

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini e l'estetica dell'Illuminismo*

Marco Mangani

1. ILLUMINISMO E ILLUMINISMI

Il sottotitolo del presente intervento deve essere, almeno in parte, precisato. Sono consapevole, infatti, che non vi fu un'estetica illuminista unitaria, così come, in definitiva, non vi fu un Illuminismo unitario, poiché i temi che accomunarono il vasto movimento riformatore del Settecento si declinarono diversamente a seconda dei contesti culturali, spesso anche indipendentemente dalla variabile geografica¹. Poiché tuttavia l'intervento cerca di dare un senso alla presenza del compositore lucchese Luigi Boccherini nel panorama musicale della Spagna *ilustrada*, dove occupò sicuramente il posto di rango massimo in termini di qualità e di importanza², mi riferirò a quegli specifici aspetti dell'estetica illuminista che caratterizzarono la Spagna di Carlo III e di Carlo IV, e che possono riassumersi in due punti qualificanti, tra loro strettamente

¹ Per uno sguardo d'insieme si veda V. FERRONE, D. ROCHE (a cura di): *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Bari 2007 (anche in spagnolo: *Diccionario histórico de la Ilustración...*, Madrid 1998); inoltre, E. LECALDANO: “Sensazione e natura umana”, in G. PAGANINI, E. TORTAROLO (a cura di): *L'illuminismo. Un vademecum*, Torino 2008, pp. 266-277, in part. le pp. 266-269 (“*L'Illuminismo e le sue varietà*”).

² Ecco una nota bibliografica essenziale: J. TORTELLA: *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*, Madrid 2002; R. COLI: *Luigi Boccherini*, Lucca 2005; E. LE GUIN: *Boccherini's body. An essay in carnal musicology*, Berkeley 2005; M. MANGANI: *Luigi Boccherini*, Palermo 2005; M. MANGANI, E. LE GUIN, J. TORTELLA (ed.): *Luigi Boccherini: estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*, Madrid 2006; J. TORTELLA (ed.): *Luigi Boccherini. Diccionario de términos, lugares y personas*, Madrid 2008. Si veda inoltre il saggio di Germán Labrador in altra parte del presente volume.

correlati: 1) neoclassicismo, inteso come il superamento degli eccessi barocchi e delle “indebite” commistioni di serio e comico; 2) funzione educativa delle arti. Per quanto riguarda invece il concetto di “metalinguaggio”, lo intendo qui, sia pur metaforicamente, nel senso delle scienze logico-matematiche: si tratta di descrivere le proprietà di un linguaggio mediante il linguaggio stesso; nel caso in questione, intendo dire che Boccherini si serve della musica da camera per descrivere le caratteristiche di certa prassi musicale propria della sua epoca e del suo ambiente, in particolare di quella destinata al cosiddetto teatro breve.

2. *UN ANEDDOTO DI WILLIAM BECKFORD E IL “CLASSICISMO” DI BOCCHERINI*

Dato che per definire la musica strumentale del tardo Settecento (l’età di Haydn e di Mozart) è ancora molto diffuso il termine “classicismo”, e dato che troppi profili di storia della musica continuano ad ascrivere Boccherini all’ambigua categoria che quel termine ambiguo esprime, viene spontaneo chiedersi se davvero il lucchese fu, in quanto “classico” un musicista organico all’estetica che dominò la Spagna nel periodo delle riforme³. Comincerò con un possibile argomento a favore di questa tesi.

Agli studiosi boccheriniani è ben noto l’aneddoto riferito in una lettera del viaggiatore inglese William Beckford. L’episodio in questione si sarebbe svolto nel dicembre del 1787, in casa del facoltoso portoghese Pacheco e alla presenza di numerosi personaggi illustri, tra i quali il Grande Inquisitore e l’arcivescovo di Toledo. La frase pronunciata in quell’occasione da Boccherini è stata più volte citata e commentata; meno attenzione ha ricevuto il contesto della serata, che vale qui la pena di riassumere:

Appena rientrato da una visita all’Escorial, Beckford deve dunque onorare l’invito da parte di Pacheco: certo che in quella serata si ballerà, il gentiluomo inglese si abbiglia in maniera consona secondo la moda spagnola del tempo. Con suo disappunto, tuttavia, deve constatare che gli ospiti, notabili d’alto rango e ambasciatori, sono vestiti in pompa magna

³ Una Spagna, è bene ricordarlo, che almeno fino alla repressione dei moti di Squillace (1766-1767) era stata in larga parte forgiata da centri di potere italiano le cui impronte non mancarono di farsi riconoscere anche in seguito. Cfr. P. RUIZ TORRES: *Reformismo e Ilustración (Historia de España V*, dir. Josep Fontana y Ramón Villares), Barcelona 2008.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

per onorare l'ambasciatore e storiografo turco Ahmed Vassif Effendi ⁴; questi ha provveduto a recare con sé un gruppo di cantori, che si esibiscono in quella che a Beckford pare una deplorabile canzoncina ⁵. La salvezza giunge nelle vesti dell'arcivescovo di Toledo, che, avendo notato l'abbigliamento di Beckford e volendo testare la capacità d'un gentiluomo inglese di immedesimarsi nello spirito della danza spagnola, chiede a Pacheco di allontanare i cantori turchi: un attimo dopo, tutti, compreso Beckford, si lanciano in un bolero; i musicisti spagnoli, felici di abbandonare ogni formalità, si sostituiscono così ai cantori stranieri.

Lasciamo a Beckford la descrizione dell'intervento di Boccherini, per l'occasione “prestato” dalla duchessa di Osuna al ricco Pacheco:

... A circle was soon formed, a host of guitars put in immediate requisition, and never did I hear such wild, extravagant, passionate modulations.

Boccharini [sic], who led and presided over the Duchess of Ossuna's [sic] concerts, and who had been lent to Pacheco as a special favour, witnessed these most original deviations from all established musical rule with the utmost contempt and dismay. He said to me in a loud whisper, “If you dance and they play in this ridiculous manner, I shall never be able to introduce a decent style into our musical world here, which I flattered myself I was on the very point of doing. What possesses you? Is it the devil? Who could suppose that a reasonable being, an Englishman of all others, would have encouraged these inveterate barbarians in such absurdities. There's a chromatic scream! there's a passage! We have heard of robbing time; this is murdering it. What! again! Why, this is worse than a convulsive hiccup, or the last rattle in the throat of a dying malefactor. Give me the Turkish howlings in preference; they are not so obtrusive and impudent”.

⁴ Su questo personaggio si vedano le pagine *biographies/vassif-ahmed-1740-1806-ministre.html* e *historiens/vassif-efendi-ministre-et-historien.html* del sito <http://turquie-culture.fr/pages/histoire>, che riportano stralci dalla *Biographie universelle* di Josef-François MICHAUD (edizione 1827) e dalla *Nouvelle biographie universelle* di Jean Chrétien Ferdinand D'HOEFER (edizione 1866). Tutti i siti internet citati in questo lavoro sono stati consultati per l'ultima volta il 2 agosto 2009.

⁵ L'inglese tuttavia non disprezza la musica turca: “*I could not help telling the Ambassador... that his tabor and pipe people I heard the other day accompanying a dulcimer were far more worthy of praise than his vocal attendants*”. Per il riferimento bibliografico, cfr. la nota seguente.

So saying he moved off with a semi-seria stride, and we danced on with redoubled delight and joy... 6.

Presa alla lettera, la frase di Boccherini (che giunge a prediligere gli “ululati” turchi al bolero) svolge, come vedremo meglio in seguito, un tema caro a molti intellettuali dell’Illuminismo spagnolo, ossia quello della vanità di ogni sforzo riformatore delle arti che non sia accompagnato da una lotta senza quartiere contro le forme espressive popolareggianti ereditate dalla tradizione, che perpetuano nella mente del popolo eccessi e pregiudizi da estirpare: un’evidente traslazione in campo artistico e culturale dei precetti dell’assolutismo illuminato. Che di questo si tratti, e non di una semplice critica “tecnica” alla qualità dell’esecuzione, lo dimostra abbastanza bene il contesto: quasi per reazione alle parole di Boccherini, infatti, Beckford giunge a rinnegare la “buona” musica con un pronunciamento plateale:

... Who persecute like renegades? who are so virulent against their former sect as fresh converts to another? This was partly my case; though my dancing and musical education had been strictly orthodox, according to the precepts of Mozart and Sacchini, of Vestris and Gardel, I declared loudly there was no music but Spanish, no dancing but Spanish, no salvation in either art out of the Spanish pale, and that, compared with such rapturous melodies, such inspired movements, the rest of Europe afforded only examples of dullness and insipidity... 7.

Ancor più significativo per comprendere appieno il senso della frase di Boccherini è poi il successivo incontro di Beckford con la contessa-duchessa di Osuna, mecenate del musicista, l’unica tra i presenti a non associarsi all’entusiasmo dell’inglese.

The British and American ministers... enjoyed this amusing proof of Spanish fanaticism... the Venetian ambassador... was bound, heart and soul, by a variety of silken ties to the Spanish interest... Consequently I had his vote in my favour. Not so that of the Duchess of Ossuna, Boccharini’s patroness. She said to me in the plainest language, “You are making the

⁶ Cito dall’edizione seguente: W. BECKFORD: *Italy, with sketches of Spain and Portugal*, Baudry’s European Library, Paris 1834, pp. 315-319 (Madrid, Lettera XII): 316-317. L’edizione può essere consultata anche online, al sito <http://books.google.it/>.

⁷ *Ibidem*, p. 317.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

*greatest fool of yourself I ever beheld; and as to those riotous self-taught hoydens, your partners, I tell you what, they are scarcely worthy to figure in the third rank at a second-rate theatre. Come along with me, and I will present you to my mother, the Countess of Benevente [sic], who gives a very different sort of education to the charming women she admits to her court*⁸.

A infastidire la duchessa, dunque, è soprattutto la condotta “maschile” delle donne lanciate nel bolero, che dimostrano di non aver ricevuto un’adeguata educazione (“*self-taught hoydens*”); ad essa, la mecenate contrappone l’educazione raffinata richiesta a corte da sua madre, secondo il modello illuminista dell’evoluzione culturale femminile che caratterizza il mondo del *salon*⁹. Beckford, da parte sua, mostra tutta la sua britannica diffidenza nei confronti di tale modello, svelandone al lettore tutte le “aberrazioni”. Alla corte della vecchia duchessa si tresca e si gioca d’azzardo, mentre il re (al momento ancora Carlo III) e il primo ministro Floridablanca fingono di non vedere:

*... Notwithstanding the severe regulations against gambling societies, most severely enforced at Madrid; notwithstanding the prime minister’s morality, and the still higher morality of his royal master, this great lady’s aberrations of every kind are most complaisantly winked at... so sure as the hour of midnight arrived, and Florida Blanca (who never fails paying his devoirs to the countess every evening) had made his retiring bow, so sure a confidential party of illuminati, of unsleeping partners in the gambling-line, made their appearance, heavily laden with well-stored caskets...*¹⁰.

Ed è proprio la vecchia Benavente, “con il gracchiare d’un rapace che fiuta da lontano la sua preda” a congedare Beckford, chiudendo il racconto con queste parole: “*Cavallero Inglez, a mañana a la misma hora*”.

Non c’è dubbio, lo si è già detto: il pronunciamento di Boccherini è, di per sé, perfettamente in linea con i precetti degli intellettuali che hanno in quel momento la responsabilità di guidare la riforma dei costumi imposta dall’assolutismo illuminato dei Borboni di Spagna. Lo si confronti, ad esempio, con il seguente passo di Jovellanos:

⁸ *Ibidem*, p. 318.

⁹ Su ciò si veda il recente saggio di E. BRAMBILLA: “Genere ed eguaglianza”, in *L’Illuminismo. Un vademecum...*, *op. cit.*, pp. 117-133.

¹⁰ W. BECKFORD: *Italy, with sketches of Spain...*, *op. cit.*, pp. 318-319.

*¿De qué serviría que en el teatro se oigan sólo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que, con la boca abierta, ode sus indecentes groserías?*¹¹.

La sostanza del discorso, come si vede, è la stessa: inutile affannarsi, nei luoghi deputati, a purgare il messaggio artistico delle sue rozzezze, se altrove (nella piazza, nella festa privata) quelle rozzezze trovano ancora cittadinanza. E che questa fosse l'opinione di Jovellanos lo attestano i suoi atti e le sue opere letterarie, ancor prima dei suoi pronunciamenti ideologici. Ma era davvero, questa, anche l'opinione di Boccherini?

Non ci sono motivi per dubitare del racconto di Beckford; tuttavia, vorrei elencare almeno quattro ragioni di cautela nel trarne delle conclusioni circa il credo estetico del compositore lucchese:

1. il genere epistolare risponde a delle precise coordinate stilistiche e a una ben calibrata retorica, per cui è sempre pericoloso prenderne alla lettera il contenuto¹²;
2. alla festa è presente la mecenate di Boccherini, ed è ovvio che questi senta la necessità di anticiparne lo sdegno in materia di gusto musicale;
3. i riferimenti tecnici contenuti nella frase andrebbero forse analizzati, dato che anche il più superficiale ascoltatore della musica di Boccherini troverebbe poco credibile il suo inveire contro il cromatismo o l'uso del rubato;
4. la “falcata (*stride*) semiseria” con la quale Boccherini, secondo Beckford, si allontana dopo aver pronunciato la frase è tutta da capire.

¹¹ Il passo è tratto dalla *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, del 1796; ed è citato in J. CAÑAS MURILLO: “Jovellanos, Gaspar Melchor de”, in J. HUERTA CALVO, E. PERAL VEGA, H. URZÁIZ TORTAJADA (eds.): *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid 2005, pp. 383-384: 384. L'intero testo di Jovellanos si può leggere online sul sito www.cervantesvirtual.com.

¹² Esempiare, a questo proposito, l'analisi della celebre dedica mozartiana dei sei quartetti “Haydn” proposta da M. E. BONDS: “The sincerest form of flattery? Mozart's ‘Haydn’ quartets and the question of influence”, *Studi Musicali* 22 (1993), pp. 365-409. Quanto a Beckford, la chiusa ad effetto col saluto della vecchia contessa fornisce la struttura narrativa dell'epistola in maniera quanto meno sospetta.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

Insomma, su questo racconto si dovrà (in altra sede) tornare. Ciò che per il momento possiamo chiederci è se la musica di Boccherini si muovesse davvero entro la linea moralizzatrice espressa dalla frase che gli attribuisce il gentiluomo inglese. A tal proposito, non è sufficiente ricordare l'ampio uso di spagnolismi che caratterizza lo stile boccheriniano: la questione è più profonda, e ci impone di gettare uno sguardo semiologico all'universo musicale di Boccherini, con l'obiettivo di comprendere l'origine e il contesto culturale di riferimento dei suoi topoi.

3. SIGNIFICATO E FORMA NELLA MUSICA STRUMENTALE “CLASSICA”

Da molto tempo, ormai, la musicologia ha abbandonato la prospettiva formalista nei confronti della musica strumentale del tardo Settecento: lungi dall'essere “astratta”, quella fu una musica densa di contenuti, espressi attraverso una rete di segni musicali che rinviavano ad ampie categorie di significato. Da quando Leonard Ratner pose il problema nel 1980, l'interpretazione di questi segni, di questi veri e propri topoi musicali, è divenuta un aspetto centrale della musicologia, soprattutto statunitense, applicata allo stile “classico”¹³. Data la particolare collocazione del presente saggio, non sarà forse inutile richiamare la questione con qualche esempio. Ecco, per cominciare, come il topos della danza di corte, nella particolare configurazione della *bourrée*, conferisce il carattere a un celebre movimento di quartetto di Haydn:

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violino 1°, Violino 2°, Viola, and Violoncello. The music is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The title "Bourrée" is written above the first staff. The first two measures of each staff are marked "mezza voce" and the last two measures are marked "fz".

Esempio n° 1: HAYDN, *Quartetto op. 76 n° 4*: Finale. Allegro ma non troppo, batt. 1-4

¹³ Il tema dei topoi nella musica strumentale ‘classica’ è stato introdotto da L. RATNER: *Classic music. Expression, form, and style*, New York-London 1980. La bibliografia sull'argomento è ampia: rimando alle note successive per le ulteriori indicazioni.

Come è stato recentemente dimostrato ¹⁴, Haydn confida a tal punto nella capacità dei propri ascoltatori di riconoscere in questo tema il gesto di una *bourrée* da permettersi di trattarlo con grande ironia, causando alla fine un vero e proprio capotombolo degli immaginari ballerini:

The image displays a musical score for Haydn's Quartet op. 76 n. 4, Finale, measures 25-34. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of two systems of four staves each. The first system shows the beginning of the piece with dynamics 'f' and 'fz'. The second system shows the end of the piece with a trill and dynamics 'fz'. Annotations include 'falsa partenza' and 'inciampo'.

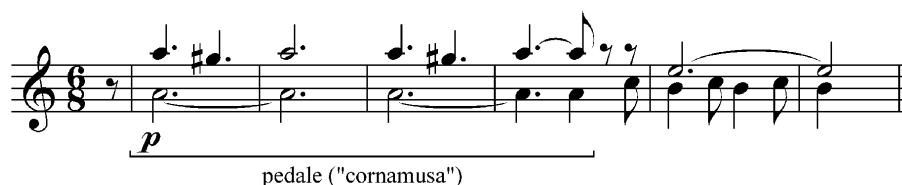
Esempio n° 2

HAYDN, *Quartetto op. 76 n° 4*: Finale. Allegro ma non troppo, batt. 25-34

¹⁴ L. M. ZBIKOWSKI: "Dance topoi, sonic analogues and musical grammar: communicating with music in the eighteenth century", in D. MIRKA, K. AGAWU (eds.): *Communication in eighteenth-century music*, Cambridge 2008, pp. 283-309.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

Oltre ai ritmi di danza e ad altri topoi su cui non ci soffermiamo in questa sede (primo tra tutti lo stile “severo” richiamato dalla scrittura contrappuntistica), sicuramente i tre “argomenti” più caratteristici dalla musica strumentale del tardo Settecento, nonché i più ampi per quanto concerne i rispettivi campi semantici, sono quelli affrontati in un recente saggio di Raymond Monelle: la Caccia, la Marcia e la Pastorale¹⁵. La pervicacia con la quale gli studiosi di questo periodo della storia musicale d'Occidente escludono Boccherini dal loro orizzonte d'indagine (e Monelle non fa, purtroppo, eccezione) merita d'esser compensata, almeno qui, traendo alcuni esempi di questi tre topoi proprio dal repertorio boccheriniano.



Esempio n° 3

BOCCHERINI, *Quintetto G 276 "L'uccelliera"*, II mov. Allegro
(*I pastori e li cacciatori*), batt. 1-6. “Pastorale”

Esempio n° 4

ibidem, batt. 37-44. “Caccia”¹⁶

¹⁵ R. MONELLE: *The musical topic: hunt, military and pastoral*, Bloomington 2006. Per chiarezza, designo qui i diversi topoi sempre con l'iniziale maiuscola.

¹⁶ Anche Boccherini gioca qui con il topos, consapevole della sua immediata riconoscibilità, e lo volge al grottesco mediante la scelta timbrica degli armonici del violoncello: cfr. E. LE GUIN: *Boccherini's body...*, *op. cit.*, pp. 143-144.

The image displays a musical score for five instruments: Flauto, Violino 1°, Violino 2°, Viola, and Violoncello. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The first three measures are marked with a forte (f) dynamic. The Flauto and Violino 1° parts feature a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Violino 2° part follows a similar melodic line. The Viola and Violoncello parts provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Esempio n° 5: BOCCHERINI, *Quintettino G 430 "Las Parejas"*,
II mov. Marcia, batt. 1-3

L'interpretazione dei topoi non esaurisce, tuttavia, il problema della musica "classica". La questione formale resta aperta: quali sono i criteri che legano i topoi tra loro all'interno di un brano strumentale? Secondo Kofi Agawu¹⁷, se il rapporto tra il segno e la categoria di significato corrispondente costituisce la semiosi esterna di un brano musicale, la rete delle ripetizioni, dei contrasti e degli sviluppi tematici ne costituisce la semiosi interna. Se, ad esempio, il tema del citato finale haydniano ha per significante una *bourrée* in termini di semiosi esterna, tutti i processi ai quali esso viene sottoposto nel corso del brano hanno per significante il tema stesso in termini di semiosi interna.

¹⁷ K. AGAWU: *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*, Princeton 1991.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

4. FORMA E SIGNIFICATO NELLA MUSICA DI BOCCHERINI

Non ci addentreremo qui nel dibattito sulle posizioni espresse da Agawu, talvolta additate come manifestazione di un evidente formalismo¹⁸: per le nostre finalità la distinzione tra semiosi interna ed esterna è estremamente utile, perché ci aiuta a comprendere alcuni aspetti della scrittura di Boccherini, favorendo anche alcune ipotesi sul contesto culturale che costituisce la riserva dei suoi topoi più caratteristici.

Chiunque affronti la musica di Boccherini non può fare a meno di interrogarsi sul senso delle peculiarità formali che caratterizzano il suo stile, prima fra tutte il frequente ricorso alle forme cicliche, ossia al riutilizzo di un comune materiale musicale dall'uno all'altro dei movimenti di una medesima composizione¹⁹. In generale, se già l'espressione “stile classico” è parsa a James Webster inopportuna a proposito di Haydn²⁰, risulta davvero difficile accettare tale espressione in relazione a Boccherini: nella misura in cui il concetto di “classico” reca con sé l'idea di una tendenziale autosufficienza della semiosi interna (il che equivale a dire che la disposizione formale, per quanto flessibile, possiederebbe un nucleo duro sostanzialmente indipendente dal contenuto), la musica di Boccherini resiste forse più d'ogni altra della sua epoca all'etichetta di “classica”. Più si ascolta, si legge e si studia la musica di Boccherini, più si ha la netta percezione del fatto che in essa la forma è pressoché totalmente determinata da processi che sono di volta in volta di natura drammatica o narrativa, raggiungendo livelli di variabilità e di imprevedibilità che superano di gran lunga quelli del pur sommamente imprevedibile Haydn. Insomma, se mai nel tardo Settecento vi fu un compositore per il quale la semiosi interna ebbe anche una forte valenza esterna (ossia, per il quale la forma andava esemplata liberamente di volta in volta in funzione di ciò che si intendeva significare), questi fu senza dubbio Luigi Boccherini.

¹⁸ Si veda, in particolare, la recensione di R. HATTEN apparsa in *Music Theory Spectrum* 14/1 (1992), pp. 88-98.

¹⁹ L'argomento è trattato variamente in tutti i testi citati alla nota 2. Ad essi va aggiunto il lavoro di T. NOONAN: *Structural anomalies in the symphonies of Boccherini*, PhD Diss., University of Wisconsin 1996.

²⁰ J. WEBSTER: *Haydn's "Farewell" symphony and the idea of classical style: through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge 1991.

In questa sede tratterò un aspetto della *dispositio* boccheriniana che per il momento mi pare tra i meno indagati: quello della successione dei movimenti di ciascun brano all'interno di una raccolta. Non c'è dubbio che da un certo momento in avanti la successione dei movimenti nelle raccolte sinfoniche e cameristiche di Haydn e, in misura minore, di Mozart raggiunse un forte grado di standardizzazione (prescindendo dal caso, più problematico, delle Sonate per tastiera e dei Trii che da esse, in qualche modo, derivano). Nelle raccolte haydniane, come sappiamo, la norma per ciascun brano è la seguente:

- | | | |
|----|---|---|
| 1° | [Mosso, con eventuale introduzione lenta] | |
| 2° | [Lento] | ↓ |
| 3° | Minuetto o Scherzo | ↑ |
| 4° | [Mosso] | |

L'unico elemento di variabilità che non può essere ascritto a intenzionalità espressive o rappresentative forti è dato dalla possibilità di invertire la posizione dei movimenti centrali (nell'ambito dei sei quartetti che formano l'op. 33 di Haydn, ad esempio, si adotta per quattro volte il modello con lo Scherzo in seconda sede); e perfino questo elemento tenderà col tempo ad attenuarsi, pur continuando a manifestarsi, ad esempio, nell'ultima, incompiuta raccolta di quartetti haydniani.

A un simile tasso di standardizzazione Boccherini non pervenne mai. Ecco tre sue raccolte di sei brani ciascuna, diverse per organico e per data:

Quintetto n° 1	1. Maestoso – 2. Larghetto con espressione – 3. Minuetto – 4. Presto
Quintetto n° 2	1. Allegro maestoso – 2. Larghetto – 3. Presto
Quintetto n° 3	1. Prestissimo – 2. Largo – 3. Tempo di minuetto – 4. Presto
Quintetto n° 4	1. Allegro – 2. Andante sostenuto – 3. Fuga
Quintetto n° 5	1. Andantino – 2. Allegro giusto – 3. Presto assai
Quintetto n° 6	1. Andante sostenuto – 2. Allegro con spirito – 3. Minuetto – 4. Rondeau

Tavola n° 1:
BOCCHERINI, *Quintetti a due violoncelli op. 13, G 277-282 (1772)*

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

Quartetto n° 1	1. Allegretto lentarello e affettuoso – 2. Minuetto – 3. Grave – 4. Allegro vivace assai
Quartetto n° 2	1. Largo sostenuto – 2. Minuetto – 3. Laghetto – 4. Minuetto (ripetizione) – 5. Rondeau comodo assai
Quartetto n° 3	1. Allegro vivo – 2. Adagio – 3. Allegro vivo ma non presto
Quartetto n° 4	1. Allegro bizzarro – 2. Larghetto – 3. Allegro con brio
Quartetto n° 5	1. Allegro comodo – 2. Andantino – 3. Minuetto con moto – 4. Allegro giusto
Quartetto n° 6	1. Allegro – 2. Andantino lentarello – 3. Minuetto con moto – 4. Presto assai

Tavola n° 2

BOCCHERINI, *Quartetti op. 32, G 201-206 (1780)*

Quintetto n° 1	1. Allegro comodo – 2. Adagio – 3. Minuetto con moto – 4. Allegretto
Quintetto n° 2	1. Allegretto smorfioso – 2. Minuetto amoroso – 3. Poco adagio – 4. Allegretto
Quintetto n° 3	1. Allegro maestoso assai – 2. Andantino – 3. Allegretto
Quintetto n° 4	1. Andante affettuoso – 2. Allegretto sempre – 3. Allegro assai
Quintetto n° 5	1. Andante – 2. Minuetto – 3. Andante (ripetizione parziale) – 4. Allegro a modo di marcia vivace – 5. Tema con variazioni
Quintetto n° 6	1. Allegretto – 2. Andantino (attacca) – 3. Minuetto con moto – 4. Andantino (ripetizione variata) – 5. Allegro (concluso dalla ripetizione di una parte di 1.)

Tavola n° 3

BOCCHERINI, *Quintetti con pianoforte op. 56, G 407-412 (1797)*

Come si vede, in ogni epoca e per ogni genere Boccherini mantenne una forte variabilità nella successione dei movimenti all'interno delle raccolte. Indubbiamente, a parte i casi delle successioni con ripetizione di parti di movimenti, i modelli delle disposizioni difformi dallo standard haydniano possono essere rintracciati nelle raccolte strumentali di epoca precedente: ma sarebbe superficiale attribuire l'adozione di tali modelli a uno scarso aggiornamento stilistico. Ciò che intendo sostenere è che, almeno in alcuni casi, la successione dei movimenti risponde in Boccherini a un processo di semiosi esterna il cui campo semantico è da rintracciare in ambito teatrale²¹.

²¹ La questione, peraltro, non riguarda il solo Boccherini; per casi analoghi nella produzione di Haydn si veda E. SISMAN: “Haydn’s theater Symphonies”, *Journal of the American Musicological Society* 43/2 (1990), pp. 292-352; tradotto in italiano in *Haydn*, a cura di Andrea Lanza, Bologna 1999, pp. 107-155.

5. “LA DESPEDIDA DE LOS CÓMICOS”

Le fonti dirette dei topoi di natura spagnola che Boccherini usa con tanta frequenza sono senza dubbio da ricercare nel consistente repertorio delle musiche che furono destinate al cosiddetto teatro breve: in esso abbondano fandanghi e *seguidillas*, e anche solo a un primo sguardo si nota la loro stretta relazione con i caratteristici spagnolismi boccheriniani. In particolare, a mio avviso, è da indagare il ruolo svolto dalla musica nella drammaturgia del *sainete*, dove le danze e i numeri cantati svolgono un ruolo tutt’altro che accessorio²². Inoltre, tra i pochi dati biografici sicuri che possediamo su Boccherini possiamo annoverare la relazione tra il compositore e Ramón de la Cruz: i servigi che entrambi resero alla contessa-duchessa di Benavente Osuna risultarono tra l’altro nella collaborazione per la zarzuela *La Clementina*, rappresentata nel 1786. Validissime ragioni inducono pertanto a individuare nel teatro del “Gran Sainetero” un contesto culturale privilegiato per i topoi boccheriniani.

Tra i *sainetes* di de la Cruz, particolarmente interessanti ai fini di questa indagine mi paiono quelli che vengono definiti *de costumbres teatrales*: si tratta di quei lavori che mettono in scena la compagnia stessa dei recitanti, evidenziandone i rapporti interni entro situazioni significative. All’interno di questo sottogenere trovano luogo poi i *sainetes* che celebrano la fine della stagione teatrale. Esistono, ad esempio, almeno due *sainetes* di de la Cruz che inscenano il saluto rivolto al pubblico dalla compagnia in occasione dell’ultima recita prima della pausa di quaresima, ossia “La despedida” e “La despedida de los cómicos”²³: per un primo approccio all’analisi dei rapporti tra il *sainete* e la musica di Boccherini mi concentrerò in particolare su quest’ultimo.

²² Sul *sainete* di de la Cruz in generale, due sono gli studi fondamentali: M. COULON: *Le sainete à Madrid à l’époque de don Ramón de la Cruz*, Pau 1993; J. M^a SALA VALLDAURA: “Prólogo”, in Ramón DE LA CRUZ: *Sainetes*, ed. J. M. Sala Valldaura, Barcelona 1996. Sul ruolo della musica nei *sainetes* di de la Cruz si veda M. COULON: “Música y sainetes. Ramón de la Cruz”, in J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, B. LOLO (eds.): *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid 2008, pp. 289-307; si raccomanda più in generale la consultazione dell’intero volume, in particolare le pp. 237-403.

²³ *La despedida* è stato pubblicato, con un importante saggio introduttivo, in J. M^a SALA VALLDAURA: “El sainete de costumbres teatrales: ‘La despedida’, de Ramón de la Cruz”, *Dieciocho* 31/1 (2008), pp. 65-92; anche online, www.cervantesvirtual.com. Al medesimo indirizzo rinvio per l’edizione dell’altro *sainete*, “La despedida de los cómicos”, curata da A. Díez Mediavilla.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

Tutta la scheletrica vicenda della “Despedida de los cómicos” è scandita da numeri musicali: vale la pena di ricostruirne la successione sulla base delle didascalie (all’interno delle quali evidenzio graficamente i brani eseguiti):

[Introduzione]

El teatro representa una Soledad y sonando una Sinfonía de flautas y violines con sordinas sale CHINICA muy triste y, después que ha comparecido, da algunos suspiros, sin hablar. Empieza a representar.

[Ingresso della compagnia]

Al compás de una marcha, sale toda la Compañía, formada según el plano, y luego se dividen en dos columnas

[“Despedida” della Mayorita]

Minuet “*La Mayorita*”

[Finale (prima versione)]²⁴

Aquí bailan en forma de contradanza, formando varias figuras, el fandango todos...

Come avviene non di rado, l’azione è suggellata da una *tonadilla* (“*retirados, se canta la tonadilla*”) ²⁵; a noi, tuttavia, interessa la musica del *sainete* vero e proprio. Notiamo, ad esempio, che la successione delle musiche sopra descritta potrebbe benissimo coincidere con uno degli ordinamenti adottati Boccherini; quello, tra l’altro, del suo quintetto più celebre:

1. Amoroso (con sordina)
2. Allegro e con spirito
3. Minuetto
4. Rondeau

Tavola n° 4

BOCCHERINI, *Quintetto G 275* (op. 11 n° 5)

²⁴ Per la questione delle differenti versioni di questo *sainete* rimando al saggio introduttivo dell’edizione digitale citata nella nota precedente.

²⁵ Sulla *tonadilla* in relazione al *sainete* si veda M. COULON: “Música y sainetes...”, *op. cit.*

Tre dei quattro movimenti di questo quintetto, inoltre, potrebbero corrispondere abbastanza bene alle musiche della “Despedida de los cómicos” anche dal punto di vista dei topoi, a cominciare naturalmente dal notissimo Minuetto. Il tenero e un po’ malinconico Mi maggiore del primo movimento sembra adattarsi molto bene alla *soledad* dove Chinica si è appartato all’inizio della rappresentazione:



Esempio n° 6

BOCCHERINI, *Quintetto G 275*, I mov. Amorofo, batt. 1-3

Analogamente, il topos svolto dal successivo Allegro sembra proprio avere le caratteristiche di una marcia, sia pure turbata da un’inopinata sincope:



Esempio n° 7

BOCCHERINI, *Quintetto G 275*, II mov. Allegro e con spirito, batt. 1-2

Non sto sostenendo, ovviamente, che questo quintetto dal minuetto famoso e famigerato abbia una qualche relazione con “La despedida de los cómicos”; intendo semplicemente dire che l’universo musicale del teatro breve ha tutte le probabilità di rivelarsi una delle fonti più dirette di ispirazione per la musica da camera di Boccherini. I dati biografici in nostro possesso, del resto, ci incoraggiano a seguire questa ipotesi, ed è dunque interessante che si possano stabilire delle corrispondenze tra gli ordinamenti seguiti da Boccherini nelle sue composizioni e la successione delle musiche nei pezzi di teatro breve.

Se gli indizi non andassero oltre queste superficiali corrispondenze sarebbero però, tutto sommato, poca cosa: la successione Lento – Allegro – Minuetto – Allegro è in realtà molto comune, e le fonti degli ordinamenti boccheriniani potrebbero essere dunque le più disparate. Tuttavia, poiché anche in questo campo Boccherini sa spingersi a livelli inusitati di originalità, adottando alle volte ordinamenti che non sembrano avere alcun referente diretto nella tradizione musicale, possiamo cercare di spingerci un po’ oltre.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

7. “EL SAINETE INTERRUMPIDO”

Tra i quintetti che Boccherini dedicò alla duchessa di Benavente-Osuna²⁶, il primo presenta un’articolazione in movimenti del tutto insolita²⁷:

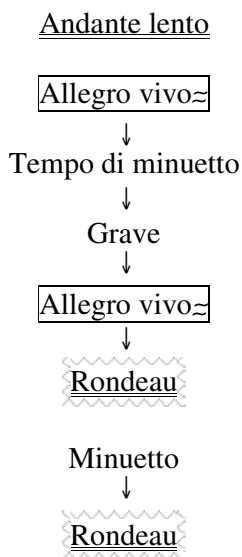


Tavola n° 5
BOCCHERINI, *Quintetto G 337*

²⁶ Si tratta dei tre quintetti con contrabbasso registrati dallo stesso Boccherini come op. 39 del 1787 e pubblicati postumi da Pleyel. Sulla “doppia destinazione” di questi quintetti (per la duchessa e per Federico Guglielmo II di Prussia), si veda M. MANGANI, R. COLI: “Osservazioni sul catalogo autografo di Luigi Boccherini: i quintetti a due violoncelli”, *Rivista Italiana di Musicologia* 32/2 (1997), pp. 315-326. Sull’uso del contrabbasso da parte di Boccherini è fondamentale lo studio di X. C. GÁNDARA: “Algunos aspectos sobre el contrabajo en la música de Luigi Boccherini”, *Revista de Musicología* 23/2 (2000), pp. 443-464.

²⁷ Nella tavola n° 5, il segno “≈” indica che il movimento è formalmente incompiuto; il segno “↓” indica che tra i movimenti interessati non c’è soluzione di continuità; la doppia sottolineatura indica al contrario che il movimento interessato è chiuso da una cesura netta; le cornici segnalano i movimenti identici.

Considerato nell'insieme, il quintetto si presenta come una vera e propria *summa* delle peculiarità formali boccheriniane: c'è l'elemento ciclico, dato dalla ripetizioni letterali dell'Allegro vivo e del Rondeau; c'è l'inizio con un movimento lento piuttosto ampio e articolato; c'è il susseguirsi di alcuni movimenti senza soluzione di continuità. Non è possibile, in questo caso, risalire a una qualche combinazione ereditata dalla tradizione musicale: è evidente che, già in quanto tale, questa successione di movimenti significa qualcosa. Per avvicinarci a un'ipotesi plausibile, dobbiamo considerare brevemente la struttura dei singoli movimenti di questo quintetto. L'Andante lento iniziale è l'unico movimento realmente autosufficiente del brano, nel senso che non è chiamato a interagire in alcun modo con altri movimenti; è articolato in forma di canzone:

||: a b a' :|| ||: c a b a' :||
 I - V V - I I I - V/VI I - V V - I I

Tavola n° 6
 BOCCHERINI, *Quintetto G 337*, I mov., Andante lento

Alla fine del quintetto troviamo un brano in forma tripartita definito Rondeau²⁸: anch'esso è formalmente concluso e nettamente cesurato, ma interagisce ciclicamente con un Minuetto dalla conclusione aperta. Il Tempo di minuetto che interagisce con l'Allegro vivo, dal canto suo, è formalmente ancor più libero, e immette con una cadenza d'inganno nel successivo Grave, che funge da introduzione lenta alla ripresa letterale dell'Allegro vivo; a darci la chiave di lettura appropriata è proprio quest'ultimo, che dovrebbe rivestire idealmente il ruolo del grande Allegro in forma-sonata. Confrontiamo allora ciò che dovrebbe fare un movimento di questo genere con ciò che l'Allegro vivo realmente fa²⁹:

²⁸ Non ci addentriamo, in questa sede, nei problemi connessi alla definizione di rondò, ai quali recentemente è stata dedicata una dissertazione dottorale: F. ROVELLI: *Il rondò strumentale alla fine del XVIII secolo: aspetti storici e teorici*, Tesi di dottorato, Pavia-Cremona 2007-2008. Dalla tesi è stato quindi tratto un articolo: "I rondo 'espliciti' di Haydn. Problemi metodologici e punti di contatto col repertorio strumentale italiano", *Boccherini Online* 2 (2009), www.boccherinonline.it.

²⁹ Ovviamente diamo qui una versione schematica della forma-sonata e tralasciamo tutti i problemi ad essa connessi, che in questo contesto sarebbero comunque poco influenti.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

FORMA-SONATA	ESPOSIZIONE			SVILUPPO	RIPRESA		
	Tema principale I	Transizione I → v/v	Temi secondari e codette v		T. p. I	Tr. → v	T. s. e cod. + eventuale CODA I
BOCCHERINI, G 337, Allegro vivo	Tema principale I	Transizione I → v/v					

Tavola n° 7

Raffronto tra lo schema della forma-sonata e l'Allegro vivo di G 337

Insomma, l'Allegro vivo non può essere neppure definito un movimento: è un moncherino che si arresta al punto di massima *suspence*, quando viene stabilita la dominante della nuova tonalità e l'ascoltatore si attende la comparsa di nuovo materiale tematico. La cadenza sospesa che chiude la transizione, anziché dar luogo alla parte più ricca e impegnativa del movimento, immette direttamente in un movimento di danza, sia pur stilizzato: la prima volta in un Tempo di minuetto, la seconda in un Rondeau dall'indiscutibile risvolto coreutico. L'anelito più alto del compositore di musica da camera, realizzare un ampio movimento in forma-sonata, è dunque frustrato per ben due volta dalla musica di società. A rendere l'effetto ancor più esilarante concorre lo slancio virtuosistico con il quale gli strumenti attaccano l'Allegro vivo, quasi volessero dire “occhio, adesso cominciamo a far sul serio”:

Esempio n° 8

BOCCHERINI, *Quintetto G 337*, Allegro vivo, batt. 1-3

Sul serio, però, non si riesce a fare: un Minuetto prima e un Rondò poi interrompono il bello slancio di questi generosi musicisti e ostacolano il compimento della loro missione. Sembra davvero difficile, in questo caso, limitare l'interpretazione al dato puramente musicale: occorre cercar di capire il senso di una scelta così peculiare.

Tra i *sainetes* di Ramón de la Cruz troviamo uno splendido esempio di “teatro nel teatro”; si tratta del “Sainete interrumpido”³⁰:

Si inscena un *sainete*, che procede regolarmente fin quando l'attore Eusebio, in compagnia di altri, fa irruzione lamentando la scomparsa di sua figlia Mariquita: il *sainete* viene dunque interrotto e gli attori iniziano le ricerche, avventurandosi anche fuori dal palcoscenico. Mariquita, che dovrebbe prender parte alla *tonadilla* prevista a conclusione del *sainete*, non sarà trovata, e a causa dell'interruzione il *sainete* non sarà portato a compimento.

A proposito di questo lavoro si è parlato di “modo pirandelliano”, riscontrando anche una certa analogia con la commedia *Ciascuno a suo modo* dell'autore siciliano³¹. Certo è che qui il confine tra teatro e realtà esterna è ampiamente valicato, e nessuna delle istanze proprie del neoclassicismo può dirsi soddisfatta.

Ancora una volta, il punto non è quello di immaginare una relazione diretta tra *El sainete interrumpido* e il quintetto G 337 di Boccherini: importante è però cogliere la sostanziale analogia di intenti tra le due opere. La scena di vita reale che interrompe il *sainete* e quelle danze che rompono le uova nel paniere al musicista “classico”, nel momento in cui questi si accinge a farsi bello di un sontuoso Allegro, sembrano procedere da una medesima istanza estetica; “pirandelliana”, se si vuole: far interagire *el teatro del mundo* con *el mundo del teatro*. Più esattamente, nel caso di Boccherini, si tratta di far irrompere la *música del mundo*, ossia la danza come funzione sociale, nel *mundo de la música*, rappresentato nella sua quintessenza dai generi da camera.

8. CONCLUSIONI

Secondo Tomás de Iriarte, tra i principali difetti del *sainete*

... *el primero es que los cómicos salgan a hablar como tales cómicos, llamándose por sus nombres y apellidos. Ésta puede ser gran diversión y*

³⁰ R. DE LA CRUZ: “Más sainetes inéditos”, ed. de Ch. E. Kany, *Revue Hispanique* 76 (1929), pp. 360-572.

³¹ W. NEWBERRY: *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, New York 1973, pp. 39-40.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

*materia de suma importancia para ellos mismos, pero no para todo el auditorio, que no debe emplear su atención en diálogos sobre los intereses, genios y circunstancias personales de los representantes*³².

Insomma, il “teatro nel teatro”, che caratterizza tanta parte del *sainete* settecentesco, è fumo negli occhi per la critica neoclassica. Come ha scritto Sala Valldaura,

*Los neoclásicos descalificaban los intermedios de costumbres teatrales por algo que a nosotros nos complace: la autoreferencialidad, la difuminación de fronteras entre realidad y ficción, la teatralización de la realidad teatral*³³.

Sarà un caso che Iriarte fosse un entusiasta ammiratore di Haydn? Certo è che l'imprevedibilità boccheriniana, che come abbiamo visto va ben oltre, almeno a livello macroscopico, quella dei suoi contemporanei viennesi, sembra attagliarsi assai poco alle vesti di un presunto “stile classico”. È probabile, allora, che nel mondo del teatro breve spagnolo il musicista avesse trovato il repertorio di argomenti più consono alla sua indole: nella sua musica il serio e il faceto, il virtuosistico e il grottesco, la musica d'arte e la musica di società convivono senza timori, né il compositore avverte la necessità di organizzare il tutto in una forma che sia, anche in misura minima, stabilita a priori. Il caso del quintetto G 337 è senza dubbio clamoroso, ma non è certo l'unico nel quale la danza faccia irruzione nell'ambito della forma “colta”. Il punto è che tali irruzioni non si limitano a compromettere la serietà del tessuto topico di un brano: come abbiamo visto, questo aspetto della commistione tra serio e faceto non è affatto estraneo alla musica viennese. No: il punto è che le irruzioni della musica di società possono minare in Boccherini la stessa integrità formale della composizione, trasformandola da brano strumentale autonomo nell'equivalente di una struttura drammatica o narrativa. Quali siano queste strutture di riferimento non lo sapremo forse mai con certezza: ma, sulla base dei dati biografici e di analisi attente del dettato musicale, si possono formulare ipotesi

³² Citato in E. COTARELO Y MORI: *Iriarte y su época* (1897), Santa Cruz de Tenerife 2006, pp. 195-196; e in J. M^a SALA VALLDAURA: “El sainete de costumbres teatrales...”, *op. cit.*

³³ J. M^a SALA VALLDAURA: “El sainete de costumbres teatrales...”, *op. cit.* (faccio riferimento all'edizione online: cfr. nota 23).

credibili lavorando per induzione. La prossima mossa in questa direzione dovrà essere un minuzioso raffronto tra le musiche per il teatro breve giunte fino a noi e l'universo dei topoi boccheriniani ³⁴.

³⁴ Muovo solo ora i primi timidi passi. Un grazie di cuore va ad Ascensión Aguerri Martínez, direttrice della Biblioteca Histórica Municipal di Madrid, che mi ha agevolato in una prima indagine sulle fonti della musica per sainete; e all'amico Germán Labrador per il suo prezioso incoraggiamento a procedere in questa direzione.