

PAOLA CHILLEMI

Giovanni Pennacchio

La vita di un compositore all'ombra di Leoncavallo

Con l'analisi della produzione musicale a cura di Riccardo Viagrande



Indice sommario

<i>Prefazione</i>	IX
<i>Premessa</i>	XI
Capitolo 1. <i>Vita e opere</i>	1
1.1. <i>Napoli – I natali e gli studi</i>	1
1.2. <i>Ravenna – Gli esordi bandistici militari</i>	5
1.3. <i>Milano – Il lavoro per Ricordi e Sonzogno</i>	9
1.4. <i>Firenze</i>	13
1.4.1. <i>L'opera Erica vincitrice del concorso Mc Cormick</i>	13
1.4.2. <i>L'impegno bandistico militare durante la Grande Guerra</i>	26
1.4.3. <i>La causa giudiziaria tra gli eredi Campanini e Pennacchio</i>	31
1.4.4. <i>L'amicizia e la collaborazione con Ruggero Leoncavallo</i>	54
1.4.5. <i>Il “completamento” dell'Edipo Re di Leoncavallo e i rapporti con i suoi eredi</i>	86
1.5. <i>Napoli – La prima rappresentazione di Redenzione</i>	112
1.6. <i>Firenze – L'ultimo periodo</i>	119
1.7. <i>Catania</i>	123
1.7.1. <i>La direzione della Banda Civica e gli impegni nel ventennio fascista</i>	126
1.8. <i>Palermo – La prima rappresentazione del Il Re dell'aria e le successive messe in scena in Italia e all'estero</i>	147
1.9. <i>Catania – La prosecuzione della direzione della Banda Civica ed i nuovi impegni assunti durante il Regime</i>	153
1.9.1. <i>La prima di Redenzione al Teatro Bellini</i>	156
1.9.2. <i>I successi della Serenata Capriccio</i>	160
1.9.3. <i>I brillanti esiti delle esecuzioni della Banda Civica</i>	162
1.9.4. <i>La Triennale d'Oltremare e la Sinfonia in Mi min</i>	167
1.9.5. <i>La Marcia Catania S.P.Q.C</i>	171
1.9.6. <i>L'attività bandistica dopo la caduta del Fascismo</i>	173
1.9.7. <i>I cori e gli orchestrali del “Massimo” al Giardino Bellini</i>	178
1.9.8. <i>Il concerto leoncavalliano nel 30° anniversario della morte</i>	180
1.9.9. <i>Il collocamento a riposo</i>	183
1.9.10. <i>I lavori di studio e di approfondimento</i>	186
1.9.11. <i>Gli impegni e i lavori della maturità</i>	194

1.9.12. <i>Carmen Campori dirige il Trittico Michelangiolesco</i>	205
1.9.13. <i>L'ultimo "dono" alla città di Catania</i>	207
1.10. <i>Taormina – Il periodo della senilità</i>	209
1.11. <i>Senigallia – Il tempo della solitudine e della malinconia</i>	213
1.12. <i>Messina – Gli ultimi lieti anni in "famiglia" e il traguardo dei cento anni</i>	215
Capitolo 2. <i>Analisi della produzione musicale</i> a cura di RICCARDO VIAGRANDE ..	243
2.1. <i>La produzione musicale</i>	243
2.2. <i>La produzione sinfonica</i>	244
2.3. <i>La produzione teatrale</i>	255
2.4. <i>La produzione pianistica</i>	273
2.5. <i>Composizioni varie</i>	277
2.6. <i>Le liriche per canto e pianoforte</i>	284
2.7. <i>La produzione per banda</i>	289
2.7.1. <i>Le composizioni originali</i>	290
2.7.2. <i>Le trascrizioni operistiche: ouverture, fantasie e interi atti</i>	295
2.7.2.1. <i>Introduzione</i>	295
2.7.2.2. <i>Le ouverture</i>	295
2.7.2.3. <i>Le fantasie</i>	298
2.7.2.4. <i>Le trascrizioni delle opere di Puccini</i>	302
2.7.2.5. <i>Pennacchio e Vincenzo Bellini</i>	304
2.7.3. <i>Trascrizioni varie</i>	309
APPENDICE	
<i>Carteggio inedito Leoncavallo – Pennacchio</i>	312
<i>Carteggio inedito Trovatielli (Erede Leoncavallo) – Pennacchio</i>	333
<i>Carteggi vari</i>	346
<i>Catalogo delle opere</i>	359
<i>Bibliografia - Sitografia</i>	364

Premessa

Il 6 luglio del 1978 un uomo, un artista, un musicista, un compositore, un precoce talento, si spegneva, dopo aver superato la soglia dei cento anni, con accanto quello che era stato il suo ultimo affezionatissimo allievo: mio padre. Allora ero solo una bambina di quasi dieci anni. Sapevo poco di quel signore austero, rigoroso, di aristocratica parvenza, molto in là con l'età, eppure dotato di un entusiasmo e di una voglia di vivere straordinarie, tanto determinato e arzillo da volere intraprendere il suo ultimo viaggio all'interno delle nostre vite, inserendosi stabilmente nel nostro nucleo familiare, con un'eccezionale facilità, quando aveva appena – si fa per dire – novantasei anni!

Nonostante lo avessi spesso ascoltato nelle sue lunghe chiacchierate, intrise di ricordi e di curiosi aneddoti, e gli avessi fatto compagnia nei pomeriggi d'inverno, mentre mio padre era momentaneamente occupato e non poteva stargli come al solito accanto, o avessi seguito entrambi nella rituale passeggiatina quotidiana, che prevedeva un pacato ristoro a base di cappuccino caldo nei mesi invernali e di gelato o granita nei mesi estivi, poco la mia giovane mente poteva effettivamente cogliere di quel personaggio, che aveva tutte le parvenze di un insolito “nonnetto”.

Eppure la sua figura aveva incarnato la superba teatralità di un'epoca, segnata da mille sconvolgimenti storici.

Giovanni Pennacchio era stato a fianco di illustrissimi uomini del suo tempo: Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Caruso, Giordano, Cilea, Zandonai, Respighi, Longo. Con costoro aveva condiviso interessi e progetti, a costoro si era legato per amicizia e lavoro, per stima e devozione. Oggi sono certa del posto che ha occupato e del ruolo che, nonostante molta cattiva sorte, ha svolto, ricercando le gioie della sonorità musicale, reinventando un certo modo di fare musica, assimilando senza perplessità e padroneggiando, con disinvoltura interpretativa, stili e tecniche compositive. La sua è stata una vicenda per molti versi esemplare, unica e pittoresca.

Per rendergli omaggio, a quarant'anni di distanza dalla sua morte, non potevo prescindere dall'intento di ricostruirne il profilo, seguendo il sottile filo dei nostri ricordi e le indelebili tracce del suo operato, ricomponendo tutti quei tasselli che hanno segnato le tappe della sua vita, tanto longeva quanto straordinaria. Una vita che ai più è sconosciuta e che a me è stato dato il privilegio di farne una piccolissima parte.

Paola Chillemi

Capitolo 1

Vita e opere

1.1. *Napoli – I natali e gli studi.*

Nella città partenopea, Pennacchio ebbe i natali il 14 aprile 1878; qui, colse, sin da piccolo, lo scopo della sua vita: dedicarsi totalmente alla musica, e qui, appena sedicenne, diresse la sua prima banda, e la gente entusiasta – amava ricordare – alla fine di ogni esecuzione, gli “tirava i confetti”.

Il padre Matteo si spense precocemente a causa della gravissima epidemia di colera del 1884. Anche il piccolo Giovanni era stato contagiato, ma si riprese dopo una notte di febbre altissima, durante la quale gli era stata fatta bere una quantità abbondantissima di acqua. Quell’evento non era una novità per Napoli, ma fu talmente tragico da far esigere un immediato cambiamento nell’impianto urbanistico della città. Nel 1885 sarebbe stata approvata, infatti, la “*Legge per il risanamento della città di Napoli*”, nell’intento di colmare le gravi carenze igienico-sanitarie e di eliminare il degrado di intere aree⁽¹⁾.

Rimasta vedova giovanissima, la madre Elisabetta Giacobone decise, su consiglio del fratello sacerdote, di affidare Giovanni e il fratello maggiore Vincenzo alle cure dell’unico Conservatorio rimasto *Santa Maria della Pietà* che, nel 1826, si era trasferito nel Convento dei Padri Celestini di San Pietro a Majella, luogo in cui prendeva vita il Real Collegio di Musica napoletano.

I più antichi Conservatori erano sorti come pie istituzioni ospitaliere nei confronti dei poveri orfanelli, nell’intento di educarli e di assisterli sino all’inserimento nella società. Nel corso del XVII secolo, con l’aumentare della richiesta di giovani talenti artistici, i Conservatori avevano assunto la fisionomia di vere e proprie scuole musicali. Napoli ebbe quattro orfanotrofi. Il primo Conservatorio dei “*Poveri di Gesù Cristo*” pare fosse stato fondato nel 1589 dal terziario francescano Marcello Foscataro, che accolse, nella Chiesa della Madre di Misericordia, bambini poveri di età compresa tra i sette e gli undici anni, vestiti con sot-

⁽¹⁾ Cfr. <https://www.professionearchitetto.it/wiki/di-cosa-tratta-la-legge-n-2892-del-1885-cosiddetta-legge-napoli>.

tana rossa e lunga veste azzurra, per istruirli alla lingua italiana e alla musica. Tra i suoi allievi si annoverano Alessandro Scarlatti, Durante, Pergolesi, Vinci, il cui contributo alla fondazione della Scuola Napoletana è stato decisivo ed indiscusso.

Nel 1744, per volere dell'arcivescovo Giuseppe Spinelli, quel luogo fu destinato a divenire un seminario e i fanciulli che vi risiedevano furono spostati negli altri tre Conservatori allora esistenti⁽²⁾.

“S. Onofrio a Capuana” era stato il secondo Conservatorio di Napoli, di fronte all'antica dimora dei re, Castel Capuano, in seguito divenuto Palazzo di giustizia, detto Vicaria. Si ignora la data precisa della sua fondazione, ma si sa che, dopo l'acquisto di un edificio adiacente alla cappella di Sant'Onofrio da parte di alcuni cittadini, si venne a creare una arciconfraternita che gestì un orfanotrofio, in cui quei ragazzini sfortunati venivano destinati alla studio del canto e dei vari strumenti musicali, per esibire i loro talenti nelle cerimonie ecclesiastiche e nelle feste private. In seguito allo scioglimento dell'arciconfraternita, il suddetto Conservatorio prese il nome di “*Sant'Onofrio dei Bianchi*”, essendo la divisa dei suoi alunni contraddistinta da una lunga sottana bianca e da un'altrettanta lunga veste grigia. La volontà del re Ferdinando IV dei Borbone, nel 1795/97, di trasformare quell'edificio in caserma, fece sì che i suoi alunni, tra i quali i celebri Paisiello e Piccinni, fossero destinati all'altro Conservatorio di “*Santa Maria di Loreto*”⁽³⁾.

Quest'ultimo pare fosse stato fondato, nel 1528, da un povero calzolaio di nome Francesco, che iniziò a dare accoglienza ai bambini disagiati e anche alle bambine nelle medesime condizioni di miseria, sottraendoli alla strada e destinandoli agli studi letterari e musicali. L'istituzione si era ampliata considerevolmente grazie al sacerdote spagnolo Giovanni di Tappia, che era riuscito a racimolare abbondante denaro, a cui aveva aggiunto gli interi suoi averi per creare, nel 1537, quel ricovero chiamato proprio da lui, per la prima volta, “Conservatorio”.

Nel 1576, l'istituto venne affidato alle cure della Congregazione dei Padri Somaschi, i quali si dedicarono all'insegnamento della grammatica, della filosofia, della morale sino al 1703, anno in cui l'educazione degli allievi fu affidata, per volere governativo, ai sacerdoti secolari. Dal 1758 in poi, furono ammessi anche ragazzi che potevano apprendere la musica tramite lezioni a pagamento da parte degli insigni maestri che vi svolgevano la loro arte. Nel 1797, i Conservatori di S. Onofrio e della Madonna di Loreto furono unificati in un'unica istituzione che, nel 1806, si unì all'altro “*Conservatorio della Pietà dei Turchini*”⁽⁴⁾.

(2) F. FLORIMO, *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatorii con uno sguardo sulla Storia della Musica in Italia*, Napoli, Stabilimento tipografico di Vin. Morano, 1880, vol. I, cap. I, pp. 18-21.

(3) *Ivi*, cap. II, pp. 22-25.

(4) *Ivi*, cap. III, pp. 26-30.

Quest'ultimo affondava le sue radici nel '500, in seguito all'iniziativa dell'arcivescovo di Napoli, Mario Carafa, di fondare una confraternita dei Bianchi di Santa Maria della Incoronatella dove, nel 1584, vennero formulati i regolamenti per istituire un primo Conservatorio sottoposto alla regia soggezione. I bambini raccolti furono educati alla pietà e alla devozione cristiana, alle lettere e alle diverse arti, contraddistinti da una divisa turchina, da cui poi il nome. Nel corso degli anni furono fatti notevoli lavori di ampliamento della struttura e, nel 1607, furono dettate altre regole. Non si conosce la data esatta che segna l'inizio dell'introduzione, in codesta struttura, degli studi musicali con cui si formarono importanti compositori, come il Raimondi e Placido Mandanici⁽⁵⁾.

Nel 1806 fu attuata una riforma, da parte del governo di occupazione francese, per risollevarne le sorti dei Conservatori, che si riteneva avessero perso l'antico splendore. Pertanto, occorre procedere al riordino, e ad elevare l'unico Conservatorio rimasto alla dignità di Reale Collegio di Musica. Nel 1808, a capo di codesto Collegio vi fu posto il signor Marcello Perrino, secolare colto che ricoprì, appunto, la carica di rettore. Furono migliorate le condizioni degli allievi e degli insegnanti di musica, che ricevettero finalmente una remunerazione adeguata.

Dal 1808 al 1826, il Real Collegio di Musica ebbe sede nel grandioso monastero delle Dame di San Sebastiano e, in seguito alla restaurazione borbonica, presso il monastero di San Pietro a Majella, dal nome del fondatore dei Padri Celestini. Nel 1834, vi insegnò Gaetano Donizetti che, nel 1837, ne prese anche la direzione musicale, sostituito poi dal napoletano Domenico Mercadante, nel 1840, che avrebbe avviato l'importante scuola di contrappunto⁽⁶⁾.

L'arte musicale progredì, quindi, infinitamente in virtù degli studi coltivati in quei magnifici luoghi, da cui provennero maestri che operarono in tutta Italia e in Europa. Da queste opere di carità cittadina uscirono ragazzi addetti al servizio delle messe e per le esequie dei piccoli, preti, cantori, suonatori, attori, coristi, essendo l'istruzione musicale organizzata dividendo gli alunni in classi di Elementi di Canto, del Partimento, della Composizione, degli strumenti a corda, di ottone e di legno⁽⁷⁾.

Fra i grandi Direttori, oltre al Mercadante, troviamo Lauro Rossi e Pietro Platania; fra gli insegnanti di fama, il Ruggi, il Conti, il Lillo, Paolo Serrao, Nicola D'Arienzo; nella scuola pianistica spiccano il Coop, il Nacciarone, il Russo, il Cesi e il Palumbo; fra i grandi artisti che si vennero affermando ci furono: Leoncavallo, Giordano, Cilea, Alfano, Costa, Tosti, Mugnone, De Lucia, Lacetti, Napoli⁽⁸⁾.

⁽⁵⁾ *Ivi*, cap. IV, pp. 31-35.

⁽⁶⁾ *Ivi*, cap. V, pp. 36-53.

⁽⁷⁾ *Ivi*, cap. VIII, pp. 75-82.

⁽⁸⁾ TITO CECCHERINI, *Il conservatorio napoletano di S. Pietro a Majella*, in "Risveglio Bandistico", Rivista dell'Associazione nazionale delle Bande Musicali Italiane, Anno XV-N. 4, settembre 1960, p. 8.

delle magistrature di Torino, Firenze, Napoli e Palermo. Ad ogni buon conto, avendo controllato anche la sezione civile di Roma negli anni 1922, 1923 e 1924 (a cassazione suprema operante) non è stato possibile, ovviamente, risalire alla sentenza che interessava.

Inoltrata analoga richiesta all'Archivio di Stato di Torino, che conserva il fondo della cassazione sabauda fino a quegli anni, si è avuto eguale esito negativo.

In altre parole, forse – perché Pennacchio non amò mai parlarne – la causa non andò a sentenza, per un accordo *in extremis* tra le parti. Sicuramente, però, il dolore per la mancata rappresentazione della sua *Erica* lo avrebbe accompagnato per tutta la vita, amareggiandolo considerevolmente, come se la sua prima delicata creatura fosse nata con una stella sciagurata che ne aveva segnato, nonostante tutti i suoi incredibili sforzi, il suo romanzesco e rocambolesco destino.

1.4.4. *L'amicizia e la collaborazione con Ruggero Leoncavallo.*

Non c'è stata amicizia più importante per Pennacchio di quella che, per diversi anni, lo legò al grande Ruggero Leoncavallo (nato a Napoli, Riviera di Chiaia, il 23 aprile 1857 da Virginia d'Auria, figlioccia di Virginia Vesselli e Gaetano Donizetti, e da Vincenzo dei duchi di Pomèrico, magistrato e presidente di tribunale, e morto a Montecatini Terme il 9 agosto del 1919)⁽¹⁸⁵⁾. Tra i due che, in tempi diversi, avevano frequentato entrambi il Real Collegio di Musica di S. Pietro a Majella di Napoli, ci fu un vero e proprio sodalizio, un'intesa di vedute e di ingegno, una fiducia reciproca ed un affiatamento costante, come testimonia l'ampio carteggio, custodito gelosamente da Pennacchio, a cui non si può non attingere, per ricostruire le vicende che riguardarono il maturo ed affermato musicista e il giovane talentuoso collaboratore e continuatore della sua opera.

Nel momento in cui i due compositori entrarono l'uno nella sfera di influenza dell'altro, Leoncavallo, dopo aver tentato di ripetere il successo roboante dell'opera *Pagliacci* con altre due opere che prendevano anch'esse ispirazione dal suo “*nido di memorie in fondo all'anima*”, cioè, *Bohème* e *Zazà*, aveva ormai dovuto fare i conti con l'astro nascente di Giacomo Puccini, “*poeta del crepuscolo del melodramma*”⁽¹⁸⁶⁾.

Il tramonto di Leoncavallo era iniziato, infatti, proprio con *Bohème*: non con la “sua” *Bohème*, ma con quella di Giacomo Puccini, la cui prima rappresentazione il 1° febbraio 1896 a Torino, diretta da Arturo Toscanini, era stata un clamoroso successo, con 14 chiamate e ben 24 repliche⁽¹⁸⁷⁾, ed aveva se-

⁽¹⁸⁵⁾ GIUSEPPE TAVANTI, *Un'idea di Ruggero Leoncavallo*, Edizioni Terzo Millennio, Montecatini Terme, dicembre 2016, p. 7.

⁽¹⁸⁶⁾ *Ivi*, p. 22.

⁽¹⁸⁷⁾ *Ivi*, p. 32.



Pennacchio intento a comporre, durante la Grande Guerra (1915) su una gran cassa che funge da tavolino.



Nella cartolina postale fotografica scritta da Leoncavallo a Pennacchio (Montecatini, 21 agosto 1916) si riconoscono lo stesso Leoncavallo, la moglie Bertha e il medico di fiducia termale Petrocchi.

Capitolo 2

Analisi della produzione musicale

2.1. *La produzione musicale.*

Questa composizione è intessuta di sostanza musicale moderna, senza tuttavia l'impiego di deformazioni alla moda tutt'ora impiegate dai dodecafonici puntillisti ed elettronici.

Le armonie sobrie e colorite, sono aderenti al soggetto da esprimere e lo stile si avvale delle sensibilità moderne, sia nella linea melodica, che nell'impiego di cromatismi generanti più tonalità.

Questa dichiarazione di poetica musicale, contenuta in una nota dattiloscritta acclusa al *Trittico Michelangiolo*, può essere estesa all'intera produzione di Giovanni Pennacchio, compositore poliedrico che ha impresso la sua impronta in quasi tutti i generi musicali, senza mai cedere alle mode imperanti. La sua musica, che potrebbe apparire anacronistica in un secolo come il Novecento dominato dalle avanguardie citate dal compositore (dodecafonici, puntillisti ed elettronici), è moderna nel senso in cui si avvale di un linguaggio tonale espanso e portato fino ai suoi limiti estremi, ma sempre piegato alle sue esigenze espressive senza mai cedere a vacui sperimentalismi nei quali per Pennacchio non consisteva la vera modernità ma una forma di deformazione. Sembra, infatti, che per il maestro napoletano non possa esistere una modernità senza l'espressione di contenuti extramusicali e soprattutto senza che la musica comunichi il pensiero del suo autore al pubblico al quale è destinata.

Mosso da questa idea della musica come arte che deve comunicare, Giovanni Pennacchio ha dedicato la sua intera vita alla composizione, dai lavori giovanili per banda legati alla sua attività di direttore e dalla sfortunata *Erica*, risalente al 1908 ma mai rappresentata, fino a *Ritratto*, ultimo suo lavoro pianistico scritto alla veneranda età di 95 anni.

Nella sua vasta produzione, quasi del tutto dimenticata e costituita oltre che da lavori sinfonici, da due opere, diverse operette, composizioni per pianoforte e liriche per canto e pianoforte, spicca certamente quella dedicata alla

banda, compagine strumentale da lui particolarmente amata, alla definizione del cui organico, purtroppo non più usato oggi, contribuì insieme ad Alessandro Vessella. Per banda, oltre ad alcune composizioni originali, realizzò, pubblicandole con le due più importanti case editrici musicali dell'epoca, Ricordi e Sonzogno, molte trascrizioni d'opera e fantasie su temi d'opera che rivestono un'importanza fondamentale non solo per la storia della banda in generale ma anche per la storia dei modi di fruizione del melodramma prima della diffusione del disco e delle moderne tecniche di registrazione digitali. Tra la seconda metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento l'unico modo per poter ascoltare un brano d'opera in comuni lontani dalle grandi città, dove si poteva andare a teatro, era rappresentato dalla banda, capace, attraverso il particolare timbro dei flicorni, strumenti oggi caduti purtroppo in disuso, di imitare la voce umana.

In questo breve saggio, l'analisi delle opere di Pennacchio sarà condotta seguendo una rigida impostazione per generi a partire dalla produzione sinfonica.

2.2. *La produzione sinfonica.*

Costituita da cinque lavori, la produzione sinfonica fu concepita in un arco di tempo che va dal 1916, anno di composizione del *Sanctus Apollinaris*, al 1961, data a cui risale l'imponente *Trittico michelangiolesco*, a testimonianza di un interesse mai venuto meno da parte del compositore napoletano per l'orchestra. Dal punto di vista della struttura formale questi lavori, in genere, mostrano la volontà di aderire ad un contenuto programmatico extramusicale che spesso trovò la sua ispirazione in opere architettoniche o scultoree di grande importanza per l'arte italiana. Ciò non significa che Pennacchio non si sia avvalso anche delle forme della tradizione sinfonica classica, ma queste furono da lui piegate, un po' sul modello straussiano, sempre al contenuto e alle emozioni che intese comunicare con la sua musica.

Questo non è certo il caso dell'"Impressione sinfonica" *Sanctus Apollinaris* della quale Pennacchio realizzò anche una versione per banda; in questo lavoro il programma extramusicale determina la struttura formale del brano che non può essere ascritto a nessuna delle forme della tradizione classica. In questo lavoro sinfonico, composto nel 1916 ed eseguito per la prima volta a Firenze nel 1918 e successivamente a Pistoia per essere ripreso a Catania nel 1930, attraverso una scrittura orchestrale imponente e densa che richiede un organico di oltre cento esecutori⁽¹⁾, Pennacchio ripercorse, in una forma libera, la storia

(1) L'organico annovera, infatti, tre flauti, di cui uno con obbligo di ottavino, due oboi, corno inglese, due clarinetti in la, un clarinetto basso, due fagotti, un controfagotto, quattro corni in fa, tre trombe in fa, tre tromboni, la tuba, una nutrita sezione di percussioni (timpani, triangolo, tamburo e celesta), arpa e il quintetto d'archi.

della basilica di Sant'Apollinare a Ravenna, città nella quale era vissuto da giovane e della quale era originaria la moglie, come si evince da un programma di sala in occasione di una sua ripresa a Catania sotto la sua stessa direzione. Nella parte iniziale gli splendidi mosaici di diverse epoche della basilica bizantina sembrano prendere forma nel ricco florilegio dell'accompagnamento affidato al violoncello, mentre dalla voce grave del fagotto si erge un tema solenne che ricorda per la sua struttura monodica il canto gregoriano (Es. 1) ⁽²⁾.

Esempio 1.

The musical score is titled "Lento-solenne" and is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). It consists of two systems of music. The first system includes a piano part with a cello part marked *pp* and a bassoon part marked *p*. The piano part features a bass line with a *ff* dynamic marking. The second system begins with a measure rest of 4 measures, followed by a continuation of the piano and cello parts. The score is written for piano, cello, and bassoon.

Nella storia millenaria di questa basilica, la cui costruzione risale al VI secolo, una ferita si produce in corrispondenza di un *fortissimo*: si tratta di una granata che l'ha squarciata durante la guerra, ma che non l'ha abbattuta. La chiesa risorge, infatti, come corpo vivo del Cristo, non tanto nella sua struttura architettonica ma nei suoi fedeli i quali nella seconda sezione *Sostenuto-Elegiaco* intonano un inno di carattere austero e solenne. Da esso promana una religiosità profonda espressa attraverso una scrittura omoritmico-accordale solida, nonostante alcune increspature disegnate dai cromatismi che sembrano alludere ai triboli vissuti dalla chiesa nella sua storia (Es. 2) e che sono la testimonianza di un uso moderno e consapevole dell'armonia cromatica piegata ancora una volta all'espressione di contenuti e non utilizzata come sfoggio di puro sperimentalismo fine a se stesso.

⁽²⁾ Gli esempi riproducono le riduzioni per pianoforte realizzate dallo stesso Pennacchio e possedute oggi dal maestro Salvatore Chillemi, suo erede univernale.

Appendice

Carteggio inedito Leoncavallo – Pennacchio

1. LETTERA MANOSCRITTA A FIRMA AUTOGRAFA DI R. LEONCAVALLO

Con busta, inviata Espresso
All'Egregio Sig. Maestro Pennacchio
Direttore della Banda
Musicale del 70° Fanteria

Firenze 4 via Strozzi
21.X^{bre} [Dicembre] 1911

Carissimo Maestro.

Io mi rivolsi alla sua cortese amicizia per avere un copista, perché non volevo confidare a nessuno la mia nuova musica sino a che andasse alle stampe, e per questo decidemmo veder copiata in casa la mia operetta. Ora da due giorni il copista protestando che nuove occupazioni gl'impedivano di venire da me, mi ha chiesto di portare a casa tre pezzi del primo atto.

Questo non mi va affatto. Io non ho ragioni per diffidare di alcuno e tanto meno di questo buon giovanotto ma non voglio che la mia musica vada fuori.

Prego quindi Lei caro maestro di voler dire chiaramente al copista che se non può venire come i primi giorni mi renda quel che ha fatto e lavoriamo il lavoro lì perché farà venire un'altro [sic].

Lei capisce senza che le dia altre ragioni la delicatezza della cosa trattandosi tanto più di un lavoro che non ho ancora consegnato all'editore!

Lo aspetto dunque al più presto per veder decisa questa questione che mi preoccupa.

Con mille saluti distinti per Lei e per la signora Maria.

Suo aff. R. Leoncavallo

2. CARTOLINA POSTALE FOTOGRAFICA RAFFIGURANTE IL SOPRANO VIENNESE MELANIE KURT ASSIEME AL TENORE FRANCIS MACLENNAN IN COSTUMI DI SCENA DELL'OPERA MAIÀ, MANOSCRITTA A FIRMA AUTOGRAFA DI R. LEONCAVALLO

Firenze 14 aprile 1912

Amatissima Signora Maria Pia Pennacchio

La ringrazio del gentile pensiero e contraccambio con la mia signora i saluti più cari. Anche noi la ricordiamo e sentiamo la sua assenza

Suo R. Leoncavallo

Catalogo delle opere di Giovanni Pennacchio ⁽¹⁾

1. LA PRODUZIONE SINFONICA

<i>Titolo</i>	<i>Data di composizione</i>	<i>Prima esecuzione</i>
<i>Inno alle Muse</i>	1902	Milano, 1902
<i>Sanctus Apollinaris</i>	1916	Firenze, 1918
<i>Sinfonia in mi minore</i>	1942	Catania, marzo 1942
<i>Sinfonia ciclica</i>	1950	Non attestata
<i>Trittico Michelangioloesco</i>	1961	Catania, 28 aprile 1961

2. LA PRODUZIONE TEATRALE

<i>Titolo</i>	<i>Genere</i>	<i>Librettista</i>	<i>Anno</i>	<i>Prima rappresentazione</i>
<i>Erica</i>	Opera	Gino Civetta	1908	Mai rappresentata
<i>Redenzione</i>	Opera	Giovanni Bizzarri da un dramma di Ruggero Leoncavallo	1920	Politeama Gioiosa di Napoli, 27 novembre 1920
<i>L'Arcidiavolo</i>	Intermezzi musicali per la Fiaba in un atto di Guido Cherici		1923	Firenze, Politeama, 24 maggio 1923
<i>Il re delle maschere</i>	Intermezzi musicali per la commedia veneziana		1924	1924
<i>Il re dell'aria</i>	Operetta	Giuseppe Macrì	1930	Palermo, Politeama Garibaldi, 18 settembre 1930
<i>Manuel Espadas</i>	Operetta	Giuseppe Macrì		
<i>L'aquila</i>	Musiche di scena per la commedia di Saverio Fiducia		1930	

3. LA PRODUZIONE PIANISTICA

<i>Titolo</i>	<i>Data di composizione</i>
<i>Capriccio-Miniatura</i>	Non datato
<i>Marcia nuziale</i>	22/03/1944
<i>Corteo nuziale</i>	24/03/1944
<i>Romanza senza parole</i>	1959
<i>Profilo</i>	1972
<i>Ritratto</i>	1973

⁽¹⁾ Il catalogo è stato realizzato a cura di Paola Maria Chillemi e Riccardo Viagrande.