

CARLO MUSCETTA

PER UN «MAESTRO»

Al tramonto di un secolo che muore, la fine di Francesco Pennisi ha il sapore amaro di un'ingiustizia: voce mozzata nel pieno della sua attività.

Mi legava a lui una corrispondenza segreta, priva di parole non necessarie: affascinato, io, dal suo modo di essere intellettuale anche nel gesto più quotidiano, innamorato, lui, dell'armonia musicale e affascinato da mille risonanze che gli permettevano di stabilire relazioni amorose in ogni incontro con il mondo sensibile, oggetto dello sguardo di chi si diletta nell'invenzione.

La ricchezza poliedrica dei suoi interessi - "compositore impuro" diceva di essere - lo hanno reso umanista attardato in tempi che continuo a definire "tempi dell'inganno".

Opera complessa, la sua, in cui le *nuances* delle sensazioni si uniscono alla raffinatezza analitica della profonda conoscenza.

Conservo gelosamente tre suoi acquerelli, "appunti di viaggio" come amava definirli: viaggio di ritorno alla Sicilia, alla terra dei padri, alle origini, al mito quotidianamente vissuto, alla intensa luminosità mediterranea.

Su carta azzurra e bianca sfrangiata (opera del maestro-cartaio da lui amato) "Una casa delle nostre parti" è il suo ultimo dono: ambiguità di una realtà risognata e poeticamente vissuta.

Rileggo, con sempre eguale emozione, *Paesaggi di memoria inattendibile*, frammenti poetici che "confondono l'anima".

Come non apprendere da lui, vero maestro, la gioia dell'essere intellettuale, la dignità di vivere consapevolmente ogni attimo della propria storia che solo pochi sanno prolungare al di là della fine?

GRAZIELLA SEMINARA

«CANTARE IL DUBBIO» RIFLESSIONI SULLA POETICA
DI FRANCESCO PENNISI

Prima degli studi a Roma negli anni '50 con il compositore americano Robert Mann, la formazione musicale di Francesco Pennisi era stata sostanzialmente solitaria e da autodidatta, in un contesto come quello della Sicilia orientale dei suoi anni giovanili non particolarmente aperto alle più avanzate esperienze sonore contemporanee. Tuttavia non irrilevanti furono le sollecitazioni intellettuali che vennero al musicista dalla natia Acireale, città barocca ricolma d'arte e di storia: lo stesso Pennisi ricordava sovente l'impronta che nella sua formazione aveva lasciato la *Società per la musica da camera* di Acireale, che negli anni della sua adolescenza si era fatta promotrice di coraggiose ed inimmaginabili aperture sulla produzione musicale del '900, facendogli scoprire che «c'era dell'altro, ancorché per me incomprensibile ed enigmatico» (1). Non meno rimarchevole dovette essere il peso che sulla «complicata educazione musicale e sentimentale» (2) del compositore venne a svolgere la sua famiglia, appartenente a quella parte di aristocrazia siciliana che disponeva di un ampio spessore culturale e che perciò era capace di levatura e respiro affatto europei: la stessa aristocrazia che dall'altro canto dell'isola produceva le esperienze letterarie di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e di Lucio Piccolo, poeta per il quale non per caso Pennisi avrebbe in seguito manifestato particolare predilezione.

(1) In Roberto Alosi, *La Società per la Musica da Camera di Acireale*, Catania, 1990, p. 14.

(2) *Ibidem*.

Non sorprende allora come mai la ricerca del musicista maturo si fosse alimentata della grande cultura del Decadentismo - con le rivisitazioni di un Baudelaire, di Yeats, di Pound, dell'espressionismo pittorico tedesco - ma anche di un'altra cultura della 'crisi' come quella barocca, scavalcando del tutto l'universo ottocentesco: perché erano questi in fondo a metà del '900 i principali referenti culturali del particolare *milieu* intellettuale siciliano, che era posto ai margini di un'Italia ancora provinciale e si scopriva perciò capace di proiettarsi *al di là* dei suoi limiti e delle sue chiusure in una prospettiva del tutto europea. In tale *background* va inserita inoltre la millenaria storia di una civiltà ricca e stratificata quale è stata quella dell'antica isola della Magna Grecia, condensata da Pennisi nel fascino archetipico del mito classico. Riferimenti all'arcaico e remoto universo greco si ritrovano in molte sue opere come *Aci, il fiume*, «cinque musiche per il mito per due soprani, baritono (o tenore) e orchestra da camera (su frammenti di Ovidio e De Gòngora)» (1986); né va dimenticata la composizione delle musiche di scena per gli spettacoli teatrali realizzati nei primi anni '80 a Gibellina nell'ambito delle "Orestyadi": per le tragedie *Agamennone* e *Le Coefore* di Eschilo e per *Le Eumenidi* di Euripide.

Si è voluto insistere su tali aspetti della formazione di Pennisi non solo perché costituiscono - insieme al 'paesaggio' dell'infanzia e dell'adolescenza (3) - le componenti essenziali di quella che

(3) Questo 'paesaggio' era al tempo stesso visivo e sonoro e se ritornava - senza filtri intellettuali - nell'eleganza raffinata degli acquarelli come nella preziosità delle pagine letterarie, talvolta affiorava anche nella scrittura musicale. In *Deragliamento* - straordinaria raccolta di disegni che restituisce la memoria musicale adulta del compositore con una teoria di ritratti di musicisti come Mahler, Schönberg, Webern, Stravinskij, Varèse - l'autoritratto di Pennisi, posto a conclusione di questo itinerario attraverso una storia musicale 'rivisitata', reca a margine l'*incipit* di una canzone natalizia ernea: citazione significativa quant'altre mai, perché sembra darsi come 'sigla' del più intimo e profondo mondo poetico del musicista. Questa canzone peraltro venne ripresa da Pennisi in *due canzoni natalizie emee* per undici strumenti (1982-83) e in *Una pastorale*

Schönberg definiva «l'idea poetica», il vasto e denso 'immaginario' che precede in ciascun artista il vero e proprio processo compositivo; ma anche perché consentono di capire meglio gli esordi del musicista, avvenuti a Palermo il 2 ottobre del 1962 in seno alla III Settimana Internazionale di Nuova Musica con *L'anima e i prestiggi* per contralto e cinque strumenti, su una lirica presa dai *Canti barocchi* di Lucio Piccolo. Erano i primi anni '60, gli anni più fervidi dell'avventura incominciata nei ristrettissimi cenacoli di Darmstadt dall'avanguardia post-weberniana, che stava già dibattendosi tra l'iper-determinazione dei parametri musicali propria dello strutturalismo di marca bouleziana e l'irruzione nel 'gesto' musicale aleatorio e indeterminato di una casualità intrisa di vissuto. E l'esordio di Pennisi fu guardato con disattenzione dal pubblico e dalla critica per la sua sostanziale marginalità rispetto alle mode del tempo, agli empiti dissacratori e ai pubblici proclami che accompagnavano i grandi avvenimenti della 'Nuova musica'. In verità - dinanzi alle contraddizioni di un ferreo determinismo compositivo che non riusciva ad approdare alla 'percezione' e che finiva per capovolgersi nel suo contrario - il giovane musicista aveva scelto un atteggiamento di ironico e disincantato distacco, di volontaria e per certi versi aristocratica 'distanza' da troppo facile coinvolgimenti di tipo ideologico e fideistico. In questa ricerca, che lambiva l'afasia (4) e nella quale - come egli stesso riconosceva - «in fondo eludevo la questione del comporre» (5). Pennisi raggiunse i suoi esiti più interessanti in *Sylvia Simplex*, pièce teatrale «per un conferenziere,

emea per pianoforte (1995), nonché nelle musiche di scena per *Agamemnoni* di Eschilo (rappresentato nel 1985 a Gibellina nella traduzione siciliana di Emilio Isgrò) dove la nenia natalizia era dal musicista trasformata in canto funebre.

(4) Cfr. tra l'altro *Invenzione seconda* per soprano e 8 strumenti (1963), composta su una lirica di Montale derivata da *Ossi di seppia* e dedicata appunto al tema dell'afasia («Debole sistro al vento / d'una persa cicala»).

(5) Francesco Pennisi, *Intervista* a cura di Graziella Seminara, in "Archivio Musicale del XX secolo". Palermo 1992, p. 13.

soprano, orchestra da camera, proiezioni diafotografiche e cinematografiche», rappresentata per la Biennale di Venezia il 10 settembre 1972. Incentrata sulla conferenza di un falso ornitologo, con il suo linguaggio pseudo-scientifico e i suoi insensati balbettii, *Sylvia Simplex* si dava come spettacolo composito ed eterogeneo, che irrideva la stessa centralità della musica e al tempo stesso confutava le salde certezze di ogni manifesto ideologico, con una lucida leggerezza che non nascondeva tuttavia l'impegno ad un illuministico richiamo alla ragione. Ma vi si rivelava un illuminismo appunto tutto 'siciliano', nel suo arrendersi alla storia e nel sospingere la riflessione artistica verso la dimensione del 'sogno' (di un «sogno ad occhi molto aperti» (6), ci ricordava il musicista): esito estetico dell'intellettuale «impossibilità di aggredire direttamente la società del proprio tempo se non delineando il sottile confine tra realtà e follia» (7).

Questo approccio di tipo umanistico, al tempo stesso anacronistico e avanzato, comunque tenacemente al di fuori della contemporaneità, si venne poi a precisare nelle opere della maturità di Pennisi, che nei primi anni '70 riuscì a trovare i sentieri di un personale comporre, lasciandosi alle spalle la crisi ideologica e linguistica della 'Nuova musica' e rendendo in tal modo feconda la lezione dell'avanguardia. Non è un caso che tale svolta avvenisse con pezzi come *La lune offensée* per orchestra (1970-71) e *Serena*, per soprano e tre strumenti su testi francesi di Nemi D'Agostino. In tali brani nuova era l'adozione del pianoforte preparato, che era appresa da Cage (8) e che conduceva al piacere di una fascinazione timbrica e strumentale. Come rimarcava lo

(6) Francesco Pennisi, *Intervista* cit., p. 20.

(7) Gioacchino Lanza Tomasi, *Editoriale*, in "Archivio" cit., p. 6.

(8) Nel 1970 il pianista americano John Tilbury tenne nel quadro delle manifestazioni promosse per Nuova Consonanza due concerti, eseguendo rispettivamente di Cage *Sonatas and Interludes* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 18 febbraio) e il *concert for Prepared Piano* (Accademia di Francia, Villa Medici, 15 giugno).

stesso Pennisi in un'inedita nota apposta ad una composizione di quegli anni (*Hortus fragilis*, per due pianoforti e sei strumenti, 1976), tali procedimenti vengono a creare - nella scrittura musicale come nella resa sonora - un «intrico o viluppo di macchia boschiva che sembra a un tempo impenetrabile e fragile, indistinto e disegnatissimo, in una sorta di monocromia che all'occhio attento svela invece un ricchissimo spettro di trascolorante acquerello»: definizione questa di straordinaria importanza, nel suo rivelare il supremo controllo - da parte del musicista - di una materia compositiva tanto complessa quanto preziosa e sfumata, affidata ad una 'voce' discreta e appena pronunciata, lontana da qualsivoglia gesto retorico. Ma la svolta degli anni '70 non si limitò al parametro fonico-timbrico e condusse il compositore anche alla definizione dei propri inconfondibili percorsi formali. Superando le giovanili remore al 'comporre', Pennisi non disdegnava più gli ampi disegni e gli spessi materiali musicali, molto diversi da quelli ridotti e scarnificati degli esordi - quelli della scabra «poetica del fossile», dei «grumi [sonori] avulsi da qualsiasi possibilità di «colloquio» (9). Pur nella diversità dei progetti compositivi, egli cominciò a perseguire forme 'aperte' che concepiva *in progress* e che dispiegava in un libero ed imprevedibile «assemblaggio di frammenti», il cui indefinito succedersi non era immemore della lezione dell'alea. D'altra parte il musicista bloccava tali frammenti in vere e proprie «gabbie» sonore, nelle quali l'altezza delle note del totale cromatico appare come congelata e piegata ad una sorta di indifferenziato amorfismo: in tale rigidità compositiva adottata all'interno di ciascun frammento si può riconoscere un recupero - speculare all'incerta mobilità del percorso formale complessivo - dei metodi strutturalisti di organizzazione del materiale musicale, che erano privi però di implicazioni ideologiche 'negative' e venivano adoperati

(9) Francesco Pennisi, *Intervista* cit., p. 13.

soprattutto in funzione del risoluto negarsi del compositore a qualsiasi parvenza del passato. Inoltre, diversamente dalla statica immobilità propria degli esiti più rigorosi dello strutturalismo, i diversi frammenti appaiono attraversati da latenti tensioni e rivolti ad improvvise esplosioni, generatrici di sempri nuovi tragitti. E non va trascurato come ciò determini un'inedita «scrittura del tempo», (10) un decorso temporale complesso ed ambiguo in bilico tra fissità e movimento, tra 'debussiane' sospensioni ed incerti ritrovamenti di una temporalità mai lineare, anch'essa sottoposta a quell'«intrico» che si può forse considerare chiave di lettura dell'arte di Pennisi.

L'immagine di questo manzoniano «guazzabuglio» - associata spesso dal compositore a quelle della foresta e del labirinto (11) - sembra darsi infatti come metafora di un mondo in disordine, di un universo privo di certezze, che il musicista si ostinava a guardare con lucida tensione conoscitiva e poeticamente trasfigurava in una dimensione visionaria e come incantata. Era una sorta di 'poeticizzazione' del reale, che Pennisi conseguiva grazie alla sua straordinaria capacità di attraversare ed esaurire la materia sonora di ciascuna composizione, brucinandone tutti i residui e prodigiosamente restituendola priva di scorie. In tal modo egli decantava sempre i 'grovigli' della scrittura in esiti di estrema tersità e trasparenza, che solo ad un ascolto superficiale possono apparire calligrafici: queste forme al tempo stesso delicate e sorvegliatissime, nitide ed oscure, sono incrinare da «baratri, squarci, luminescenze» (12) e sempre si affacciano sull'enigma e talvolta sull'abisso, simboleggiato da più tragiche immagini archetipiche come quella ricorrente della 'caduta' della luna - da *Eclisse a Fleri*, «poema per flauto contralto / flauto basso e orchestra» (1985)

(10) Cfr. Michel Imberty, *Le scritture del tempo*, Milano, Ricordi, 1990.

(11) Si vedano a tal proposito le *Musiche di scena per "La foresta-radice-labirinto"* di Italo Calvino (1986-87), *Intonazione per foresta ariosteia* per tromba e orchestra (1989), *Angelica in bosco* per arpa e orchestra (1990).

(12) Francesco Pennisi, *Intervista*, p. 18.

dedicato all'evocazione di un'eclisse di luna alla *pièce* teatrale *L'esequie della luna* (1991) ispirata ad uno sconosciuto testo di Lucio Piccolo (13). Come dichiarava nelle significative riflessioni su quest'ultima opera e sul *Tristan*, «azione musicale sul *Play Modelled on the Noth* di Ezra Pound» (1995), il musicista invero intendeva concepire itinerari formali che si dessero come «*opus tesellatum* o meglio *incertum*» (14) e che in certo modo potessero costituire «una risposta *naturale* nella mia struttura musicale » al bisogno di «cantare il dubbio»: (15) la traduzione artistica dell'interiore necessità di restituire il proprio novecentesco 'pensiero debole' nella magia fonica di un pae-saggio sonoro 'stregato', che viene ad essere - nelle sue inquietanti evanescenze - illuminazione di verità.

Accanto a quelli della produzione orchestrale e di quella strumentale da camera, altri percorsi andrebbero esplorati per la conoscenza della musica di Pennisi: la ricerca di una teatralità simbolica e allusiva, estranea al 'dramma' di derivazione ottocentesca e sospesa in illusori scenari di 'ombre' che ancora una volta «fanno intravedere il tempo della crisi, la permanenza di una *Unanswered question*»; (16) la dimensione privata di talune pagine (quelle pianistiche soprattutto) in certo modo distaccate dall'impegno

(13) Così Pennisi concludeva la propria Nota di sala pubblicata in occasione della prima rappresentazione di quest'opera (*In margine e a proposito*, in *Orestidi di Gibellina, Musica*, Milano, 1991): «La luna incede tra le ortiche giganti. La luna ha la mano destra al fianco, la mano sinistra, monca, è protesa in avanti; una tunica di pieghe le copre il piede. Come chi porta il *grande fastello* su la testa (*e non vedi fronte, né ulive d'occhi*) la luna regge un'enorme falce. Il bronzo è tutto *macchia terragna*: la grande falce è spezzata e ne resta solo un frammento. Cercare le parti mancanti nelle terre del barone di Calanovella».

(14) Francesco Pennisi, *In margine e a proposito* cit.

(15) Francesco Pennisi, «*Cantare il dubbio*», *breve scritto al compimento di una partitura*, Programma di sala per la prima rappresentazione di *Tristan*, Venezia, Teatro Goldoni, 1° luglio 1995.

(16) Gioacchino Lanza Tomasi, *Teatri d'ombre in Sicilia*, Programma di sala per la prima rappresentazione di *Tristan* cit.

compositivo e aperte invece su altre dimensioni, sui territori attigui del gioco e della nostalgia; gli interessi letterari e figurativi, coltivati «in margine al pentagramma» (17) e intrecciati - senza la fatica e le mediazioni della ricerca linguistica - a quel «paesaggio della memoria» (18) che talvolta irrompe anche nella partitura, travolgendo le «fisime rigoristiche» (19) del musicista post-weberniano e risolvendo nel recupero struggente della tonalità. Sono tutti fili di un medesimo intreccio, che vanno dipanati insieme per cogliere della musica di Pennisi - che si passi per il godimento dell'ascolto o per lo sforzo sempre incompleto dell'analisi - i suoi inesauribili significati e il suo valore di alta testimonianza artistica ed umana della tragica complessità del tempo nostro.

(17) E' questo il titolo significativo dato ad una mostra di dipinti e disegni del compositore realizzata nel maggio del 1995 dal Goethe-Institut di Roma.

(18) *Paesaggi di memoria inattendibile* fu titolata da Pennisi una preziosa raccolta di racconti e disegni (derivati da corrispondenti acquerelli) che è stata pubblicata dalla casa editrice Il Girasole nel 1994.

(19) Francesco Pennisi, *Postfazione a tre partiture*, Gibellina, 1990.