ripensare quei tratti così densi di esperienze, di scoperte e di invenzioni, in altre parole per rivivere una vicenda esemplare.

Vorrei dirlo senza infingimenti: la musica di Renna, dell'amico Enrico, è una musica 'affettiva', una musica che nasce da pulsioni emotive profonde, che celebra estasi e innamoramenti, che invoca presenze silenziose o perdute, ma mai dimenticate, che accosta mondi disparati e li allinea come parti di un presente assoluto, di un *puzzle* attualissimo che ci circonda e ci abbraccia proprio per via di quegli affetti di cui si nutre nel suo farsi e pensarsi. Si tratta, in ultima analisi, di una forma particolare di adesione al concetto di "musica poetica" (poetica, e perciò stesso affettiva) che Renna eredita dal grande Romanticismo di marca mitteleuropea, da Schubert a Mahler, per tradurlo in un'inclinazione del tutto personale di quella più vasta aspirazione della tarda scuola compositiva napoletana che proviene dall'orma e dal culto transalpino di Giuseppe Martucci.

Tutta la musica di Renna è costantemente in ascolto; è una musica che viene dal *di dentro*, dal profondo, ma capace di catturare nel suo ordito i suoni del *di fuori*, i suoni che la circondano in senso reale o anche soltanto figurato: i canti e gli umori della terra natia, le canzoni, le danze così come le tante avventure sedimentatesi nel corso della nostra storia plurisecolare, ivi inclusa la svolta elettronica, dall'evo antico alla modernità, ormai post- e ultramoderna. C'è, in altre parole, una vibrazione costante che Renna condivide con la sua musica e con le altre musiche, un sentire interno/esterno mai di superficie, mai senza pensieri, come se i segni e i disegni, le grafie antiche e nuove, ricalcate a mano o elaborate al computer, in aggiunta a un'inclinazione mai sopita per il tratto grafico-pittorico, non fossero altro che sottili nervature scoperte della sua stessa persona in carne e ossa, traiettorie mentali dettate da pulsioni fisico-corporee, e dunque emotive e affettive.

Credo sia questo il motivo che ci ha spinto nella più parte dei casi a pensare le nostre riflessioni, i nostri testi come frutto di un contatto ravvicinato con l'autore: se la musica di Renna è sempre in ascolto, abbiamo sentito il bisogno di *ascoltare* ancora una volta la sua voce, di dialogare con

il passato/presente (e con noi stessi) attraverso il dialogo con lui e con la sua musica, attraverso il suo racconto… Ci si è offerta un'occasione davvero ghiotta, così per il critico come per il musicologo, e altrettanto dicasi per il musicista, per il compositore, per l'intellettuale: avere a nostra disposizione, e con quel garbo fascinoso e disarmante che ben conosciamo, un frammento tanto ricco di vita e di storia! E se il dialogo con l'antico costituisce, lo si è letto, il trastullo compositivo di questi ultimi anni, pur così fecondi, malgrado il progressivo sottrarsi del Maestro alle tappe d'obbligo istituzionali e mondane a favore di una solitudine ascetica non meno che operosa, abbiamo in certo qual modo tentato di allargare la nozione stessa di dialogo, sperimentandone i più differenti formati: il dialogo come intarsio dal vero o come semplice citazione autoriale, il dialogo come promemoria introduttivo o come rinforzo di ordine concettuale, il dialogo come scavo guidato nella storia personale e/o collettiva o come ineludibile verifica di un'ipotesi di ricerca.

Nei tre paragrafi che seguono raduno le concise tappe del diario di un'amicizia (e di un sodalizio) che mi è sembrato istruttivo ripercorrere qui, pur con qualche ritocco, in forma di congedo.

1. Note bio

Nella storia di Enrico Renna (Salento, Cilento 1952), flautista pianista compositore e direttore d'orchestra, tutto accade anzitempo, nel segno di una impreveduta, ineluttabile precocità. Appena bambino intraprende lo studio del flauto con Filippo Alberghi, maestro di banda, avvia la pratica pianistica e altrettanto dicasi per il disegno, per il quale mostra una viva inclinazione incoraggiata dal padre Furio che intendeva dare un'impostazione simil-rinascimentale alla formazione del giovane e talentuoso artista. L'incontro accidentale con Giuseppe Savagnone agli inizi degli anni Sessanta gli procura la frequentazione decisiva per il corso futuro degli eventi, vale a dire la conoscenza di Jacopo Napoli, allora direttore del Conservatorio di Napoli. A soli 13 anni Renna è già allievo del San Pietro a Majella nelle classi di Flauto (Arrigo Tassinari) e di Pianoforte (assegnato dapprima alla scuola di Paolo Spagnolo, viene trasferito d'ufficio in quella di Ernesto Galdieri, per approdare infine a quella di Vincenzo Vitale). Intraprende gli studi di composizione con Adolfo Apreda (compositore appartenente allora alla scuderia Ricordi), ma in Conservatorio è allievo di Aladino Di Martino sotto la guida del quale consegue il diploma di magistero in Composizione; negli stessi anni frequenta il corso di Direzione

d'orchestra tenuto da Franco Caracciolo. A soli vent'anni è già in cattedra, docente di Flauto presso il Conservatorio di Campobasso; a seguire, a Latina, a Salerno, ove partecipa al concorso per titoli per il cambio di cattedra e diventa docente di Armonia, contrappunto, fuga e composizione; infine a Napoli, dopo il pensionamento di Francesco d'Avalos, a partire dall'a. a. 1997-98 sino al 2016-2017.

Per il perfezionamento negli anni successivi al diploma Renna è a Milano con Umberto Rotondi, allievo di Bruno Bettinelli e di Franco Donatoni: è con Rotondi che Renna procede alla sistemazione/ricostruzione del *già fatto*, tant'è che al Maestro milanese lo legheranno un affetto e una devozione imperituri. Sempre a Milano partecipa e vince il concorso indetto da Musica nel nostro tempo con *Musica x 12* (per 12 strumenti), poi edita dalla casa editrice Suvini Zerboni.

Più avanti, nel corso degli anni Ottanta, è a Friburgo insieme a Luigi Nono, che lavora con gli esecutori e i tecnici del suono nel laboratorio di musica elettronica per la messa a punto del *Prometeo* (1984), alla cui anteprima per il Maggio Musicale Fiorentino Renna assiste insieme a Mario Bortolotto. La presenza e la stima del critico musicale e musicologo militante, da sempre vicino all'ambiente della neoavanguardia musicale romana (del circolo bortolottiano fanno parte a Napoli Franco Caracciolo, Aldo Tramma, Marina Mayrhofer), procurano al giovane musicista alcune tappe cruciali della sua carriera e di compositore e di direttore d'orchestra alla testa dell'ensemble NuovaNapoliMusica (del gruppo fanno parte Pasquale Pellegrino, Ferdinando Calcaviello, Aldo Tramma). Infine, nel 1982, l'incontro con Goffredo Petrassi per la prima esecuzione assoluta di *Laudes creaturarum obolo francescano* per voce recitante e sei strumenti nell'ambito del Festival pontino di quell'anno.

Gli anni Ottanta sono di fatto il periodo d'oro della sua carriera: dopo il debutto milanese del '78, diviene decisivo il rapporto umano e professionale con Bruno Nicolai e con la sua casa editrice musicale, la Edipan di Roma; nel contempo, molti lavori gli vengono commissionati direttamente da alcuni interpreti favoriti della musica contemporanea (Roberto Fabbriciani, Ciro Scarponi): da segnalare in proposito la realizzazione di *Tief* (profondo), prima composizione in assoluto scritta per clarinetto contrabbasso, un brano lunghissimo e di grande virtuosismo per l'interprete dedicatario, funambolo dello strumento. Altrettanto rilevante il soggiorno a Parigi nel 1984, a casa di Peppino Di Giugno, con Antonio de Santis e Aldo Ciccolini, tre napoletani illustri ivi residenti, e la collaborazione con il gruppo Musique Vivante diretto da Diego Masson.

In anni recenti, accanto alle numerose occasioni compositive ed esecutive, oltreché organizzative e pubblicistiche, nonché accanto all'impegno ai fini della creazione della Scuola sperimentale di Composizione (poi denominata Teorie e tecniche della Composizione) e della Scuola di Musica elettronica all'interno del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, va menzionato l'estendersi del circolo dei discepoli e la creazione della Bottega musicale Santa Maria de Jesu con alcune importanti esperienze concertistiche e discografiche[1].

2. *Amarcord*

2013 Nel decennale della scomparsa di Stravinskij Napoli accoglieva nella prestigiosa sede del Teatrino di Corte la manifestazione intitolata "Stravinskij e Picasso in Partenope" (21-27 novembre 1982). Nella serata inaugurale, accanto ad alcuni lavori cameristici stravinskiani, si ascoltava per la prima volta a Napoli il *Monumentum pro Gesualdo da Venosa* congiuntamente all'intonazione di tre madrigali del principe musico: alla testa dello «scattante ensemble NuovaNapoliMusica» il giovane compositore/direttore Enrico Renna per un «programma perfetto» che accostava ai capolavori stravinskiani un dittico di conio recente del maestro napoletano, *Pulvis* e *Scharf*, due pezzi brevi per 16 strumenti a fiato[2].

Per ragioni di continuità storica, oltre che geografica, ci è parso istruttivo riprendere i fili di quella lontana esperienza all'interno del laboratorio di composizione che proprio Renna, anche grazie al lavoro congiunto svolto dalle classi di Composizione e di Estetica sui madrigali gesualdiani e sul *Monumentum* nella ricorrenza del quarto centenario della scomparsa di Gesualdo, ha indirizzato alla messa a punto di dieci lavori originali di altrettanti giovani compositori, allievi del Conservatorio di Napoli (Antonio Altieri, Fabio Ambrosino, Riccardo Barone, Antonello Cerbo, Adriana Cioffi, Damiano Davide, Franco De Biase, Giuseppe Monetti, Paolo Pignatiello, Maurizio Tessitore), tenuti a battesimo dall'Orchestra di Fiati del San Pietro a Majella diretta da Paolino Addesso (Sala Scarlatti del Conservatorio San Pietro a Majella, 15 novembre 2013)[3].

---

[1] In *Maestri della Scuola Napoletana: Enrico Renna*, programma di sala del concerto, Sala Scarlatti del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, 16 giugno 2017.

[2] Cfr. BORTOLOTTO, M., *Centro secco in Partenope*, «L'Europeo», XXXVIII, n.49, 6 dicembre 1982.

[3] In TORTORA, D. (a cura di), *Gesualdo dentro il Novecento. Atti del convegno internazionale di studi nel quarto centenario della scomparsa di Carlo Gesualdo principe*

2016 L'omaggio ad Antonio de Santis da parte del Conservatorio San Pietro a Majella, e della nutrita schiera di allievi, colleghi, maestri, scienziati, intellettuali e artisti vari, era per la verità in cantiere da tempo; eppure la messa a punto del progetto nella sua interezza e l'individuazione dei modi e dei tempi di realizzazione sono tutto sommato recenti per via dell'accelerazione decisiva verificatasi nei primi mesi del 2016, certo non casualmente nell'anno in cui il Maestro avrebbe compiuto ottant'anni. Più in particolare, il volume *Antonio de Santis, pioniere dell'informatica musicale* accoglie lo scritto di Enrico Renna, che tratteggia i due volti di de Santis, il suo essere a un tempo musicista e scienziato; il contributo di Sergio Cavaliere per la ricostruzione delle iniziative che presero corpo all'interno del glorioso Istituto di Fisica Sperimentale dell'Università di Napoli Federico II e finirono per conferire una tinta speciale all'alba elettronica napoletana; la riflessione di Peppino Di Giugno e la sua memoria testimoniale, accanto a quella di Cavaliere, sugli anni della collaborazione tra Università e Conservatorio e della presenza napoletana sullo scenario elettronico internazionale; lo scritto in forma di omaggio al Maestro e alla sua didattica aperta e antiaccademica di Pasquale Scialò; infine, i contributi dei colleghi più giovani sui documenti d'archivio del nostro Conservatorio inerenti a de Santis (Emilia Colica), sull'analisi di alcune sue composizioni giovanili (Filippo D'Eliso), sulla storia dell'Informatica musicale a Napoli (Stefano Silvestri)[4].

2017 Nel corso della prima metà del 2017 abbiamo potuto svolgere un seminario rivolto agli allievi delle classi di Composizione e di Estetica attorno a Enrico Renna, ai suoi maestri, ai suoi punti di riferimento estetici, alla sua poetica e al suo modo di intendere la composizione come (ri)costruzione di mondi. I lavori incolonnati nel programma del concerto offerto al pubblico dei Venerdì musicali del Conservatorio San Pietro a Majella nella stagione primaverile 2017 – sebbene con implicazioni concettuali e affettive dissimili – sono in qualche modo riconducibili alle tre tappe in cui si è articolato detto seminario.

Pulvis e *Scharf*, due pezzi brevi per sedici strumenti a fiato, vedono la luce agli inizi degli anni Ottanta, giacché la *création* avviene all'interno del Teatrino di Corte del Palazzo Reale il 21 novembre 1982 (vedi *supra*). Entrambi i lavori sono dedicati alla memoria di Igor Stravinskij (nel primo

---

di Venosa (1566-1613), Napoli, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2017, p. 14.

[4] In TORTORA, D. (a cura di), *Antonio de Santis, pioniere dell'informatica musicale*, Napoli, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2016, pp.12-13.

dei due pezzi, come scrive Renna nelle note allegate alla partitura, «utilizza materiali tratti dalla *Sagra della primavera* e dalla *Sinfonia per strumenti a fiato* […], polverizzati in una scrittura puntillistica che ne rende impossibile la riconoscibilità»). La dedica, innanzitutto, e l'impaginazione adiacente dei due pezzi meritano di essere sottolineate: se la devozione nei confronti del gigante russo del Novecento non poteva non essere pronunciata anche 'lavorando' le sue cifre musicali (oltreché i suoi fiati prediletti, sospinti dal ben noto motore ritmico), la visione organica, complessiva, dei due lavori assume tratti consistenti provenienti dalla riflessione attorno alle teorie di Kandinskij. *Lo spirituale nell'arte* (1911) e *Punto linea e superficie* (1926), i due testi di teoria e pratica dell'arte hanno gettato le fondamenta del pensiero moderno e offerto a Renna una sorta di griglia kandinskiana da applicare alla musica di Stravinskij. L'accostamento all'altro grande Russo, caldeggiato a suo tempo dal maestro degli anni milanesi Umberto Rotondi, ha agevolato la messa a fuoco di quell'idea numerico-matematica, anzi geometrica, formale, strutturale, ma anche segnica, fondamentale all'interno del linguaggio e dell'esperienza compositiva di Renna. I due pezzi per ensemble di fiati degli anni Ottanta (*Pulvis* e *Scharf*) traducono in suono i concetti di Kandinskij, tant'è che l'uno è un insieme pulviscolare di punti e l'altro un succedersi ininterrotto di linee: punti e linee che raccontano una loro storia interiore.

La genesi dello *Stabat Mater* (1990, 1999, Palermo, Mnemes 2009) risale agli anni 1990-1991, un biennio particolarmente tormentato nel percorso esistenziale di Renna per via della perdita della madre, fatalmente agganciata a quella di altre due figure-chiave della sua vicenda artistica: Bruno Nicolai e Ferdinando Calcaviello. Accanto alla voce, irrinunciabile, per l'intonazione del testo integrale di Jacopone da Todi, figura un organico strumentale essenziale, dai tratti scarni e scuri (clarinetto, trombone, violoncello, pianoforte). Accanto alla citazione dallo *Stabat Mater* di Pergolesi, è singolare segnalare l'impiego nell'edizione a stampa della partitura di una colorazione grigia nel rigo pianistico, ogniqualvolta è previsto l'impiego della cordiera o della cassa armonica dello strumento al posto della tastiera. C'è qualcosa che giace in questa musica pensata per rimanere ferma, e che si pone accanto alla voce in forma di doppia lamentazione funebre: la madre del Cristo di Jacopone, tra le cui braccia giace il figlio morto, e la morte della madre contemplata dal figlio musico. La *cognizione del dolore*, per usare una celebre locuzione letteraria, costituisce l'approdo atemporale del brano, ove una verticalità sostenuta accompagna lo spegnersi dell'intonazione del testo sul tono di lezione

(«sillabare assai lentamente sul Mi» recita la partitura) per la pronuncia appena sussurrata delle parole conclusive.

Il percorso offerto all'ascolto si compie quasi a ritroso nel ritorno al suono natio, al suono originario e barbaro delle percussioni 'inventate' da Renna. C'è una lunga storia racchiusa nei due brani offerti all'ascolto, e in ispecie in quello in prima esecuzione mondiale, *Fellmusik* (l'altro, *Serenata*, è una libera e originale versione di una lontana composizione per due chitarre). È necessario tornare ancora una volta al suono delle campane, ai campanili del Cilento, ai progetti avveniristici concepiti e realizzati a cavaliere tra la fine del XX secolo e i primi anni del nuovo millennio; a quella vera e propria ossessione per il richiamo delle campane, per quel rincorrersi così evocativo che inonda borghi e campagne assolate del Sud della nostra penisola, e non soltanto (cfr. nota 1).

3. *Collage*

Aprile 2018 Il nome delle cose annuncia il loro destino e ci consegna assai spesso una qualche verità. Il lavoro neonato di Enrico Renna, vero e proprio *opus magnum* del suo catalogo recente, reca la seguente intitolazione: *Sinfonia degli Stasimi*, il che dichiara *apertis verbis* l'appartenenza ad una territorialità ambita non meno che problematica. Siamo al cospetto di una *Sinfonia*, di un lavoro di vaste proporzioni in cinque movimenti per grande orchestra, e assordante appare sullo sfondo il lascito (sinfonico, per l'appunto) che la storia lascia insistere sulla nostra esperienza odierna. Banco di prova mai dismesso di tutte le scuole e di tutte le latitudini del nostro Occidente, la sinfonia, dopo l'Ottocento, dopo Mahler e Šostakovič (modelli cari alla composizione di Renna), dopo i viennesi e l'avanguardia di primo e secondo Novecento, tenta ancora un'operazione di autorigenerazione, stavolta filtrata attraverso la parola poetica di una grande profetessa del nostro tempo.

La *Sinfonia* di Renna costituisce un progetto orchestrale intessuto di parole, scaturito dalla risonanza interiore di alcune pagine poetiche di Alda Merini e del suo *Canto ferito.* Una *Sinfonia*, nel cui ordito profondo si annidano complesse trame di parole, nidi nascosti ove si consuma lo strazio di un'anima sofferente alla ricerca di quel sé perduto, indispensabile alla scrittura.

Origine e motore di questa *Sinfonia* è dunque la parola poetica con le infinite suggestioni che vi si stipano al variare della temperatura drammatica: si va dalla semplice trasposizione/traslitterazione di lettere e

sillabe in suoni (corrispondenza cellulare), alla lettura madrigalistica di immagini affetti e concetti, sino alle più vaste e imprevedibili campiture capaci di evocare i contorni di una vita vera, vissuta e/o immaginata. L'identità della lingua, l'unicità del verbo poetico contribuiscono a dare unità e organicità di forme all'insieme, pur essendo i singoli episodi scaturiti in maniera intermittente dalla scelta meditata di cinque liriche differenti, ciascuna di riferimento per ognuno dei cinque movimenti che articolano l'opera fin qui compiuta.

La diade dell'intitolazione aggiunge un dettaglio importante: questa *Sinfonia* di parole cifrate, 'tradotte', sottaciute è una *Sinfonia degli Stasimi* e, alla maniera dello stasimo (dal greco *στάσιμον*, sezione della tragedia antica in cui, ad azione sospesa, entra in scena il coro per commentare la vicenda che si sta svolgendo), adotta il carattere corale e contemplativo del suo omonimo per abitare uno spazio virtuale, un intervallo tra azione e azione, un luogo altro, un *a parte* riservato alla riflessione dopo il discorso, in cui l'io narrante del drammaturgo (qui, del compositore) diviene specchio della collettività tutta.

Un'intera giornata trascorre negli oltre cinquanta minuti della partitura, dalla «notte» dei poeti, preceduta dall'«angoscia» che sempre la innerva, all'«azzurro» di un «mattino» insinuatosi tra i padiglioni dei reclusi in un manicomio sino al volo dimesso di tanti piccoli uccelli e al frastuono di un tempo passato e affollato. Ma è una giornata dell'anima e il racconto, pure scandito alle volte da orologi chiassosi, si svolge in una forma erratica proprio perché condotto dalle suggestioni della parola poetica e dal suo rovesciarsi nel suono puro e astratto del cantare a mente (non a caso Renna parla di «poema alla mente oltre e ai sentimenti estremi»).

«*Quando l'angoscia*» aveva già attraversato alcuni anni orsono la fantasia creatrice del compositore per divenire parte di un esercizio solitario per trombone; qui si tratta invece dell'*exordium* dell'opera tutta, del *I Stasimo*, ovvero del passo di apertura, energico e finanche provocatorio del viandante («mendìco») che rallenta soltanto nella coda infragilita e scarna, ormai alle soglie della notte dei poeti. «*I poeti lavorano di notte*» (*II Stasimo*) assume le fattezze di un notturno, nel chiarore assoluto di un tempo – quello della notte –, capace di sgranare i contorni delle cose, consentendone una percezione minuta, quasi microscopica. Una notte ritagliata sulle 24 ore del giorno mediante l'impiego dei soli archi dell'orchestra, divisi in 24 parti reali per i 24 differenti gradi microtonali scaturiti dal testo poetico. La struttura complessiva di foggia ligetiana è una sorta di *continuum* capace di interne oscillazioni, rarefazioni e compressioni, facilmente ricostruibili attraverso il disegno delle traiettorie che solcano il

profilo della partitura. Tutto è qui rigorosamente calcolato e controllato, senza alcun compiacimento emotivo; universi distanti, solo apparentemente incompatibili (modale/seriale), si aprono all'incedere dei battimenti generato proprio dal confliggere inusuale dei quarti di tono. Difficile la combinazione tra il «mattino azzurro» e la sensazione di reclusione prodotta da panche e ammalati nei padiglioni della Merini per il *III Stasimo*: qui Renna sente il bisogno di annunciare sin da subito l'assurdità di quel mattino impertinente, cosicché il III movimento si intitola «*Viene il mattino azzurro nel nostro padiglione*» per raccontare la lucidità altra che fa della malattia mentale un prodigioso osservatorio sul mondo e sulle cose umane. Ed è qui che irrompe il canto dei *battenti* napoletani, il canto processionale lirico e bello quant'altri mai che affiora alla maniera del 'popolare' nel *melos* settecentesco di Pergolesi e si lascia ascoltare senza riserve di ordine linguistico all'interno della costellazione sonora ricavata in maniera trasparente dal circolo delle quinte. C'è uno sguardo di fuori e uno sguardo di dentro, c'è un interno/esterno che rappresenta il connotato più prezioso della lirica della Merini e che qui giunge persino a giustificare lo squarcio lirico dovuto al campo cronometrico affidato ai legni (oscillazioni sul quarto di tono) e agli archi (legno e pizzicato) per alludere alla dimensione psichiatrica del luogo recluso. Le parole-chiave della quarta lirica («mente», «pigolio», «tremare», «bisognoso d'amore») generano il materiale del *IV Stasimo* intitolato «*La mente uccello di fuoco*»: l'intero episodio è assegnabile a una sorta di universo ornitologico contemplato con bonaria ironia, dove il tremare, la vibrazione, il pigolio incessante dei «passeri grigi» si prestano a contenere una preziosa citazione schönberghiana (dalla serie dell'op. 25) e, poco oltre, un delicato valzerino alla Satie che altri non è se non una semplice scala armonizzata. La lirica conclusiva rischiava di tradursi in un idillio scontato, mentre il *V Stasimo* «*Canto alla poesia esperto burattinaio*» conferisce una tinta sghemba alla pronuncia segreta delle parole del testo, con un richiamo alla scacchiera di Borges e ai suoi giocatori mossi da altri fili e da altri giocatori invisibili. E in questo luogo riaffiora tutto il perduto, la nostalgia struggente di cui si tingono il passato, i ricordi, i giochi dell'infanzia, in ultima analisi quel sentimento della fine che accompagna tutta la nostra vita. C'è qualcosa di instabile e di incerto in questo tempo che si fa ondeggiante per accogliere la quadriglia cilentana nel rollio acquoso di una barcarola. Ed è senza pudore alcuno che il riaffiorante mondo natio si rapprende poco dopo nella magistrale armonizzazione su basso cromatico discendente dell'arcinoto *Fra Martino campanaro*. Segnali, questi, che appartengono al tempo mitico dell'infanzia (di pavesiana memoria), cui finalmente il compositore sente di poter cedere senza veti

autoimposti, senza censure e senza timori: si vedano, in particolare, l'inattesa e sguaiata irruzione della banda e il *melos* popolare e infantile dei luoghi fanciulli (il *fiscarieddo* cilentano, qui evocato mediante la combinazione di ottavino e vibrafono), cui si fa ritorno con animo grato e commosso. Tutto questo a precedere il congedo, ove le strutture verticali via via si allungano e si distanziano come ombre sottratte dalla luce al buio, appena punteggiate dai passi dei timpani e delle campane tubolari[5].

Giugno 2018 La fascinazione nei confronti dell'opera di Gesualdo, principe musico del Rinascimento italiano, costituisce un tratto perdurante della contemporaneità, tra XX e XXI secolo. È appena il caso di ricordare le ubique celebrazioni che in anni recenti hanno rilanciato l'interrogazione critica attorno al lascito gesualdiano, nella ricorrenza del quarto centenario della sua scomparsa. Mi piace allacciare la recente impresa di Enrico Renna, i suoi nobilissimi *Dialoghi con Gesualdo* per *ensemble* di clarinetti, all'onda lunga di quei festeggiamenti, cui pure il Maestro cilentano ha offerto alcuni anni orsono il suo decisivo contributo laboratoriale (cfr. *supra*).

La scelta cade stavolta su «*Moro, lasso, al mio duolo*» dal *VI Libro* dei madrigali a 5 voci e va sottolineato sin da subito lo speciale rapporto che la riscrittura di Renna intrattiene sia con la musica (il madrigale gesualdiano, per l'appunto) sia con il testo, la lirica concettosa e immaginifica che ne costituisce il motore neanche troppo segreto. La sottrazione testuale è in verità mero dato di superficie, giacché nella trasposizione strumentale riaffiorano lacerti di parole riconfigurati in segni e suoni non meno sensibili degli altri segni e suoni che animano il dettato originario. La possibilità di lavorare con una materia timbrica omogenea (la famiglia dei clarinetti, dal piccolo al clarinetto basso con i 2 clarinetti in Sib e l'alto), eppure estremamente versatile, ha costituito il perimetro all'interno del quale realizzare la riconfigurazione del vocale nello strumentale, con la vibrazione dell'aria a fare da *trait d'union* tra la voce umana e le colonne che abitano i legni e ne fuoriescono modellate come fossero emesse dalle corde vocali dello strumento originario. Il resto, tutto il resto è affidato ai registri mutevoli dall'acuto al grave e alla plasticità del timbro dello strumento più caro di tutti al sempre giovane Mozart!

L'interlocuzione, il *dialogo* per l'appunto, non è soltanto l'artificio retorico dell'intitolazione: l'intera composizione si svolge lungo un doppio binario, ovvero si basa sul costante andirivieni tra l'originale materia gesualdiana, affidata all'intonazione puntuale e riconoscibilissima da parte

[5] In RENNA, E., *Sinfonia degli Stasimi*, Lecce, Youcanprint, 2018, pp. 7-9.

dell'*ensemble*, e la tropatura di Renna che si insinua discreta, senza alcuna apparente discontinuità, sagomata com'è a partire dall'originale secondo tecniche mutevoli (dilatazione/contrazione, serializzazione, spazializzazione delle altezze e altro ancora), ma pur sempre rispettose del cromatismo diffuso, dell'ineludibile principio imitativo che contribuisce all'articolazione del brano in sezioni dall'agogica variabile ("Lento assai", "Moderato", "Un poco sostenuto", "Lento assai"), di quella verticalità ormai conquistata dal contrappunto, identificativa dell'intero *opus* gesualdiano[6].

Febbraio 2021 […] È invece di tipo affettivo, nostalgico-sentimentale, il *mood* che Enrico Renna evoca con le sue *5 Bagattelle* per chitarra sola (così intitolate: *Notte*, *Vita moderna*, *Elegia. In memoria di Giovanni De Falco*, *Sterminator Vesevo* e *Tremulo è il rimembrare*, entrambe queste ultime due dettate da Leopardi), cinque schizzi lirici per altrettanti stati d'animo, musica poetica nel senso più autentico del lemma per forzare il significato grammaticale delle cose e fare dello strumento il tramite per visitare zone riposte della coscienza, perimetri altri, lontani dalla superficie e dal clamore inattuale delle griglie seriali, dei gesti turbati e sconnessi, pure talvolta qui recuperati da chi sa e conosce[7].

Maggio 2022 I *7 Haiku* per violino e pianoforte contengono un ennesimo gesto affettivo e amicale, appartenente ai territori spalancati al comporre attuale da Luigi Nono ben prima della sua opera estrema, *La lontananza nostalgica utopica futura* per il violino solo di Gidon Kremer (1988-89). Comporre 'dal vero' l'interprete, raccogliere la vibrazione di un suono, di un *cluster*, di un respiro direttamente nel gesto del violinista (o del pianista), senza avvertire l'impaccio della scrittura nel vagheggiare una musica capace di trascorrere senza finire… «*Non piangete, anche le stelle debbono separarsi*» (Enrico Renna, *Haiku VII*).

Roma, il 1° maggio 2023

[6] In RENNA, E., *Dialoghi con Gesualdo*, Lecce, Youcanprint, 2018.
[7] In MARGONI, L., *Lignea Phoenix. Italian Contemporary Music for Classical, Electric and Midi Guitar*, *booklet* del CD, Da Vinci Classics, 2021.

Profili biografici degli autori

STEFANO BUSIELLO ha studiato Composizione al Conservatorio di Napoli San Pietro a Majella dapprima con Francesco D'Avalos e in seguito con Enrico Renna, diplomandosi brillantemente nel 2002. Si è diplomato in Musica Elettronica nell'ottobre del 2006 al Conservatorio Santa Cecilia di Roma sotto la guida di Giorgio Nottoli. Si è laureato con lode in Matematica all'Università degli Studi di Napoli Federico II sotto la guida di Giuseppe Di Maio. La sua tesi *Teoria geometrica dei frattali e sue applicazioni alla musica* ha vinto nel 1997 il Premio "Philip Morris" per la ricerca scientifica e tecnologica (sezione tesi di laurea). Ha conseguito il dottorato di ricerca in Matematica Applicata e Informatica all'Università degli Studi di Napoli Federico II sotto la guida di Di Maio, con una tesi dal titolo *Un algoritmo per l'approssimazione di curve frastagliate con curve frattali e sue applicazioni alla compressione di immagini e di files audio e alla sintesi additiva di segnali sonori.* Nel 1999 ha vinto un assegno di ricerca triennale presso il Dipartimento di Matematica della Seconda Università di Napoli, dedicato alle applicazioni alla musica della teoria dei frattali. È autore di pubblicazioni scientifiche e divulgative su queste tematiche. Ha partecipato a diversi Convegni internazionali di Matematica e sue applicazioni alla musica. Attualmente insegna Matematica e Fisica al liceo classico e scientifico Axel Munthe dell'isola di Capri.

FILIPPO D'ELISO, compositore e poeta. Svolge attività artistica, didattica e di ricerca. Coniuga studi scientifici e umanistici con trasversalità olistiche. Inserito nell'*Enciclopedia Italiana dei Compositori Contemporanei*, è autore di numerosi lavori: *I figli della Sfinge* (Bastogi Ed., 2008), *2012 Oltre i Confini* (Prismablu Ed., 2012), ricerca applicata in medicina frequenziale e fisica vibrazionale, la colonna sonora del film *Terra infelix* (2020). Inoltre in ambito poetico e letterario *Lì un tempo fioriva il mio cuore* (RPLibri Ed.,2020), *La fatica del ricordo* (RPLibri Ed.,2020). Il 18 settembre 2021 è 1° Classificato - Sezione Poesia Senior al Premio Nazionale Letterario "Città di Taranto" 15ª Edizione – 2021. Il 12 febbraio 2022 riceve il Gran Premio della Giuria al 28° Premio Nazionale di Poesia inedita «Ossi di Seppia» Città di Taggia, Imperia.

FRANCESCO D'ERRICO (1962), pianista e compositore, laureato in Filosofia presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli, consegue il Master di II livello in Filosofia presso l'Università Federico II di Napoli. Tra il 1989 e 2023 ha pubblicato a suo nome venti CD e realizzato circa quaranta

collaborazioni per etichette sia italiane sia straniere. Si è esibito in molti festival e jazz club in Italia, USA, Francia, Austria, Svizzera, Spagna, Kossovo e Siria. Tra le sue collaborazione artistiche si segnalano quelle con Eddie Gomez, Bob Moses, Marc Ribot, Evan Parker, Don Moye, Markus Stockhausen, Norma Winston, Gianluigi Trovesi, Adam Rudolph, Hartmut Geerken, Sabir Mateen, David A.Gross, Cristine Bard, Giancarlo Schiaffini, Kin Garsia, Silvia Schiavone, Bruno Tommaso, Ensemble Dissonanzen, Claudio Lugo, Giulio Martino, Greg Dudzienski, Paolo Innarella, Ares Tavolazzi, Fabrizio Sferra, Ettore Fioravanti, Enzo Nini, Daniele Sepe, Peppe Lapusata, Aldo Vigorito, Marco de Tilla, Marco Fazzari, Dario Guidobaldi, Marco Sannini, Antonio Iasevoli. Si segnalano inoltre numerose collaborazioni trasversali ad altre discipline artistiche: con il poeta arabo Adonis, gli artisti visivi Schimamoto e Marco Nereo Rotelli e l'attore Enzo Salomone. Tra le sue pubblicazioni: *Leibniz e la musica*, in *Monadi e Monadologie* (Rubettino, 2005); *Fuor di metafora, sette osservazioni sull'improvvisazione musicale* (Editoriale Scientifica, collana puntOorg, 2015) e *Armonia Funzionale e Modalità, rudimenti per l'improvvisazione ad indirizzo jazzistico* (Editoriale scientifica, 2017); *Aforismi* in *La Bottega del suono di Mario Bertoncini. Maestri e allievi* (Editoriale scientifica, 2017). La sua attività didattica (pianoforte jazz, armonia jazz e tecniche compositive, filosofia della musica) si è svolta nei Conservatori di Napoli, Salerno, Potenza, Cosenza, Perugia, Matera e Foggia. Attualmente insegna pianoforte jazz presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Con il progetto Erasmus ha tenuto masterclass a Tallin (Estonia) e a La Coruna (Spagna). Ha assunto la direzione artistica e/o didattica per l'Ismez, dal 2002 al 2007; dal 2013 al 2018 per la sezione jazz di PianocityNapoli; dal 2014 per Wunderkammermusic Napoli.

LUCA IACONO, pianista, clavicembalista, compositore e direttore d'orchestra. Si è formato alla Scuola di Composizione di Enrico Renna al Conservatorio di Napoli. La sua attività lo porta a collaborare con importanti Enti, in Italia e all'estero. Le sue esperienze compositive, direttoriali e di maestro collaboratore producono significative relazioni con illustri artisti legati al mondo musicale e teatrale. Al suo attivo figurano varie produzioni discografiche, tra cui: *Serenata mediterranea*, musiche del compositore greco Dimitri Nicolau per mandolini, chitarra e archi; come autore e arrangiatore *Dal Vesuvio all'America latina* del Duo Fabio Gallucci - Antonio Pilato (mand. e ch.); *La musica come idea* in veste di pianista, in duo con il soprano Désiré Migliaccio, in omaggio al compositore Umberto

Rotondi, in collaborazione con la Bottega di Composizione S.Maria de Jesu diretta da Enrico Renna.

SILVIA LANZALONE (Salerno 1970), flautista, compositrice e ricercatrice, è autrice di opere acusmatiche, elettroacustiche e audiovisuali, web-opere, strumenti aumentati, sculture sonore, installazioni musicali interattive e adattive. La sua musica, prevalentemente realizzata con sistemi informatici ed elettroacustici, è rivolta all'elaborazione del suono in tempo reale e ai criteri di interattività con il pubblico e con l'ambiente, reale o virtuale. Tale attività creativa si sviluppa nell'arco di oltre vent'anni all'interno di un contesto di ricerca sulla 'nuova liuteria musicale' portato avanti dal CRM-Centro Ricerche Musicali di Roma, presso cui collabora da circa 25 anni in qualità di computer music specialist. Le sue opere sono eseguite in festival internazionali e sono edite da Ars Publica, Taukay e Suvini Zerboni. Ha pubblicato su riviste e in testi specialistici (UTET Università, «Computer Music Journal», «Organized Sound», «Syrinx», «Music@», «Equipèco», «Le Arti del Suono», «d.a.t. [divulgazioneaudiotestuale]») e tenuto seminari, masterclass e convegni presso Conservatori e altre istituzioni in Italia e all'estero. È docente di Composizione Musicale Elettroacustica presso il Conservatorio O. Respighi di Latina e docente di Estetiche e Pratiche delle Nuove Tecnologie Musicali presso l'Università RomaTre. Sito web: www.silvialanzalone.it

ALESSANDRO LARASPATA è nato a Napoli nel 1982. Docente di Tecnologie Musicali presso il liceo Margherita di Savoia di Napoli, compositore e polistrumentista, si è diplomato in Pianoforte con G. Gullo (2007) e Composizione con E. Renna (2011) presso il Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, in Musica elettronica presso il Conservatorio G. Verdi di Milano con G. Cospito, R. Tajè, R. Sinigaglia (2017). Nel suo percorso di studi si è avvalso dei preziosi consigli del compositore S. Gervasoni, degli elettronici A. Vidolin, A.V. Gorne e G. Klauer, dei pianisti P. Spagnolo e A. Hintchev. La sua attività professionale si è svolta presso varie istituzioni culturali quali il Teatro S. Fedele e il Teatro G. Verdi di Milano, la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, i Conservatori di musica G. Verdi di Milano, Pollini di Padova, B. Marcello di Venezia e San Pietro a Majella di Napoli. È stato vincitore *ex-aequo* del primo premio S. Fedele con la sua opera acusmatica *2 Bruck*, ispirata dal misticismo della luce e dedicata al compositore Anton Bruckner. Tra le sue opere, sono state pubblicate: *Lo stile deterritorializzato nella composizione musicale informatica, strategie poietiche* in *Ogle* («I quaderni del conservatorio», ETS, 2014); *Un*

approccio sinestetico nella spazializzazione musicale (Conservatorio Cesare Pollini, 2015); la composizione *Approdi*, in *Approdi II, avanguardie musicali a Napoli*, «Konsequenz»); la composizione *ΔPiano* (Yamaha Music Europe, YouTube). È stato direttore artistico della rassegna "Natale Insieme 2022" per la Municipalità 3 del Comune di Napoli.

ANTONIO MASTROGIACOMO vive e lavora tra Napoli e Reggio Calabria. Insegna materie di indirizzo storico musicologico presso il Dipartimento di Nuovi Linguaggi e Tecnologie Musicali del Conservatorio Nicola Sala di Benevento e del Conservatorio Tito Schipa di Lecce. Ha pubblicato "Suonerie" (CD, 2017), "Glicine" (DVD, 2018) per Setola di Maiale. Giornalista pubblicista, dal 2017 è direttore della rivista «d.a.t. [divulgazioneaudiotestuale]»; ha curato *Utopia dell'ascolto. Intorno alla musica di Walter Branchi* (il Sileno, 2020) ed è autore di *Cantami o Curva* (Armando Editore, 2021). È titolare della cattedra di Pedagogia e Didattica dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria.

LORENZO PONE, nato a Napoli nel 1991, vive tra Salisburgo e Berlino. Studia pianoforte con Francesco Mariani e dal 2011 parallelamente con Paul Badura-Skoda fino al 2019, anno del debutto al Teatro di San Carlo. Si laurea presso il Mozarteum di Salisburgo, dove consegue anche il Postgraduate, perfezionandosi presso il Royal College of Music di Londra. Vincitore nel 2011 del *Rome International Piano Competition*, nel 2013 ottiene il Primo Premio al *Concorso Internazionale della Radio Portoghese* presieduto da Maria João Pires, dando così inizio a una tournée tra Stati Uniti e America del Sud conclusasi con una serie di incisioni effettuate presso la sede RTP di Lisbona. Dopo aver vinto nel 2017 il *London Gateway's Piano Competition*, riceve a Londra nel 2019 il *SJSS Classical Award*. Una nuova serie di registrazioni per la Radio-Televisione del Portogallo viene ripresa successivamente da BBC, ORF e Radio France. In qualità di solista ha ricevuto inviti, tra l'altro, presso la Wigmore Hall di Londra, il Musikverein di Vienna, il Festspielhaus di Salisburgo, la Herkulessaal di Monaco, l'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli, la Grande Sala del Conservatorio di Mosca, l'Opera di Shanghai e il Teatro dell'Opera di Sidney. È *Teaching Assistant* presso l'Universität Mozarteum di Salisburgo. Il 2023 e il 2024 lo vedranno impegnato in una serie di recital solistici in Spagna, Repubbliche Baltiche, Cina e Corea del Sud, con presenze singole presso Belgrado, Liverpool, Parigi, Napoli, Palermo, Sacile, Genova, Dresda, Amburgo e Berlino e, in qualità di camerista,

unitamente al Quintetto di Fiati della Karajan-Akademie dei Berliner Philharmoniker in un progetto comprendente opere di Mozart e Poulenc.

PAOLO SULLO è laureato con lode nel 2005 in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, presso l'Università di Roma Tor Vergata. Si è inoltre diplomato in Violino, Viola e Composizione presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, in Didattica della Musica presso il Conservatorio Gesualdo da Venosa di Potenza e in Musica Corale e Direzione di Coro presso il Conservatorio Domenico Cimarosa di Avellino. È dottore di ricerca (2013) in Storia, scienze e tecniche della musica (Università di Roma Tor Vergata) con progetto dal titolo *I solfeggi della scuola napoletana del '700.* In qualità di musicologo ha partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali. I risultati delle sue ricerche sono stati pubblicati in diverse riviste scientifiche e molti contributi sono tuttora in fase di pubblicazione. Attualmente insegna Storia e storiografia della Musica presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali Pietro Mascagni di Livorno ed è cultore della materia presso l'Università di Roma Tor Vergata.

DANIELA TORTORA vive e lavora a Roma. Insegna Storia ed Estetica della musica presso il Conservatorio di musica Santa Cecilia. Ha al suo attivo studi e ricerche sull'opera del primo Ottocento (*Drammaturgia del Rossini serio*, Torre d'Orfeo, 1996), sulle neoavanguardie italiane del secondo dopoguerra (*Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia*, LIM, 1990), sui sodalizi artistici degli anni Sessanta (*Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Gangemi, 2005) e degli anni Quaranta (*Danza pittura musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni quaranta Dallapiccola Milloss Petrassi*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009), sul nuovo teatro musicale italiano (*Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Fondazione Giorgio Cini, 2017; *The Theatres of Sylvano Bussotti*, Brepols 2020). È curatrice e membro del Comitato scientifico de «I Quaderni della Scarlatti» (Napoli, n.s. 2019-).

STEFANO VALANZUOLO, critico musicale del quotidiano «*Il Mattino*», collabora con Radio3 come conduttore e autore dei programmi *Radio3 Suite* e *WikiMusic* e dirige la rivista di spettacolo «*Live - Performing & Arts*». È Direttore artistico dell'Associazione "Maggio della Musica" di Napoli, dopo essere stato a lungo Direttore generale e artistico del Ravello Festival e Direttore artistico dell'Arena Flegrea.

Ha scritto numerosi testi teatrali proposti in contesti prestigiosi: Biennale Teatro di Venezia, Ravenna Festival, Campania Teatro Festival Italia, Festival Pergolesi Spontini, Teatro Coccia di Novara, Emilia Romagna Festival, Teatro Pavarotti di Modena. È autore del libretto dell'opera *Il labbro della Lady* e del melologo *Il convitato delle ultime feste*, con musiche di Carlo Galante. Ha firmato soggetto e drammaturgia di *Alienati*, prima opera smart working italiana, dell'opera zapping *Tutto in una notte* e il libretto dell'opera *Un bullo in maschera* (musica di Federico Gon), in scena al Verdi di Trieste. Già titolare dei corsi di Organizzazione dello Spettacolo e Tecniche di Comunicazione al Conservatorio di Benevento, oltre che docente nell'ambito del Master in Management e Comunicazione delle Imprese Culturali del Conservatorio di Napoli.

Un percorso guidato intorno all'esperienza di Enrico Renna è proposto in questo volume, di rimando allo sguardo dei diversi interlocutori chiamati a raccolta per il suo allestimento: *componere meridiano* si apre alla complessità di un'azione musicale – ancora *in fieri*, da oltre mezzo secolo – a contatto diretto con un compositore, direttore d'orchestra, didatta e interprete, testimone di pratiche musicali, ma non solo, in anni quasi dimenticati, eppure recenti. La successione dei contenuti si presenta particolarmente significativa nel misurare lo spettro dell'investigazione proposta, facendo leva su sovrapposizioni disordinatamente ricorsive in senso temporale; sullo sfondo, restano Napoli e il Sud tutto per trovarvi spazio in quanto orizzonte lirico e, al contempo, operativo.

Daniela Tortora *vive e lavora a Roma. Insegna Storia ed Estetica della musica presso il Conservatorio di musica Santa Cecilia. Ha al suo attivo studi e ricerche sull'opera del primo Ottocento (Drammaturgia del Rossini serio, Torre d'Orfeo, 1996), sulle neoavanguardie italiane del secondo dopoguerra (Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia, LIM, 1990), sui sodalizi artistici degli anni Sessanta (Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi, Gangemi, 2005) e degli anni Quaranta (Danza pittura musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni quaranta Dallapiccola Milloss Petrassi, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009), sul nuovo teatro musicale italiano (Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975, Fondazione Giorgio Cini, 2017; The Theatres of Sylvano Bussotti, Brepols 2020). È curatrice e membro del Comitato scientifico de «I Quaderni della Scarlatti» (Napoli, n.s. 2019-).*

Antonio Mastrogiacomo *vive e lavora tra Napoli e Reggio Calabria. Insegna materie di indirizzo storico musicologico presso il Dipartimento di Nuovi Linguaggi e Tecnologie Musicali del Conservatorio Nicola Sala di Benevento e del Conservatorio Tito Schipa di Lecce. Ha pubblicato "Suonerie" (CD, 2017), "Glicine" (DVD, 2018) per Setola di Maiale. Giornalista pubblicista, dal 2017 è direttore della rivista «d.a.t. [divulgazioneaudiotestuale]»; ha curato Utopia dell'ascolto. Intorno alla musica di Walter Branchi (il Sileno, 2020) ed è autore di Cantami o Curva (Armando Editore, 2021). È titolare della cattedra di Pedagogia e Didattica dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria.*

ISBN 979-12-80064-44-8

IL Sileno Edizioni