

Capitolo 2

INDAGINE CRITICA SULLA PERSONALITÀ DI ANTONINO GANDOLFO.

2.1 Introduzione

Ritengo opportuno, al fine di mettere in evidenza la posizione di Antonino Gandolfo di fronte ai suoi contemporanei, presentare un quadro sinottico delle opere dei maggiori compositori dell'Ottocento operistico italiano. Queste informazioni sono necessarie data la scarsissima conoscenza di notizie biografiche sul nostro musicista, per cui, come realmente è accaduto in occasione del citato concerto nell'Istituto Musicale di Catania, qualcuno trovò nel *Maometto II* reminiscenze di opere verdiane non ancora composte.

Attraverso questo quadro abbiamo la possibilità di verificare la peculiarità stilistica del nostro musicista, tenendo conto della circolazione delle informazioni quando ancora l'Italia era divisa.

2.2 Gandolfo e i suoi maestri

Alunno di Raimondi per l'armonia, il contrappunto, e la fuga, raggiunse in questo settore una padronanza assoluta dei mezzi tecnici e a questo proposito citiamo alcuni momenti significativi della sua scrittura.

Intrecci armonici di particolare significato dalla *Caterina di Guisa* (atto secondo, scena II), *Fatal Presagio*¹:

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff in G minor, starting at measure 14. The lyrics are: DEL PIU' TRE - MEN - - - DO EC - CES - SO FOR - SE CA -. The piano accompaniment consists of two staves, also starting at measure 14. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many chords and sixteenth notes, creating a dense texture. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

¹ Vedi CD audio in allegato.

Per quel che riguarda il contrappunto, vi portiamo un esempio in funzione espressiva: anche la partitura stessa fa notare il momento agitato della rappresentazione drammatica. Dalla *Caterina di Guisa* (atto primo, scena III), *Qual via tentar si dè?*:

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera *Caterina di Guisa*. The score is written on multiple staves, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *f*. The lyrics are written below the staves, including the phrase "qual via tentar si dè?" and "ma per punir per punir l'iso". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and ornaments, indicating a highly expressive and agitated musical passage.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a cursive hand with lyrics in Latin. The piano accompaniment consists of multiple staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *ff* and *f*. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

Liuto

quod via tentas si de

De quo quater tentas si de

quod via tentas si de quod via tentas si

quod via tentas si de tentas si de quod via tentas si

Per ciò che riguarda il contrappunto in senso dinamico, rimandiamo al vivacissimo *fugato*² a quattro voci che conclude il Gloria della *Messa di Gloria*. In questa composizione possiamo notare la vivace fantasia contrappuntistica dell'autore: guardando la partitura, vedremo che gli strumenti, oltre ad assumersi il rinforzo delle parti vocali, danno vita a ulteriori intrecci contrappuntistici, che in molti passi danno l'impressione di eseguire una seconda fuga sullo stesso soggetto.

Da Mercadante apprese la composizione strumentale e vocale. Questi appare anche oggi il più attento scrittore di musica strumentale in Italia nella prima metà del secolo XIX. I suoi contemporanei, anche quelli più grandi di lui, non ebbero il suo gusto raffinatissimo della strumentazione e la capacità di comporre un pezzo strumentale con un linguaggio che non fosse tratto da melodie destinate al canto. Lo stesso Verdi solo in *Aida* realizzò un tessuto orchestrale che fosse indipendente dal canto, con precise ambizioni estetiche³. Al Mercadante

² Vedi appendice 3.

³ Una testimonianza in questo senso la troviamo nella prefazione all'edizione critica di *Nabucodonosor* di Verdi di The University of Chicago and London 1987 (segue)

perciò possiamo far risalire la cura gandolfiana di estrarre dagli strumenti quegli effetti, quel colore che li rendono partecipi dell'emozione dell'attore. Ecco un esempio tratto dalla scena VI, parte seconda del *Maometto II* (*Quai voci*). I violini, sulla quarta corda, suonano cupi e minacciosi, con una figurazione insistente:

Maometto

Bass

QUAI VO - CI

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

(vedi nota 3) (ristampa Ricordi 1998) pag. XXV «Verdi preparò l'autografo, come fece con la maggior parte delle sue partiture in due fasi. Dapprima egli scrisse le parti vocali con il testo, gli assoli strumentali nei punti privi di canto ed una parte (avvolte sommaria) del basso strumentale [...] solo in un secondo tempo, di norma dopo che aveva avuto la possibilità di ascoltare sul luogo i cantanti principali Verdi strumentò l'opera».

Nell'ultima scena della parte seconda, l'apparizione dello spettro è resa dall'orchestra dai clarinetti nel registro basso che possiede qualità che colpiscono in modo aggressivo i nervi dell'ascoltatore:

The image displays a musical score for an orchestral section. The instruments listed on the left are Clarinet in B \flat , Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#). The Clarinet and Bassoon parts are marked with *ff* and include the instruction 'a 2'. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are marked with *ff* and play a rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet and Bassoon parts play a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a 'a 2' instruction. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

Certo non troveremo simili passi nel suo maestro, Raimondi, il quale mantiene sempre una grande urbanità anche nei momenti più drammatici, per cui ci appare oggi più incline

all'idilliaco che non al tragico, al neoclassico più che al romantico.

Nelle partiture di Gandolfo troviamo anche raffinati impasti timbrici come nel caso delle battute iniziali della scena V, parte seconda, dove è introdotta l'arpa su cui sentiamo prima il clarinetto e poi il flauto e l'ottavino, mentre i violoncelli e i contrabbassi, con il pizzicato, accrescono il sapore romantico del momento:

The image shows a musical score for the beginning of Act II, Scene V. The tempo is marked "Andante" and the time signature is 6/8. The score includes parts for Piccolo, Flute, Clarinet in Bb, Harp, Violoncello, and Contrabasso. The Piccolo and Flute parts play a melodic line with triplets. The Clarinet in Bb and Harp parts play a rhythmic accompaniment with triplets. The Violoncello and Contrabasso parts play a simple bass line with the instruction "pizz." (pizzicato).

Il nostro musicista non si limitò a studiare in gioventù, ma cercò sempre di accrescere le sue esperienze artistiche, prova ne è la sua ricerca di spartiti musicali, anche di compositori locali, difatti comprò parecchi volumi già appartenuti a Giacinto Castorina, contenenti composizioni di Giuseppe Geremia, insigne maestro di musica e compositore ricordato da Pasquale Castorina nei suoi appunti sulla vita e le opere dei musicisti minori etnei. I restanti volumi di Geremia li acquistò il maestro Rosario Spedalieri⁴.

2.3 La poetica di Gandolfo

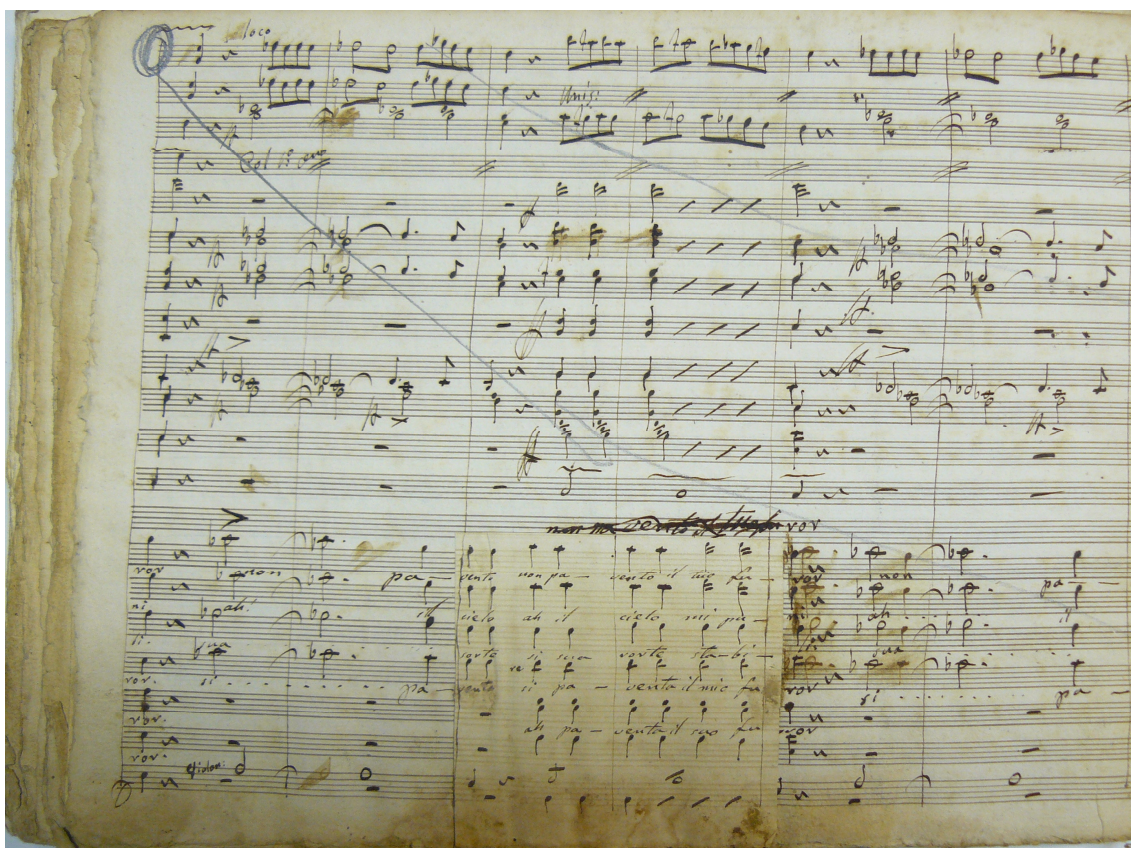
Lo scopo di quest'analisi comparativa è quello di dimostrare l'originalità della musica di Gandolfo, che appare più evidente nelle opere di grande respiro. I soggetti fortemente drammatici, fossero opere oratori o pezzi liturgici, mettono in luce nel modo più evidente come la struttura della melodia sia formata da una forte energia interiore che popolarmente chiamiamo *ispirazione*.

⁴ Castorina P., *I musicisti di Catania del passato e del volgente secolo*, cit.

La composizione “ispirata” difficilmente cade nell’imitazione di formule altrui perché non troverebbe in queste il suo sfogo e rimarrebbe come frustrata. Lo stesso sfogo che, presumibilmente, ha avuto il compositore, si rinnova nello spettatore, per cui la prova dell’originalità di un’opera è proprio quel senso di liberazione che essa produce in noi. L’imitazione di un modello illustre non fa che richiamare quel modello e quindi perde a nostro giudizio il suo valore liberatorio (catartico). Che Gandolfo scrivesse, non accademicamente, usando più o meno abilmente le formule del linguaggio dell’epoca, ma sotto l’impulso di una costante ispirazione, risulta dalla lettura delle sue opere maggiori e in modo particolare nell’ampio procedere della melodia che non dà quasi mai l’impressione di avere un respiro corto, quasi tagliato sulla ripartizione quaternaria del periodo musicale (16 misure), che com’è noto, procede di quattro in quattro misure nella stragrande maggioranza dei casi.

Del modo di comporre di Gandolfo abbiamo una prova nella partitura del *Maometto II* posseduta dall’Istituto musicale. La grafia ci dimostra che essa è una “brutta copia”.

Numerosissime le cancellature sbrigative e le relative correzioni riportate dove c'è spazio nel foglio. Numerose anche le dimenticanze di diesis e bemolli indiscutibili. Un caso per così dire estremo si ha quando su un tessuto orchestrale composto, Gandolfo introduce una parte vocale diversa da quella precedente; in tal caso scrive solo questa e lascia in bianco tutte le altre righe della partitura su cui, in un'edizione definitiva andrebbe ricopiata la musica già scritta. Eccone un esempio:



Handwritten musical score for a vocal and instrumental ensemble. The top section consists of ten staves of instrumental music, likely for strings, with various rhythmic patterns and dynamics. The bottom section features a vocal line with lyrics in Italian and a basso continuo line. The lyrics include "telegio il ni-veo vel. di-veo vel. so cost ma tu ligna-retarot".

Handwritten musical score for a vocal and basso continuo line. The top staff is mostly blank with a large scribble. The bottom section features a vocal line with lyrics in Italian and a basso continuo line. The lyrics include "tembrallato spi- ce sch dall'oce dell'aria - re non il tarul aria - v. non si fermarasi" and "ah non verito oh miobers alla can ta d' amor".

Da questi segni e da tanti altri che risultano dalla lettura di tutta la partitura, si rinforza la convinzione che Gandolfo scrivesse direttamente in partitura orchestrale, la qual cosa è da prendere in seria considerazione in quanto sappiamo che era prassi comune scrivere in prima stesura le opere liriche per canto e pianoforte. Quanto sopra viene confortato dalla mancanza totale, tra i manoscritti di Gandolfo che possediamo, di versioni per canto e pianoforte delle sue opere liriche se si eccettua qualche aria di maggiore successo.

Per quel che riguarda il linguaggio musicale, Gandolfo utilizza certamente quello della sua epoca. Il linguaggio musicale di un'epoca non si differisce in modo assoluto tra i compositori contemporanei, anche se si tratta di grandi personalità. Talvolta non riusciamo a distinguere Haydn da Mozart; lo stesso Beethoven giovanile può essere scambiato per Mozart. Solo un orecchio molto esperto può riuscire a distinguere l'autore nel caso di certi passi molto simili delle opere liriche del nostro primo Ottocento. Questo non toglie merito ai nostri autori perché, nonostante l'uniformità del linguaggio, nello sviluppo musicale la loro personalità emerge

prepotentemente. Nel primo Ottocento l'Italia non fu influenzata dalla musica tedesca e sviluppò il linguaggio rossiniano temperandolo con quello di Spontini: il primo dinamico e semplice, il secondo più grave e complesso. L'espressione indefinita, sognante, misteriosa, abissale, travolgente, persino caotica del romanticismo tedesco, non passò in Italia se non molto tardi. Verdi addirittura era contrario all'esecuzione della musica strumentale tedesca perché avrebbe "distratto" il pubblico dai suoi melodrammi. Gandolfo non avrebbe avuto nessuna speranza di distinguersi dai suoi contemporanei italiani, se non avesse posseduto un'intima "passione" per la musica, nel senso che cercava di esprimere se stesso attraverso di essa, come si nota dal libretto degli appunti dove annotava gli spunti delle melodie che evidentemente gli sgorgavano spontanee e che sentiva dentro di sé prima di metterle sul pentagramma. Viveva per giunta nel meridione e si chiuse in un certo senso a Catania, tuttavia nella *Marcia Funebre* scritta per Vincenzo Bellini, troviamo una citazione da Beethoven che dimostra come Gandolfo lo avesse studiato e probabilmente insegnato ai suoi alunni.

È certo, infatti, che lui insegnasse pianoforte; in quest'attività fu coadiuvato dal nipote Giovanni Leonardi, delicato compositore. La citazione beethoveniana risale al 1876, in un periodo tardo, ma se noi andiamo indietro nel tempo e consideriamo la città in cui Gandolfo diventò musicista, Napoli, ecco che abbiamo testimonianze sicure, desunte dalle vicende familiari di miei conoscenti che risalgono al 1860, che già in questi anni a Napoli si studiassero i metodi di pianoforte di Carl Czerny, allievo di Beethoven, che riversò nei suoi studi il linguaggio del suo maestro, temperandolo con le esigenze didattiche. Attraverso queste musiche, che Gandolfo molto probabilmente dovette conoscere a Napoli (dove studiò il cembalo- vedi il quaderno di appunti) venne a contatto con un linguaggio molto diverso da quello in uso nei teatri d'opera italiani.

Quanto sopra potrebbe spiegare perché Gandolfo, utilizzando il linguaggio della sua epoca, possiede tuttavia un "colore" che dà alla sua musica un'impronta mitteleuropea. Tale impronta si può notare nella struttura della melodia che è *tematica*, nel senso che si sviluppa da un nucleo molto

espressivo per se stesso e quindi dà origine a un'architettura (o se si vuole forma) organizzata con stile tipico della musica strumentale.

Abbiamo analizzato tutti i manoscritti di Antonino Gandolfo custoditi nell'Istituto Musicale "V. Bellini", forti di questa conoscenza non superficiale della sua opera, vogliamo ora compiere il passo decisivo e cioè procedere alla collocazione di queste opere nel panorama del XIX secolo. Ci chiediamo: queste opere, una volta reintrodotte nel repertorio teatrale, arricchirebbero la nostra visione di quel periodo? Potrebbero aspirare a darci un'emozione estetica diversa da quella data da altre opere conosciute? Viceversa potrebbe dimostrarsi fatica superflua, tale da non modificare in nessun modo l'attuale giudizio storico su quel periodo; hanno avuto queste sue opere, sia pure nelle sue poche esecuzioni, qualche influsso sugli ascoltatori più sensibili e sui compositori contemporanei?

Riguardo alla prima domanda, ritengo (pessimisticamente) che sia quasi impossibile che qualche

studioso possa riuscire a “convincere” un sovrintendente di un ente lirico o un direttore d’orchestra di qualche fama a interessarsi della cosa. I motivi di questo comportamento sono tanti, ma si possono ricondurre alla tendenza attuale di prendere in considerazione ciò di cui sappiamo con certezza di ricavarne un’ utilità sia politica sia economica. È pur vero che siamo informati di ritrovamenti di opere del passato che hanno portato musicisti quasi dimenticati ai vertici di valori musicali di ogni tempo, come nel caso Antonio Vivaldi. Ma Catania ci dà queste speranze?

Siamo certi di aver giudicato correttamente l’opera di Gandolfo? Ho ripercorso con attenzione la storia della musica relativa al nostro primo Ottocento operistico in modo che potessimo giustapporre Gandolfo agli altri più famosi. Non ho trovato traccia d’imitazione. Come ho già detto sopra, anche se il suo linguaggio è quello della sua epoca; ciò non toglie l’originalità in quanto lo stesso discorso si può fare per tutti gli altri musicisti. Se, come ritengo, queste sue opere sono originali, si tratta di vedere se sono ancora in grado di destare interesse perché, specialmente in una lunga composizione

(come appunto è un'opera lirica), occorre anche che si mantenga alto l'interesse. Una prova (parziale) che Gandolfo possa suscitare e si mantenga alta l'attenzione dello spettatore, l'ho ravvisata nel finale del *Maometto II* in cui la situazione psicologica del protagonista, ai limiti della follia, viene rappresentata da una musica eccitatissima in cui anche le pause hanno un forte significato producendo una *suspance*, come se facessero parte dell'azione. I giri armonici non sono assolutamente riconducibili a schemi di manuali ma, in certi momenti oltrepassano gli usi dell'epoca come in un momento del finale citato del *Maometto II* sulle parole *Or tremendo piomberà*⁵, dove l'accordo di quarta e sesta sul re bemolle segue, sempre sul re bemolle (tenuto dai violoncelli, contrabbassi, fagotti e trombone basso) che funge da pedale, l'accordo di mi bemolle maggiore che con re bemolle del basso forma un accordo di settima di dominante che sembra modulante verso il la bemolle minore, invece trova un accordo di nona (dominante di re bemolle) sempre sul pedale di re bemolle. A questo punto l'orchestra tace e la voce di basso completa la cadenza:

⁵ Vedi CD audio in allegato.

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top three staves appear to be vocal parts, with notes and rests. Below them are piano accompaniment staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The music is written in a historical style with various clefs and time signatures. There are some markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) visible. The bottom staff contains the lyrics: *pu-re io l'amai dimmesso a morte in benigna spiro furo-re or re*.

Handwritten musical score for the second system. It consists of several staves. The top three staves appear to be vocal parts, with notes and rests. Below them are piano accompaniment staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The music is written in a historical style with various clefs and time signatures. There are some markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) visible. The bottom staff contains the lyrics: *mento or tremen doppiamente in Ciel se*.

Alla seconda domanda non possiamo rispondere perché non abbiamo informazioni in merito. D'altra parte sappiamo benissimo che fino al 1870 almeno l'interesse dei musicisti era puntato in prevalenza su Verdi, anche se aumentava sempre più l'interesse per Wagner che stava facendo musica completamente diversa da quella italiana. Verso gli anni ottanta l'interesse si rivolse quasi totalmente alla musica francese di quel periodo e s'importò il cosiddetto "*stile di conversazione*" senza forme chiuse e con un fraseggiare senza schemi; non più arie ma effluvi melodici senza strofe. I risultati li conosciamo tutti, dalla *Cavalleria rusticana* alla *Bohème* di Puccini.

Le partiture gandolfiane in nostro possesso, messe a raffronto con le opere che si rappresentavano a quel tempo a Catania, alcune delle quali dirette dallo stesso Gandolfo, se ne differenziano notevolmente dimostrando in qual senso egli intendesse la musica. Dalle parti di essa che io ho potuto ascoltare, ho avuto l'impressione che egli s'identificasse col personaggio e cercasse di rappresentarlo musicalmente secondo l'emozione che lo faceva soffrire. Egli evidentemente

ebbe una forte tendenza alle situazioni tragiche: lo vediamo dai soggetti scelti per le sue opere ed anche nella carica drammatica di certi pezzi religiosi. Ho l'impressione che la sua indole fosse di tipo classico, cioè quella che si manifesta attraverso una forma nitida e dominata in ogni sua parte. Accanto a questa caratteristica vorrei mettere quella di un'introspezione che non teme di andare incontro a sofferenze interiori, prezzo da pagare per la produzione di una forma che abbia un valore universale.

2.4 Conclusioni

La mia indagine per quanto ampia, avrebbe trovato dei limiti nella valutazione della musica di Gandolfo perché mi sarei trovata nella strana condizione di essere l'unica a fruirne: come fare perché altri ne potessero venire a conoscenza? Per fortuna sono venuta in contatto con un'associazione musicale che ha potuto procedere alla trascrizione tramite computer e all'esecuzione di parti dell'opera alcune delle quali sono state registrate e inserite in questa tesi. Attraverso tali esecuzioni, io ho potuto procedere nelle indagini volte a raccogliere giudizi

in merito. In questa sperimentazione mi son trovata a vivere un problema fondamentale di estetica: dalle varie osservazioni raccolte, ho formulato quella che io chiamo estetica popolare, da contrapporre all'estetica filosofica con tutte le sue varie correnti e ideologie.

Dalle indagini effettuate, è emerso che il *bello* è senza dubbio soggettivo, in quanto è un'emozione *sui generis* incomunicabile, tuttavia è suscettibile di essere universale in quanto, come sento io, così evidentemente sentono tanti altri, nonostante la diversa formazione culturale e sociale. Se non fosse così, il termine *bello* non avrebbe nessun significato in quanto ben difficilmente il nostro giudizio corrisponderebbe a quello di altri, essendo ognuno di noi un'individualità ben differenziata. In seguito ai risultati raggiunti, mi sento di affermare che, se un'opera di Gandolfo fosse eseguita oggi, non sarebbe meno gradita di tante altre della sua epoca che ancora sono in cartellone.