

Capitolo 3

GUIDA ALL'ANALISI DELLE OPERE DI GANDOLFO

3.1 Introduzione

Questo capitolo è dedicato all'analisi tecnico-estetica di alcune opere di Gandolfo; si procede con metodo analitico in modo da offrire al lettore una guida per introdurlo nella “poetica” drammatico-musicale del nostro autore. La fonte delle nostre informazioni è costituita dal Fondo Gandolfo presso il Liceo Musicale “V. Bellini” di Catania dove si trovano i seguenti documenti:

- F.G. 1-2 *Messa di Gloria* (partitura e parti)
- F.G. 3 *Vespro* (a 2 tenori e un basso)
- F.G. 4-5 *Tantum ergo* (partitura)
- F.G. 6-7 *La disfatta degli Assiri* Oratorio (partitura e parti)

- F.G. 8 *Tu che di madre i palpiti* Canto sacro (partitura)
- F.G. 9-13 *Sinfonia Fantastica in fa min.* (partitura e parti)
- F.G. 14,15 *Sinfonia in re maggiore* (partitura)
- F.G. 16-18 *Sinfonia in Mib min.* (partitura e parti)
- F.G. 19 *Sinfonia "Un alloro a Bellini"*
- F.G. 20 *Marcia funebre* (partitura)
- F.G. 21 *Ballabili* (partitura)
- F.G. 22 *Polka: Danza dell'autunno* (pf)
- F.G. 23,24 *Mazurka* (partitura)
- F.G. 25 *Polka* (pf)
- F.G. 26 *Inno di guerra*
- F.G. 27-34 *Maometto II* (partitura e parti)
- F.G. 35-39 *Caterina di Guisa* (libretto, partitura e parti)
- F.G. 40-43 *Angelo Malipiero* (partitura e spartito)
- F.G. 44 *Allegre, allegre.* Canzone (partitura)
- F.G. 45,46 *Cinto di stola candida* Canto (partitura)
- F.G. 47,48 *Delle nostr'alme interprete* (partitura)
- F.G. 49 *Noi rechiamo a te davanti* Canzone (partitura)
- F.G. 50 *Canzone del postiglione* (partitura)
- F.G. 51 *Il ritorno* Romanza (partitura)
- F.G. 52 *La petroliera* Canzone (spartito)
- F.G. 53 *S'innalzi un cantico* (partitura)
- F.G. 54-58 *Composizioni vocali* (partitura)
- F.G. 59 *Composizioni vocali profane* (partitura)

Questo corpus di composizioni di Antonino Gandolfo è stato donato dalla signora Leonardi, nipote del musicista. Probabilmente alcuni dei precedenti titoli sono stati acquisizioni del maestro Francesco Pastura che a sua volta le ricevette dal prof. Antonino Gandolfo, figlio del cugino del musicista, il pittore Antonino Gandolfo.

Esiste poi una collezione privata in possesso di un discendente dei Gandolfo, Antonello Gandolfo:

- *La bella Torino*²⁵. Polka brillante per pianoforte
- *Fiorellin d'aprile*²⁶. Polka per pianoforte
- *La trovatella*²⁷. Mazurka per pianoforte
- *Fatal presagio* dalla *Caterina di Guisa*. Cabaletta, trascrizione manoscritta dell'autore.
- *Marcia funebre*. Trascrizione, manoscritta dell'autore
- *La petroliera* per pianoforte e soprano (manoscritto)
- *Sinfonia in re maggiore*. Trascrizione dell'autore per pianoforte
- *Sinfonia in re maggiore*. Trascrizione dell'autore per pianoforte a quattro mani
- *Sinfonia* del 5 febbraio 1884. Trascrizione dell'autore per pianoforte a quattro mani
- *Marcia funebre*. Trascrizione dell'autore

3.2 Melodrammi

MAOMETTO II

Nella prima scena del prologo il Coro dei Turchi si ha un'andatura ritmica impetuosa che è esaltata da successioni armoniche di particolare aggressività. La successiva scena, l'aria di Cadil, interpretata dal tenore, è caratterizzata da un

²⁵ Vedi CD audio in allegato.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

disegno ritmico costante. Possiamo già incominciare a farci un'idea dello stile di Gandolfo e della sua padronanza dell'enaarmonia che utilizza con effetti drammatici. Nel seguente episodio in cui canta Alì troviamo impasti timbrici molto attraenti con una strumentazione ben variegata. Il rapporto con la drammaticità del testo è sempre preciso ed efficace. Al numero 4 della partitura, preceduta da un coro di voci maschili dal disegno armonico molto semplice e importante, entra in scena Maometto con un recitativo accompagnato da timbri scelti con cura. Anche qui la frase melodica manifesta molta varietà di ritmo e l'introduzione del coro durante l'aria le dà una particolare drammaticità. Il prologo si conclude con un inno di guerra molto realistico che non utilizza formule conosciute ma evidentemente è frutto di autentica ispirazione.

Nel primo atto spicca la scena della vestizione; si tratta di un pezzo in cui l'orchestra sviluppa un suo organico discorso su cui il coro interviene di tanto in tanto secondo il rito della vestizione. Successivamente l'orchestra introduce il personaggio di Selima caratterizzandolo con delicatezza.

Il numero 2, sempre del primo atto, è l'aria di Selima, *È un tormento, è orror la vita*²⁸. Come si può notare dall'esecuzione registrata, pare particolarmente notevole la struttura della parte vocale che dimostra una profonda conoscenza della voce canora per cui l'aria, pur essendo molto impegnativa, si canta con estrema facilità. Dal duetto al numero 5, in si bemolle, si evidenzia l'attenzione che Gandolfo dedicava alla parola e la cura che poneva alla realizzazione canora di essa. Qui, infatti, la parola viene efficacemente ritmata ed esaltata nel suo significato attraverso le note. La melodia procede sempre più appassionata raggiungendo l'acme della frase *Fra il sangue, fra le lagrime*. Il duetto ha un ampio sviluppo con pochi momenti a due. Notevolissimo qui il passaggio che porta alla conclusione in cui, sul tremulo dei violini secondi, delle viole, violoncelli e contrabbassi (pianissimo) e le note tenute dei corni e dei fagotti, i violini primi (con i flauti) presentano una melodia strumentale di grande respiro che, fermandosi sull'accordo di si bemolle, dà luogo a un altro ampio passo in mi bemolle con Selima e Cadil all'unisono che presentano, sulle parole *Rinato*

²⁸ Ivi, p. 65.

nell'alma l'antico furore, una frase particolarmente ricca di figurazioni ritmiche, di intervalli di sesta e di interruzioni del flusso ritmico in cui si manifesta senza dubbio un'alta ispirazione. In simili passi, come ad esempio al numero 6 (si tratta di un recitativo in cui si assiste a un cambiamento di tonalità), le formule usate, pur seguendo la tradizione, sono vivificate da una drammatica melodiosità che si esprime anche nella frammentarietà del discorso. Esempio eloquente della conoscenza estetica e pratica dell'orchestrazione da parte del nostro autore è il quartetto finale al numero 8 (Irene, Selima, Cadil e Maometto) che si apre con un poeticissimo impasto timbrico di arpa, clarinetto, flauto e ottavino. In realtà più che un quartetto è una scena drammatica a quattro, almeno sino al cambiamento di ritmo (12/8), dove la polifonia non segue le solite formule ma trova accenti appassionati in ogni sua parte. L'atto si chiude con una stretta finale condotta sempre dai quattro personaggi prima menzionati.

Proseguendo la lettura del secondo atto troviamo un coro femminile molto sommesso su cui i violini primi con i legni inseriscono un disegno contrappuntisticamente concepito

in quanto quest'ultimo presenta una spiccata fisionomia musicale ed è in relazione con la melodia principale. Questo testimonia il gusto e la tecnica di Gandolfo, per cui il pezzo non è più una schematica e nuda linea melodica. In questo stesso passo il coro poi acquista drammaticità alle parole *Ai tuoi respiri risponderà*. Preceduta da un delizioso pensiero musicale orientaleggiante con timbri scelti con cura, entra Irene che canta un'aria d'indiscutibile, voluto colorito orientale nella quale la sua gioia è turbata dalla perdita dell'innocenza; di ciò si accorge il festoso coro femminile presente. Al numero 3 incontriamo uno di quei casi (in verità piuttosto rari in Gandolfo, ma non infrequenti nella letteratura melodrammatica) in cui l'accompagnamento orchestrale sembra incurante della reale situazione psicologica del personaggio: l'introduzione all'ingresso di Maometto che chiederà notizia dell'Epiro a Cadil appare a noi più arguta che drammatica. Ma il successivo recitativo è senza dubbio di grande effetto drammatico con tremuli di archi e forti accenti di tutta l'orchestra. Questo duetto è un susseguirsi di parti melodiche e parti in recitativo con interventi efficaci del coro.

Indipendentemente dal rapporto riuscito tra la scena e la musica, il pezzo è interessante anche soltanto come quadro musicale perché possiede contrasti dinamici ottenuti tramite un'eccitata fantasia creativa. Segue un episodio in cui Cadil e il coro danno vita a un momento di altissimi contrasti tra la melodia appassionata del tenore che ricorda il passato e il coro che, incalzando, describe la sua morte imminente. Subito dopo notiamo un effetto strumentale molto originale degli archi con i clarinetti nel registro basso e poi un attacco violento degli ottoni. Al numero 6 una lunga introduzione strumentale a un intervento del coro maschile nella quale non si nota, pur in un caratteristico crescendo, il solito procedere di Rossini e dei suoi imitatori. Ecco presentarsi una melodia drammatica, incisiva, condotta dai primi violini che farà da contrappunto al successivo intervento corale dove, per mettere in evidenza una specifica nota e non perdere l'accordo completo, il musicista abilmente spinge i tenori del coro al di sotto della parte del basso. Il crescere della tensione drammatica viene reso con l'introduzione di ritmi irregolari che portano al canto appassionato, elegiaco di Selima. Da questo punto in poi la

tensione musicale cresce sempre di più caratterizzata da continui cambiamenti ritmici e tonali e le parti vocali soliste si alternano a interventi del coro; così ci troviamo nelle ultime battute in cui Maometto II, in uno stato disperato, esprime le sue visioni e il suo rimorso con un impeto allucinante. L'orchestra realizza quest'atmosfera utilizzando, oltre ai violini nel registro più basso, i fagotti e i clarinetti. L'opera si conclude con una "stretta" in cui Maometto accelera la dizione sempre più sino al do (registro medio-acuto del baritono) nel silenzio dell'orchestra su cui va a riversarsi tutta l'energia precedentemente raccolta. Da sottolineare le ultime misure nella parte di Maometto che non indulgono a note acute e tenute oltre misura per impressionare il pubblico ma senza rompere il procedere drammatico e misurato dell'orchestra che conclude col coro in modo semplice e, per così dire, sinfonico.

Quest'opera è stata la prima composizione di Gandolfo che abbiamo letto rispettando la cronologia. Ci siamo accostati ad essa con una certa preoccupazione in quanto temevamo di trovare una musica poco originale, alquanto accademica e tale da giustificare l'oblio in cui era caduta. Ci ricordavamo inoltre

del giudizio di un valido maestro di musica catanese che, avendo eseguito qualche arietta di Gandolfo, disse che si trattava di «*un Verdi sporco*», probabilmente nel senso che lo stile verdiano fosse stato male assimilato e in pratica «*scopiazato*». Gravati da tutte queste considerazioni, veri e propri pregiudizi, ci siamo trovati invece di fronte ad una realtà completamente impreveduta. Due elementi ci sono apparsi quasi subito: l'organizzazione tematica della melodia e la varietà di figurazioni melodiche e ritmiche che danno, soprattutto all'orchestra, una vivacità inesauribile. A mano a mano si è evidenziata una scrittura orchestrale agile con una sicura e appropriata scelta di timbri. Il tutto presenta un carattere di forte originalità: abbiamo già accennato al suo rapporto con i compositori precedenti, direttamente e indirettamente suoi maestri. Continuando a leggere la partitura, non sono apparse reminiscenze melodiche e stilistiche né di Bellini, né di Donizetti. Di Verdi non è neanche il caso di parlarne perché il quadro sinottico accluso nel capitolo 2 esclude la possibilità materiale di “imitazione e contaminazione”. Di *melodrammatico*, nel senso alquanto

denigratorio del termine, in Gandolfo troviamo alcune parti per sola orchestra in cui manca quell'ispirazione che vivifica le parti vocali; tale fenomeno si può notare anche in tante opere italiane dell'epoca, alcune delle quali molto famose. Il genio italiano operistico dell'Ottocento non ebbe un proprio linguaggio strumentale (come invece i nostri musicisti della prima parte del secolo precedente: Vivaldi, D. Scarlatti,...) ad eccezione di Gandolfo le cui melodie trovano invece sempre una linea nuova e una costante intensità.

CATERINA DI GUISA

Questa seconda opera di Gandolfo presenta una struttura più drammatica che lirica. Il libretto, preso a sé, non si differenzia da tutti gli altri della prima metà dell'Ottocento perché il soggetto, di stampo shakespeariano, spinge Gandolfo a preferire forme in cui il recitativo e l'espressione melodica si fondono insieme in molte parti dell'opera. Anche questo melodramma si presenta con ricchezza di ritmi e di tonalità e l'orchestrazione mira sempre con precisione a realizzare un determinato colore in ragione del dramma.

Tra i momenti notevoli del primo atto ricordiamo “l’andante poco mosso”: *Guisa istesso invan fremente*. Il ritmo di 6/8 e la presenza di temi diversi e contemporanei dà al pezzo il carattere di ballata in senso romantico. Il successivo duetto tra Caterina e il Conte *Non fuggirmi*²⁹, con un’introduzione fremente e una melodia appassionata, è sempre accompagnato da un’orchestra scattante. Come avviene più volte nelle composizioni dell’autore, il duetto consiste anche di frasi spezzate, di momentanei incontri delle due voci; questo accade facendo sempre attenzione che la tensione emotiva resti alta per cui, quando si arriva al *Dimmi sol che m’ami ancora*, la melodia del Conte si presenta con intervalli incisivi e semplicità ritmica. Anche all’osservazione ottica, cioè della linea che le note tracciano sul pentagramma (che in realtà è uno spazio graduato), risulta un moto largamente ondeggiante che corrisponde all’ampio respiro del sentimento. Potrebbe sembrare strano all’ascoltatore di oggi trovare dopo tanta drammatica passionalità un tempo di valzer come conclusione del duetto, un ritmo di danza che si spiega come eco della festa di cui alla scena precedente. L’azione

²⁹ Ivi, p. 65.

acquista ora un clima tragico, “andante maestoso”, *Grave, tremendo arcano*, il Duca si alterna al coro, con interventi molto discorsivi pur nel ritmo rigoroso; segue un “allegro moderato” *Io ti odiava* (Conte) con una melodia particolarmente sentita e che, alternando gruppi di note veloci a note tenute, rende il significato del testo. Tecnicamente ben condotto è il seguito di questa scena dove, sul tessuto orchestrale con gli interventi del coro e dei personaggi, l’autore attua un procedimento che dimostra la padronanza dei mezzi. Il finale è dinamicamente aggressivo (*Trema al lavar quest’onta*) con progressioni cromatiche molto efficaci.

Il personaggio di Arturo appare all’inizio del secondo atto e va interpretato da un contralto. La sua giovinezza spiega l’uso di questo tipo di voce, come già nel caso del mozartiano Cherubino (*Nozze di Figaro*) e del belliniano Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*). Tale interpretazione è caratterizzata da una melodia di carattere intimo, spezzata dall’agitazione interiore del personaggio innamorato di Caterina di Guisa con interventi molto espressivi dei legni e del clarinetto. Le successive misure orchestrali mostrano la tendenza di

Gandolfo a non abusare nella ripetizione di formule per cui il suo linguaggio non può in nessun modo ricondursi allo stile rossiniano. Queste misure vengono riprese per accompagnare il successivo coro. Nell'aria in si bemolle di Caterina, *Fatal presagio all'anima*, dopo la prima parte, piuttosto lenta, segue un allegretto molto vivace, dove l'apparente virtuosismo del soprano non è fine a se stesso. Anche in questo caso il coro interviene a concludere l'episodio. Segue il recitativo *Né dalla corte ancora tornato è il Duca* e viene introdotto il parlato: *Andrò fra i nudi spiriti col mio segreto in cor*. Il dialogo tra Caterina e Arturo si presenta con quel carattere intimo e struggente che abbiamo già notato in quest'ultimo personaggio; il dialogo tragico della scena IV tra il Duca e la Duchessa si svolge, invece, tutto su un continuo sviluppo orchestrale che ne costituisce il flusso di fondo. Frammenti melodici emergono di continuo per essere interrotti dalla drammaticità delle parole con passaggi armonicamente penetranti.

Da questo punto sino alla fine del secondo atto la musica procede in un crescendo di tensione per trasformarsi poi, nella

Duchessa, in melodie di ampio respiro che dominano una complessa e agitata scena in cui, oltre al Duca, fa parte il coro. Dal punto di vista della curva energetica, queste pagine superano senza dubbio quelle precedenti e si ha l'impressione di una corrente che, dall'inizio alla fine, aumenta sempre più la sua portata.

3.3 Musica sacra

L'attività di Gandolfo come compositore di musica sacra si riscontra nei seguenti lavori: la *Messa di Gloria*³⁰, il *Vespro* e l'oratorio sacro, *La disfatta degli Assiri*.

Lo stile di queste composizioni dimostra la concezione gandolfiana della funzione musicale nella religione. Non c'è ombra di contaminazione melodrammatica che invece troviamo nel *Requiem* di Verdi. Si tratta senza dubbio di composizioni richieste da importanti istituzioni religiose catanesi perché nella città etnea era fortemente radicata la tradizione di musica sacra; erano grandi conventi e

³⁰ Il termine *Messa di Gloria* non ha una precisa valenza liturgica, ma in gergo vuole significare una messa solenne da eseguirsi durante quei periodi dell'anno liturgico fuori dall'Avvento e dalla Passione.

confraternite a celebrare le feste e i funerali con particolare spiegamento di mezzi musicali.

MESSA DI GLORIA

Nel *kyrie* di amplissimo respiro si nota la compattezza del clima, la ricchezza delle figurazioni melodiche, la caratterizzazione degli interventi corali, il tutto procede all'accrescimento della tensione verso la fine del pezzo. L'orchestra è trattata in stile propriamente sinfonico; possente è l'attacco del *Gloria* con una frase che non è comune nel linguaggio musicale italiano dell'epoca e per la quale il nostro pensiero si riconduce immediatamente a quello mitteleuropeo. La polifonia in quest'inno è trattata in modo da dare l'impressione di spazi sonori risuonanti in una grande cattedrale; gli intrecci contrappuntistici non sono affatto scolastici ma piuttosto mossi da una costante ispirazione. La ripetizione calcolata del tema del *Gloria* dà alla prima parte una fortissima unità. Nel *Laudamus et Gratias* l'introduzione è messa in risalto dalla voce del flauto che, pur avendo un andamento concertante, è tuttavia mistica e poetica, immersa

in un'atmosfera contemplativa. Il canto del *Laudamus te* si alterna al flauto con una conoscenza costruttiva che emerge per la voluta frammentarietà del linguaggio. La melodia è sempre molto espressiva e commossa e dà, in ogni ripetersi, un senso di liberazione; ad un certo punto la modulazione in si bemolle produce un cambiamento che aumenta l'interesse; l'excursus tonale fa sì che il ritorno nella tonalità in sol maggiore è tanto più gradito. Il fraseggio è vario e non cade mai in ripetizioni scontate. Nel *Domine reus* il basso solo presenta una melodia nobilissima, articolata con fluidità e sviluppata senza monotonia. Nelle successive parti del *Gloria*, in funzione del testo in cui s'invoca la misericordia divina, il musicista utilizza contrasti efficacissimi tra le voci. Una fuga in do maggiore a tre voci conclude il *Gloria* dimostrando l'assoluta padronanza del contrappunto del nostro autore per cui la forma rigida della fuga può essere utilizzata per esprimere la ricchezza di quel momento liturgico: *Cum Santo Spiritu in Gloria dei patris* (Vedi la trascrizione acclusa in appendice).

VESPRO

L'organico vocale e strumentale che non si differenzia molto da quello della *Messa di Gloria* prevede, infatti, una grande orchestra e un coro maschile a quattro voci. Il testo poetico dei *vespri*, naturalmente in latino, ha stimolato la fantasia di Gandolfo con la sua ricchezza di contrasti e varietà di pensieri; cosa che si realizza pienamente nel *Magnificat* con cui il *Vespro* si avvia a conclusione. In questo episodio il testo è reso singolare da un'efficacia pittoresca: la sapiente ripresa dei temi dà unità alla composizione.

LA DISFATTA DEGLI ASSIRI (ORATORIO SACRO)

Anche quest'opera è condotta con la sua solita cura e ricerca dell'espressione più ricca ritmicamente ed efficace. L'orchestrazione è vivacissima, senza concessioni alla routine; il *Coro grande immortal santissimo* si apre con un basso di ottoni di sacerdotale semplicità, la melodia successiva possiamo definirla verdiana avanti lettera; tra tenori e bassi si attua ad intervalli un dialogo di effetto altamente dinamico.

Intensa la scena d'aria di Isaia; la sua scrittura, in questo caso, si presenta con semplicità gluckiana. Segue un appassionato arioso di Isaia (*Non disperate o popoli*) che conclude con interventi corali molto incisivi; il successivo assolo di Ezechia descrive l'intervento divino contro l'esercito.

3.4 Composizioni minori

Presso il Liceo Musicale si trovano anche alcune brevi composizioni per canto e alcune pagine di ballabili stampati da editori locali ma non è stata trovata traccia alcuna dell'inno patriottico scritto da Gandolfo nel momento in cui egli decideva di rifugiarsi a Malta. Ritornando ad esaminare le opere minori ci accorgiamo che si tratta di composizioni gradevoli dove certo non troveremo quell'impegno forte dell'operista. Anche la *Sinfonia in Re maggiore*, che pure ebbe un successo entusiastico alla prima esecuzione e pur possedendo una certa vivacità, utilizza strutturalmente forme tradizionali.

MARCIA FUNEBRE

Un discorso a parte merita la *Marcia funebre*³¹ scritta nel 1876 e pubblicata dal De Giorgi di Milano. Il rullo dei timpani, *pianissimo*, introduce un accordo lacerante cui segue un silenzio drammatico; la figurazione si ripete, questa volta senza pause, con la ripresa dei timpani e un passaggio dei tromboni, suoni, che portano ad un vero e proprio movimento di marcia. Analizzando ora la configurazione ritmica che si ripete per cinque misure risuonando come lontana notiamo che si leva sottovoce una melodia molto malinconica. La successiva, fortissima, è eroica e appassionata e si spegne in accordi statici, funebri. La melodia riprende appassionata sempre in tono minore; ritornati gli accordi funebri conclusivi, la musica passa alla relativa maggiore (nella scala re bemolle) e diventa dolcissima e interrotta, affettuosa e piena di speranza; l'atmosfera cupa viene sostituita da un cielo radioso e all'ottava misura ritornano gli accenti ritmicamente oppressivi che riportano alla ripetizione del tema iniziale. Dopo la ripresa del periodo "sereno", la prima parte di questa

³¹ Ivi, p. 65.

marcia si conclude con un movimento dapprima energicamente ascendente che si smorza ancora una volta alla fine. La seconda parte è invece in si bemolle maggiore e, rispetto all'iniziale si bemolle minore, dà l'impressione di un cambiamento prospettico psicologico, eroico, con un'atmosfera quasi celestiale. La nuova melodia si arricchisce man mano nell'accompagnamento con sincopi polifonicamente importanti. La *Marcia* si conclude con un'imprevista e, secondo noi, significativa citazione: appaiono improvvisamente le misure conclusive (battute) della *Marcia Funebre* inclusa nella *sonata opera n. 26 di Beethoven*. Questa parte della marcia di Beethoven non è particolarmente orecchiabile e non è stata scelta per accattivarsi l'ascoltatore bensì per dare un maggiore senso estetico. Si può interpretare questo fatto come il desiderio da parte di Gandolfo di riunire nella sua musica Bellini e Beethoven da lui considerati i due più grandi musicisti della storia. Quanto detto giustifica la citazione, rispettosamente integrale, delle misure beethoveniane che, come abbiamo accennato, prendono automaticamente un significato religioso; da ricordare la

profonda religiosità nell'accoglienza trionfale all'arrivo delle ceneri a Catania del Bellini, come riporta la cronaca del tempo che possiamo leggere nel poderoso volume di Danzuso e Idonea³².

³² Danzuso D. & Idonea G., *Musica, musicisti e teatri a Catania*, cit.