

Quintetto “afandangado”. Il giovane Boccherini e il richiamo del fandango

MATTEO GIUGGIOLI

In una composizione strumentale del secondo Settecento i *topoi* possono essere evocati, in modo più o meno sfumato, da uno o più parametri strutturali (melodia, armonia, ritmo, timbro, *texture*) e possono incidere su porzioni di brano di diversa estensione.¹ Con il loro potenziale semantico possono colorire fugacemente un dettaglio, uno spazio funzionale completo, un intero movimento.² Nel Quintetto in *do* minore op. 10, n. 3 G 267 di Luigi Boccherini si va ancora oltre.³ C'è una figura espressiva che, emergendo in varie conformazioni musicali e a gradi diversi di evidenza, permea non solo il primo movimento, ma tutta la composizione, nelle quattro parti in cui essa si suddivide. Il *topos* crea un nesso tra i movimenti; trasformando il Quintetto in un insieme organico diviene una idea centrale per quella che definirò la sua configurazione narrativa. Designo così, rifacendomi alla

¹ Il primo a individuare nei *topoi* una dimensione compiuta e distintiva della retorica musicale del secondo Settecento fu Leonard Ratner. I *topoi* costituiscono un codice di figure espressive reperibile nella musica tardo settecentesca, strumentale e vocale. Tali figure rimandano a immagini, azioni, categorie del gusto a loro volta codificate nella cultura contemporanea, evocandole all'interno di una composizione musicale autonoma attraverso la citazione, la stilizzazione, l'imitazione di elementi sonori caratteristici. Una danza può essere richiamata dall'apparizione di un particolare profilo ritmico o melodico, una scena di caccia dalla riproduzione di un segnale sonoro tipico, una tempesta ricorrendo alle invenzioni della pittura sonora che all'epoca vantava già una tradizione secolare. Alle immagini alluse dai *topoi* si collegano simbolicamente determinati ambiti affettivi. Si veda LEONARD G. RATNER, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, pp. 9-30. Per uno sguardo riassuntivo sul dibattito musicologico sorto intorno ai *topoi* si veda NICHOLAS MCKAY, *On Topics Today*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», 4/1-2, 2007, pp. 159-183 (consultabile all'indirizzo <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/251>).

² Il rapporto tra *topoi* e struttura della composizione è affrontato, sulla scorta di una prospettiva teorica originale e dell'analisi del Finale del Quartetto per archi op. 76, n. 4 di Haydn, in LAWRENCE ZBIKOWSKI, *Dance Topoi, Sonic Analogues and Musical Grammar: Communicating with Music in Eighteenth Century*, in *Communication in Eighteenth-Century Music*, eds. Danuta Mirka and Kofi Agawu, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 283-309.

³ Ricordo che l'op. 10 è la prima raccolta di Quintetti con due violoncelli compilata da Boccherini. I sei Quintetti (G 265-270) furono scritti nel 1771 per l'infante don Luis, dall'anno precedente protettore del compositore, e pubblicati a stampa, come op. 12, per la prima volta nel 1774 dall'editore Vénier a Parigi. All'edizione Vénier farò riferimento per gli esempi musicali di questo articolo relativi al Quintetto op. 10, n. 3.

categoria narratologica indagata nei suoi più profondi risvolti filosofici da Paul Ricoeur,⁴ un momento che risulterà determinante, ai fini della significazione, anche per una composizione strumentale tardo settecentesca.

La configurazione narrativa fa del racconto di parola un insieme organico, capace di produrre senso in base ai rapporti che si stabiliscono tra le sue parti e a seconda di come le stesse “catturano” e danno forma al tempo. Analoghe forze configuranti agiscono su una composizione strumentale dell’epoca di Boccherini, nelle modalità che segnano la concatenazione tra i segmenti musicali – orientati funzionalmente dalla traiettoria melodica e tonale (nella forma sonata le aree tematiche, di transizione e di sviluppo) e figurativamente attraverso i *topoi* – e nel profilo mutevole della temporalità. Quest’ultimo è plasmato, in un diagramma che va dal ciclico al continuo, dai procedimenti della ripetizione, della variazione, della giustapposizione di sezioni eterogenee. Si può parlare di una configurazione narrativa poiché come nel racconto ci troviamo di fronte a una sequenza di eventi che si dispone nel tempo e che in virtù delle logiche della successione episodica e della condotta temporale accede alla significazione. L’impiego in sede interpretativa di una categoria narratologica come quella della configurazione narrativa però non deve dare luogo a fraintendimenti. Un brano strumentale di per sé non racconta storie. Può tuttavia essere osservato metaforicamente come un complesso discorsivo e da qui come una costruzione narrativa. Ciò appare ancora più stringente nel Settecento, e soprattutto nella seconda metà del secolo, quando nell’orizzonte teorico e d’ascolto si assesta l’idea della musica strumentale come discorso capace di comunicare autonomamente.⁵

Appropriandosi di questa metafora in sede analitica, si potranno prendere a prestito concetti e dispositivi messi a punto o individuati negli studi volti all’analisi strutturale del racconto. La consapevolezza della distanza essenziale che separa gli ambiti costruttivi della composizione musicale e letteraria non dovrà mai essere dispersa. Non si ricorrerà ai termini inerenti la narrazione per favorire l’accesso a comodi riferimenti extramusicali con l’intento di “comprendere” che cosa la musica ci voglia dire. Al contrario, lo scopo di una analisi che si rivolga a

⁴ Si veda in particolare PAUL RICOEUR, *Tempo e racconto*, 3 voll., vol. II, *La configurazione nel racconto di finzione* (1984), trad. dal francese di Giuseppe Grampa, Milano Jaca Book 1987.

⁵ Su questo punto si rimanda a MARK EVAN BONDS, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1991.

un simile orizzonte è stimolare l'indagine su come la musica comunichi per mezzo dei suoi elementi e nessi peculiari. Le risorse della metafora narrativa non consentiranno di dipanare il mistero della comunicazione musicale, connaturato all'evanescenza della musica sul piano semantico. Permetteranno semmai di sondarlo, di tracciare al suo interno vie interpretative.

Nel presente articolo cercherò di illustrare innanzitutto come nella scrittura musicale di Boccherini avvenga la fusione tra gli elementi stilistici cui si legano i *topoi* e come tale fusione influisca su tutti i piani della conduzione discorsiva e narrativa. Considerando le sfumature del senso che alla figura attiva come filo conduttore nel Quintetto si associano per correlazione nel contesto culturale in cui il brano è stato composto proverò quindi a suggerire una ipotesi sulle implicazioni semantiche che essa comporta riaffiorando costantemente nel corso della composizione boccheriniana.

Il Quintetto in do minore op. 10, n. 3: primo movimento

Iniziamo esaminando l'assetto strutturale e retorico del primo movimento del Quintetto (Tav. 1). L'Allegretto si apre con un tema articolato in quattro segmenti (Es. 1). Attacca il primo violino (bb. 1-4), enunciando, rinforzato dalla viola, un primo motivo che nei suoi apici melodici tocca le note dell'accordo di *do* minore. Nel secondo segmento (bb. 5-8), ancora il primo violino prolunga lo spunto iniziale, mentre l'ordito sonoro si inspessisce in seguito all'entrata del primo violoncello. Dell'idea melodica iniziale permane l'impulso ritmico, che non si disperde poiché non decadono i suoi elementi caratteristici, la sincope e l'anacrusi marcata, capaci di allentare i vincoli dello schema metrico binario. La dialettica tra metro binario e ternario, che riemergerà più avanti, nel centro della transizione, rappresenta un primo tratto rilevante per la condotta discorsiva dell'esposizione. Lo slancio melodico invece si dissolve, con il profilo che va ad accentrarsi sul *do*, reiterato in alternanza alle note di volta superiore e inferiore a distanza di semitono. Nella fissità ossessiva del motivo si può individuare un secondo tratto distintivo del discorso che si svilupperà complessivamente nell'esposizione. Il tema è concluso da due segmenti uniti in un periodo (bb. 9-12; 13-16),⁶ nei quali

⁶ Articolazione sintattica: (a+b) + (a+b').

la tensione accumulata dal modulo precedente si scioglie su tutti i fronti: melodico, con la linea che torna a muoversi, ora in senso discendente; ritmico, con le voci che procedono regolarmente per crome nelle prime due battute dei moduli, quindi per semiminime nella fase cadenzale; armonico, con il raggiungimento della cadenza perfetta nella tonalità d’impianto. Ottenuto il pieno compimento tonale che gli conferisce il carattere di episodio in sé concluso il tema è ripetuto per intero. A tacere sono ora il primo violino e il primo violoncello.

Nei termini della *Sonata Theory*,⁷ possiamo individuare nella ripetizione del tema una rotazione. La rotazione è un struttura che si estende sull’asse temporale del brano facendo circolare una o più volte, con modifiche e adattamenti appropriati, una sequenza tematica di riferimento. Il principio rotatorio implica che una volta giunti alla conclusione di una sequenza tematica, il passo successivo ci riconduca indietro, al suo inizio o al suo interno, per ripercorrerne la configurazione, che potrà essere integrale, parziale, modificata, condensata. La rotazione guida lo svolgimento del brano nel tempo, rivelando in quello svolgimento un’asse del senso. Concorrono a definirlo il tasso di ripetitività degli elementi sintattici e le qualità delle divergenze che la sequenza tematica riporta, nelle riproposizioni, rispetto alla prima enunciazione. *Sonata Theory* definisce rotazioni le tre principali sezioni della forma sonata: esposizione, sviluppo e ripresa. L’esposizione corrisponde con la sequenza tematica di riferimento. Nel caso del primo tema del Quintetto di Boccherini si può parlare di una rotazione interna, poiché la riproposizione di un segmento avviene all’interno di uno spazio funzionale. La rotazione interna è un procedimento diffuso nel primo Boccherini ed è rilevante sul piano retorico e narrativo, dal momento che incide sulla condotta temporale imponendole un andamento circolare.⁸

The image displays a musical score for Boccherini's Quintet, Op. 10, No. 3, in 3/4 time and B-flat major. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello I, and Violoncello II. The Violino I part starts with a 'dolce' marking and a piano 'p' dynamic. The Viola and Violoncello I parts also feature piano dynamics. The second system continues the musical development across the same five staves, showing intricate melodic lines and harmonic support.

ESEMPIO 1– BOCCHERINI, Quintetto con due violoncelli op. 10, n. 3, G 267, Allegretto, bb. 1-16.

⁷ Si tratta dello studio più ampio e sistematico che in tempi recenti si sia rivolto all’analisi della musica strumentale tra Sette e Ottocento con un approccio orientato a interpretare la forma musicale come una costruzione discorsiva. Cfr. JAMES HEPOKOSKI – WARREN DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006, pp. 611-614.

⁸ Su questo aspetto rimando al mio studio: «Una scena tagliata in diversi episodi»: forma, espressione, implicazioni narrative nei Quintetti per archi op. 10 e op. 11 di Luigi Boccherini, Dissertazione dottorale, Università di Pavia, 2010, pp. 47-58.

Prima parte													
Spazio funzionale:	Primo tema				Transizione				Coda				
	a	a'	b	b'	a ⁿ	a ^m	b ⁿ	b ^m	a	b	c	d	∴
Battute:	1	5	9	13	17	21	25	29	33	41	56	64	80
Gradi armonici:	i				III				iii - III		V/iii		
Piano cadenziale:					Cadenza perfetta sul i						Prima cadenza perfetta sul III		

Seconda parte							
Primo tema		Episodio di diversione	Transizione				Coda
∴ a'	a ⁿ		a	b	c	d	∴
88	97	105	125	137	152	161	180
III	iv - v	v - III - i - VI	i	i - V		i	
						Prima cadenza perfetta sul i	

TAVOLA 1 – BOCCHERINI, Quintetto op. 10, n. 3, Allegretto: schema del profilo strutturale.

La veemente formula per accordi ribattuti che inaugura la transizione annuncia un deciso cambiamento dell'indirizzo discorsivo (Es. 2, bb. 33-40). Sull'asse armonico si ha un balzo senza mediazioni alla relativa maggiore (*mib* maggiore); sugli altri livelli, la vigorosa pulsazione che scaturisce dallo scambio tra “pieni” e “vuoti” nella dinamica e nell'ordito sonoro getta le premesse per una seconda parte dell'esposizione dall'andamento completamente diverso rispetto a quello estenuato del primo tema. Tuttavia, pur in un contesto armonico, motivico e timbrico di segno opposto, permangono alcune analogie con la prima area tematica che saranno decisive per la coesione strutturale e per la definizione del profilo narrativo e drammatico del movimento. Un primo tratto di affinità può essere individuato nella scelta retorica di condurre l'esposizione in modo continuo, senza che la transizione conduca al lancio del secondo tema, ma lasciando che si evolva in una successione di moduli fino alla breve coda (Es. 2, bb. 41-44; Tav. 1).⁹ Il procedimento riflette, in una conformazione completamente diversa, la stessa tendenza all'evoluzione progressiva, agevolata anche in questo caso dalla debolezza dell'articolazione sintattica, delle prime tre frasi del primo tema. Tutti i moduli che si inseriscono nella scia della transizione mostrano poi una simile inclinazione a espandersi senza risentire troppo del vincolo costituito dall'indirizzo funzionale delle parti. La loro costruzione, sorretta da tetracordi e formule cadenzali al basso, è anche internamente modulare; il segmento più esteso (bb. 41-56) procede inoltre su una progressione armonica. L'assenza di netti contorni fraseologici della melodia, che avanza attraverso la ripetizione protratta di formule dal carattere gestuale, e la compattezza dell'ordito sonoro assecondano l'orientamento complessivo del processo formale.

ESEMPIO 2 – BOCCHERINI, Quintetto op. 10, n. 3, Allegretto, bb. 33-44.

⁹ È il tipo di esposizione definito nella *Sonata Theory* appunto esposizione continua. Cfr. HEPOKOSKI – DARCY, *Elements*, pp. 51-64.

La seconda parte del movimento compie un tragitto pressoché speculare rispetto all’esposizione (Tav. 1). La forma sonata è riconducibile al tipo bipartito con ritorno alla tonalità d’impianto in coincidenza della transizione, il più diffuso nelle prime due raccolte di Quintetti di Boccherini¹⁰. L’unico momento di diversione rispetto al tragitto dell’esposizione, si ha con l’entrata di un episodio del tutto nuovo sul piano della sostanza musicale (bb. 105-124), dopo la riproposizione, leggermente condensata e variata nel profilo melodico, del primo tema alla relativa maggiore della tonica. L’episodio non si sottrae alla tendenza generale del movimento alla continuità fluida. Una progressione basata su relazioni di terza, che passa per le tonalità di *sol* minore, *mib* maggiore, *do* minore, *lab* maggiore marca la sua articolazione sintattica facendo circolare per quattro volte il modulo di base, costituito da una frase di quattro battute (Es. 3).

ESEMPIO 3 – BOCCHERINI, Quintetto op. 10, n. 3, Allegretto, bb. 105-108.

All’ultima tornata della progressione si aggancia la riconduzione, che nell’arco di quattro battute conduce all’ingresso dell’unisono perentorio, questa volta su *sol*, che segnala il ritorno della transizione. La costruzione incrociata, sul piano armonico, del movimento, con il ritorno nella seconda parte degli eventi dell’esposizione l’uno nella tonalità che era stata dell’altro (il primo tema passa da *do* minore a *mib* maggiore; la transizione, all’inverso, da *mib* maggiore a *do* minore) impronta la struttura e la configurazione narrativa della vicenda. Boccherini istituisce un confine incerto tra il confronto conflittuale e la compenetrazione degli eventi nel tempo, sfruttando innanzitutto le relazioni sotterranee tra sezioni musicali dalla superficie stilistica contrastante. Lo scambio armonico consente la ridefinizione espressiva dei materiali, che avviene come in un sorta di gioco delle parti. I caratteri contrastanti mesto e aggraziato, connessi nell’esposizione rispettivamente al primo tema e al segmento più ampio della transizione, compaiono nella seconda rotazione nell’ordine inverso, sebbene non sia modificata la sequenza degli eventi. Ciò è reso possibile dallo scambio tra tonalità, che fa trasparire l’ambivalenza espressiva delle costituenti motiviche e timbriche dei vari nuclei.

¹⁰ Questo tipo di forma sonata rientra nella seconda categoria di tipi formali (*Type 2*) descritta nella *Sonata Theory*. Cfr. *ivi*, pp. 353-387.

Il topos del fandango e i suoi marcatori

Soltanto una frase dell'esposizione non riporta un mutamento di modo nella seconda parte del movimento. Si tratta del terzo segmento della transizione (bb. 56-63, Es. 4), che si profila in *mib* minore nell'esposizione, quindi in *do* minore nella seconda parte del movimento.



ESEMPIO 4 – BOCCHERINI, Quintetto op. 10, n. 3, Allegretto, bb. 57-61.

In questa frase affiora il *topos* che costituirà una chiave espressiva tanto per il movimento quanto per il resto del Quintetto. Con l'ingresso del modulo l'andamento progressivo della transizione si fa statico come lo era stato nella seconda frase del primo tema. Inoltre, analogamente a quanto era avvenuto nel primo tema la scansione metrica binaria diviene meno stabile, in questo caso per effetto dell'azione combinata dell'anacrusi e del ritorno ininterrotto per tre volte della figurazione al basso. Il cambiamento più radicale, determinante per stabilire l'identità del rimando figurativo, interviene nell'armonia. Il modo volge in minore, ma non c'è l'affermazione della tonica; il segmento trova un approdo nella triade di *sib* maggiore che compare sul secondo tempo di b. 60. L'accordo di *sib* maggiore è raggiunto attraverso un accordo di sesta eccedente sostenuto dal *dob*₂ al basso. Nella discesa da *mib* a *sib* conclusa dal semitono *dob-sib* si ravvisano i cardini del tetracordo frigio (*la-sol-fa-mi*), che, armonizzato come IV-III-II-I, costituisce il fondamento della cosiddetta cadenza andalusa, vera e propria base armonica del flamenco.¹¹

¹¹ Per le informazioni che seguono sulla "cadenza andalusa" faccio riferimento in prevalenza al quadro sintetico della teoria flamenca fornito in EMILIA FADINI, *Domenico Scarlatti: integrazione tra lo stile andaluso e lo stile italiano*, in *Domenico Scarlatti Adventures. Essay to Commemorate the 250th Anniversary of His Death*, eds. Massimiliano Sala and W. Dean Sutcliffe, Bologna, Ut Orpheus 2008 (Ad Parnassum Studies, 3), pp. 155-175; e in PETER MANUEL, *From Scarlatti to "Guantanamo": Dual Tonality in Spanish and Latin American Musics*, «Journal of the American Musicological Society», 55/2, Summer 2002, pp. 311-314. Sulla cadenza frigia in ambito tonale si veda THOMAS DANIEL, *Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, Köln, Dohr 2004, pp. 185-188; HAROLD POWERS, *From Psalmody to Tonality*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. Cristle Collins Judd, New York-London, Garland, 1998, pp. 275-340 e GREGORY BARNETT, *Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 407-455, per uno sguardo sulle questioni connesse alla riconcettualizzazione e alla rifusione di alcuni stilemi protosecenteschi in ambito tonale.

La cadenza andalusa, che può presentarsi in un numero elevatissimo di armonizzazioni, è contraddistinta dal semitono discendente tra II e I grado, VI-V nella tonalità della tonica minore divenuta quarto grado. Il semitono fa sorgere una ambiguità tonale tra il primo grado della scala di partenza (nel caso dell’Allegretto *mib* minore) e il suo quinto grado (*sib* maggiore), poiché in virtù del profilo modale del tetracordo il quinto grado non agisce da dominante ma da seconda tonica. La teoria flamenca designa come Grande Tonica o Tonica Principale il primo grado minore che diviene quarto nella successione considerata modalmente, Risolutivo il VI che diviene II, Tonica secondaria il V che diviene I. Già all’epoca di Boccherini, in cui si assiste alla grande crescita del favore del pubblico spagnolo per le danze popolari, la cadenza andalusa è tratto distintivo del fandango. Sia nel fandango cantato che in quello danzato le sezioni in cui essa agisce attivando l’ambiguità tra impianto tonale e modale si alternano ad altre stabilmente tonali.¹² Alla cadenza andalusa si accosta, nel produrre tale ambiguità, il moto oscillatorio tra le due toniche.¹³ L’azione congiunta dei due elementi può essere compresa ricorrendo a un frammento del celebre brano scritto da Boccherini «imitando il fandango che suona sulla chitarra il Padre Basilio» (Es. 5).¹⁴

ESEMPIO 5 – BOCCHERINI, Quintetto con chitarra in *re* maggiore, n. 4, G 448, Grave assai-Fandango, bb. 36-39.

¹² FAUSTINO NÚÑEZ, *Fandango (España)*, in *Diccionario de la Música Española y Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, 10 voll., vol. IV, Sociedad General de Autores y Editores 1999, p. 925.

¹³ Per un esame accurato delle caratteristiche, dei presupposti e delle linee evolutive della duplicità tonale che si riscontra anche nel fandango, e che costituisce uno dei principali tratti distintivi della musica spagnola e latino americana dal XVII secolo all’epoca attuale, si veda MANUEL, *From Scarlatti to “Guantanamera”*. Sul fandango nel flamenco rimando agli studi dell’etnomusicologo Miguel Ángel Berlanga Fernández. Si veda, in particolare, MIGUEL ÁNGEL BERLANGA FERNÁNDEZ, *Bailes de candil andaluces y fiesta de los verdiales. Otra visión de los fandangos*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000 (Monografías, 15).

¹⁴ L’affermazione si trova sul manoscritto autografo del Fandango incluso nel Quintetto con due violoncelli in *re* maggiore G 341. Nel catalogo “autografo” di Boccherini, il brano è segnato come op. 40, n. 2: cfr. YVES GÉRARD, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, trans. from french by Andreas Mayor London, Oxford University Press 1969, pp. 387-388, dove è affrontato anche il problema della datazione. Boccherini rielaborò il Fandango per il marchese di Benavent, inserendolo in uno dei Quintetti con chitarra a lui dedicati, il Quintetto G 448; cfr. *ivi* 495-496. L’esempio riportato nel mio articolo deriva dalla versione con chitarra, nell’edizione curata da Gérard: LUIGI BOCCHERINI, *Sei Quintetti con chitarra*, édition par Yves Gérard, Paris, Huegel 1974 (Le pupitre. Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure, 29).

Nell'Allegretto il fandango non è richiamato in forma esplicita. La stessa cadenza andalusa è adombrata piuttosto che adottata nella formulazione più consueta nella danza. Al basso permane la sensibile di *mib*, pertanto il tetracordo non si completa mai, se non fuggevolmente, come passaggio melodico del primo violino sul secondo tempo di b. 59; il semitono frigio è armonizzato come risoluzione sulla dominante di un accordo di sesta eccedente, con il quarto grado (della Tonica Principale) innalzato. Se la cadenza andalusa seguisse la successione canonica, come nel *Fandango* del Quintetto G 448 e in altre attestazioni della danza a basso grado di mediazione (Es. 12, bb. 60-61), dovrebbe profilarsi così (Es. 6a; nell'Es. 6b è riassunta la formulazione effettiva della cadenza nel primo movimento del Quintetto op. 10, n. 3):



ESEMPIO 6a



ESEMPIO 6b

Ancora più sfumato appare il richiamo degli altri marcatori del *topos*. Il più mascherato è il metro ternario, del quale si coglie soltanto un velato accenno nella destabilizzazione del metro binario insita nel profilo del basso. Più evidente è l'impressione di fissità ossessiva, procurata dall'andamento reiterativo del segmento. La distanza che corre tra un "vero" fandango e l'allusione che possiamo cogliere nel Quintetto di Boccherini ci riporta alle dinamiche che normalmente accompagnano il processo di acquisizione, da parte di una scrittura "d'autore", di una certa esperienza stilistica sotto forma di *topos*.¹⁵

¹⁵ In prospettiva stilistica, pertanto al di fuori della teoria dei *topoi*, e più in generale di una teoria del senso, le modalità di integrazione delle danze spagnole, tra cui il fandango, nella scrittura "d'autore" sono esaminate sia da Peter Manuel (in termini generali, su un ampio campione di compositori; MANUEL, *From Scarlatti to "Guantanamera"*, pp. 314-321), sia da Emilia Fadini (nel particolare, nelle sonate di Scarlatti; FADINI, *Domenico Scarlatti*, pp. 175-182 – ma si consideri anche il resto dell'articolo).

Il *topos* si presenta come un insieme di tratti derivati da quell’esperienza con i quali il genere “ospite”, in questo caso il Quintetto con due violoncelli, può dialogare per arricchire il proprio potenziale espressivo. L’aderenza può essere talvolta così elevata da fare apparire il rimando come un inserto di “realità musicale”; Boccherini stesso fornisce un ottimo esempio di questa possibilità con il Fandango G 341 (e G 448). L’inserto, in quel caso addirittura un intero movimento, è rilevante sul piano comunicativo, poiché con il suo assetto stilistico collide con quello del genere che lo accoglie, dando così una scossa alla configurazione narrativa del brano come insieme di più movimenti. Tuttavia, la mediazione del materiale di partenza (il fandango chitarristico del Padre Basilio), che si situa almeno a livello del genere, con un movimento di Quintetto d’archi plasmato su una danza per chitarra, non lascia spazio a dubbi sul fatto che il brano, prima che un autentico fandango ne sia una figura. Il descrittivismo nella musica strumentale settecentesca può essere considerato come il limite estremo verso cui, in certe occasioni, sulla base di presupposti di volta in volta da sondare, i compositori pretendono la dimensione figurativa della scrittura, solitamente garantita dai *topoi*.

Un *topos* può comparire in una composizione a vari livelli di evidenza e di ampiezza. Relativamente all’estensione dell’area dell’Allegretto interessata dal *topos* del fandango, è da notare che l’allusione si coglie anche oltre i limiti del terzo segmento della transizione. Nella seconda parte del movimento la progressione che sorregge il secondo modulo della transizione tocca, compiendo il suo disegno ora in *do* minore, i gradi della cadenza andalusa (Es. 7, bb. 137; 139; 141; 143), il cui profilo è dissimulato dall’alternanza con la cadenza V-I. Su scala ancora più ampia la sequenza degli eventi della seconda parte del brano ricorda, seppur vagamente, la successione: introduzione lenta (Andante o Largo)-fandango, che sorregge molte attestazioni della danza. Si consideri al proposito ancora il Fandango G 341 di Boccherini, preceduto da un Grave assai.



ESEMPIO 7 – BOCCHERINI, Quintetto op. 10, n. 3, Allegretto, bb. 137-144.

Come anticipavo in apertura dell’articolo, nel Quintetto op. 10, n. 3 di Boccherini la presenza del *topos* del fandango non è confinata nell’Allegretto. Il *topos* si irradia anzi per tutta la composizione, innestandosi sempre in momenti di assoluta rilevanza strutturale. Nel movimento lento, Non tanto adagio, il richiamo figurativo coincide con un breve episodio diversivo che segue inaspettatamente la ripresa del primo tema – il movimento è modellato sul tipo formale della forma sonata senza sviluppo (Es. 8, bb. 45-49). Tra i marcatori del *topos* sono presenti il moto pendolare tra la tonica e la dominante, il metro ternario (con scansione ritmica sincopata, si vedano le parti dei violini), il modo minore.



ESEMPIO 8 – BOCCHERINI, Quintetto op. 10, n. 3, Non tanto adagio, bb. 39-49.

Meno nitidi dal punto di vista figurativo, dal momento che si limitano a singoli tratti caratteristici, sono i rimandi che compaiono negli altri movimenti. Nel Minuetto il più esplicito appare nell'attacco della seconda parte: i cinque archi si producono in un gesto melodico che ricorda un passaggio chitarristico in *rasgueado* (Es. 9b). Inoltre, nella condotta melodica del tema iniziale del Minuetto si può cogliere l'affinità con quella di un tipo di minuetto *afandangado*, genere nato dalla fusione tra minuetto e fandango, già attestato in Spagna all'epoca di Boccherini. Il raffronto dovrà limitarsi a delle somiglianze superficiali, poiché è impossibile restringere il genere del minuetto *afandangado* in una cornice stilistica univoca. L'accostamento della prima frase del Minuetto del Quintetto op. 10, n. 3 (Es. 9a) all'incipit del *Minuetto afandangado* che chiude la *tonadilla Los pastores y cazadores* di Pablo del Moral (Es. 10) è sufficiente per notare l'affinità nell'andamento melodico tra le due composizioni. Nello sviluppo del Presto che chiude il Quintetto si profila infine un episodio contenente una raffinata eco della cadenza andalusa (Es. 11): la risoluzione, sorretta dal semitono al basso *reb-do*, dell'accordo di sesta eccedente sulla dominante, in ambito di *fa* minore, può essere considerata retroattivamente, in ragione dell'approdo finale del modulo all'armonia di *do* minore, come una delle varianti della conclusione sul semitono frigio della cadenza andalusa (*reb-do*: II-I).

ESEMPIO 9 – BOCCHERINI, Quintetto op. 10, n. 3, Minuetto.

ESEMPIO 10 – D. P. DEL MORAL, *Los pastores y cazadores*, *Minuetto afandangado*.

ESEMPIO 11 – BOCCHERINI, Quintetto op. 10, n. 3, Presto, bb. 53-63.

L'ombra del fandango

Per apprezzare più a fondo la trama espressiva del Quintetto op. 10, n. 3 di Boccherini è necessario a questo punto inquadrare il fandango, la figura stilistica che incide in modo più consistente sul profilo semantico della scrittura, nel contesto estetico che fa da sfondo alla stesura della composizione cameristica. Assieme ad altre danze spagnole, e in particolare, in un primo momento, alla *seguidilla*, il fandango si carica nella seconda metà del XVIII secolo di un valore simbolico, divenendo una forma espressiva di grande peso nell'ambito del movimento di rivendicazione di identità sostenuto da una parte consistente dell'aristocrazia e della borghesia spagnola e in particolare di Madrid.¹⁶ Questo fronte, che trova baluardi in alcuni dei più influenti circoli culturali della capitale, si oppone alla diffusione, nelle arti e nel costume, degli ideali di provenienza internazionale e soprattutto francese che si stavano propagando anche nel resto dell'Europa. Il confronto tra le due fazioni, che si prolunga per tutta la seconda metà del Settecento e che presenta dinamiche soltanto apparentemente semplici, è centrale per l'estetica della *Ilustración*. La rivendicazione è di fatto tutt'altro che univoca nelle istanze e spesso, da entrambe le parti, pretestuosa nella costruzione delle identità.

Dal momento che si cerca di modellare il paradigma dell'autentico spirito iberico sugli ideali del popolo di Madrid, i generi di danza, insieme alle altre pratiche sociali diffuse negli ambienti popolari della città, conoscono un momento di fulgore, in qualità di vettori simbolici primari delle virtù che si pretende contraddistinguano il vero spirito delle *majas* e dei *majos*: fierezza, coraggio, senso dell'onore. Il fandango riscuote uno straordinario successo negli anni posteriori alla metà del secolo. Tra i fattori che ne favoriscono l'ascesa nel gusto, in modo trasversale nella società spagnola, c'è la sensualità estrema. Il fandango è riconosciuto come la più sensuale tra le danze popolari.¹⁷

¹⁶ Sull'argomento si veda EDUARDO HUERTAS, *Música y bailes escénicos españoles*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1989.

¹⁷ Il contributo più importante sui significati che si collegano al fandango tra Sette e Ottocento rimane JUDITH ETZION, *The Spanish Fandango: from Eighteenth-Century 'Lasciviousness' to Nineteenth-Century Exoticism*, «Anuario musical», 48, 1993, pp. 229-250.

Nelle testimonianze dell'epoca l'aspetto è sempre rimarcato; la coreografia è associata spesso a un rito sessuale dominato dalla *maja*. Con il suo carattere conturbante il fandango non manca di catturare l'attenzione di illustri spettatori stranieri, che hanno occasione di assistere di persona all'esecuzione della danza. Una delle descrizioni più celebri ed esaustive, che vale la pena riprendere in questa sede, è fornita da Beaumarchais, in una lettera scritta al duca de la Vallière, da Madrid, sul finire del 1764, quasi al termine del suo viaggio in Spagna. Per quanto ironico, il tono dello scrittore non cela del tutto l'attrazione che lo spettacolo ha esercitato su di lui:

La danse est absolument inconnue ici, je parle de la figurée, car je ne puis honorer de ce nom les mouvements grotesques et souvent indécents des danses grenadines et mauresques qui font les délices du peuple; la plus estimée ici est celle qu'on appelle *fandango*, dont la musique est d'une vivacité extrême, et dont tout l'agrément consiste en quelques pas ou figures lascives, [...] représentant assez bien [...] pour que moi, qui ne suis pas le plus pudique des hommes, j'en aie rougi jusqu'aux yeux.

Une jeune Espagnole, sans lever les yeux et avec la physionomie la plus modeste, se lève pour aller figurer devant un hardi sauter; elle débute par étendre les bras, faire claquer ses doigts; ce qu'elle continue pendant tout le *fandango* pour en marquer la mesure; l'homme la tourne, il va, revient avec des mouvements violents auxquels elle répond par des gestes pareils, mais un peu plus doux, et toujours ce claquement de doigts qui semble dire: je m'en moque, vas tant que tu pourras, je ne serai pas lasse la première. Lorsque l'homme est excédé, un autre arrive devant la femme qui, lorsqu'elle est souple danseuse, vous en met ainsi sur le grabat sept ou huit l'un après l'autre. Il y a aussi des duchesses et autres danseuses très distinguées, dont la réputation est sans bornes sur le *fandango*.¹⁸

¹⁸ «La danza è del tutto sconosciuta qua, parlo di quella figurata, perché non posso onorare di questo nome i movimenti grotteschi e spesso indecenti delle danze granadine e moresche per le quali il popolo va pazzo; la più apprezzata è quella chiamata fandango, la cui musica è di una vivacità esagerata, e in cui tutta l'attrattiva consiste in qualche passo o figura lasciva, [...] lo prova abbastanza bene [...] il fatto che io, che non sono il più pudico degli uomini, sia arrossito fino agli occhi. Una giovane spagnola, senza sollevare gli occhi e dalla più modesta fisionomia, si alza per compiere delle figure in prossimità di un audace saltatore; inizia stendendo le braccia, schioccando le dita; cosa che continua a fare durante tutto il fandango per marcare la battuta; l'uomo la aggira, va e viene con movimenti violenti ai quali ella risponde con gesti simili, soltanto un po' più dolci, e sempre schioccando le dita come a dire: me ne infischio, continua finché puoi, non mi stancherò per prima. Quando l'uomo è esasperato, ne viene un altro di fronte alla donna, che è una danzatrice così flessuosa, che ne farebbe ammalare sette o otto l'uno dietro l'altro. Ci sono anche delle duchesse e altre danzatrici assai distinte, che hanno fama di essere senza limiti nel fandango»; PIERRE-AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS, *Correspondance*, edité par Brian N. Morton, Paris, A. G. Nizet, 1969, p. 129.

Come si capisce anche dalle parole di Beaumarchais il fandango è innanzitutto una figura esplicita dell'amore lascivo. Tanto gli appartenne questo significato da costargli un rapporto tormentato con l'inquisizione.¹⁹ Assunto come *topos* in una composizione strumentale esso non disperderà quelle implicazioni, intimamente connesse con il suo carattere espressivo. Il fandango è poi una delle principali forme in cui si manifesta l'autentico spirito iberico (o presunto tale) ostentato dal *majismo*. Lo stesso Beaumarchais accenna alla questione identitaria nelle righe subito precedenti a quelle appena citate:

La prévention contre les usages des étrangers est poussée à l'excès dans ce pays par le peuple, et beaucoup de gens distingués sont encore très peuple à cet égard, nous sommes même les moins épargnés; mais je ne puis disconvenir que le ton moqueur et tranchant de la plupart des Français qui viennent ici contribue beaucoup à entretenir cette espece de haine: c'est l'aigreur qui paye la moquerie.

Les spectacles espagnols sont de deux siècle, au moins, plus jeunes que les nôtres, et pour la décence et pour le jeu; ils peuvent très bien figurer avec ceux de Hardy et des ses contemporains. La musique, en revanche, peut marcher immédiatement après la belle italienne et avant la nôtre, la chaleur, la gaieté des intermèdes tout en musique, dont ils coupent les actes ennuyeux de leurs drames insipides, dédommagent très souvent de l'ennui qu'on a essuyé en les entendant; ils les appellent *tonadillas* ou *sainetes*.²⁰

¹⁹ Di questo aspetto parla anche Giacomo Casanova, autore, nelle sue memorie, di un'altra famosa descrizione del fandango.

²⁰ «La prevenzione verso gli usi degli stranieri è sospinta all'eccesso tra il popolo in questo paese, e troppe persone distinte sono ancora molto vicine al popolo al riguardo; noi inoltre siamo i meno risparmiati; non posso negare tuttavia che il tono beffardo e tagliente della maggior parte dei Francesi che vengono qua non contribuisca assai ad alimentare questa sorta di odio: è l'asprezza che riscuote la beffardaggine.

Gli spettacoli spagnoli sono più giovani dei nostri di almeno due secoli, quanto a decenza e recitazione; possono ben figurare tra quelli di Hardy e dei suoi contemporanei. La musica, in compenso, può procedere subito dopo la bella italiana e prima della nostra; il calore, la gaiezza degli intermezzi tutti musicati, che essi inseriscono tra gli atti noiosi dei loro drammi insipidi, risarciscono molto spesso della noia che si è subito all'ascolto; li chiamano *tonadillas* o *sainetes*» (*ibidem*).

I generi drammatici chiamati in causa dallo scrittore, l'uno di teatro di parola con inserti musicali, il *sainete*, l'altro di teatro musicale, la *tonadilla*, danno voce a loro volta alle dispute estetiche, politiche, di costume che si accendono in quel periodo in Spagna, offrendo di conseguenza delle testimonianze eloquenti anche sul significato assunto dalle danze, tra le quali spicca il fandango.²¹ Proprio nei generi del teatro breve, che a ridosso della metà del secolo si guadagnano velocemente il favore del pubblico, si cristallizzano in gruppi di personaggi caratteristici i due fronti identitari opposti, l'incontro dei quali, spesso all'insegna di un cordiale disprezzo, è messo a tema da alcune trame drammatiche. In quei casi le danze si fanno elemento privilegiato sia del dialogo tra i personaggi, che nella competizione verbale hanno occasione di sbandierarle come vessilli, sia della drammaturgia musicale, che ricava dalla loro alternanza una varietà espressiva conveniente sul piano della spettacolarità.²² Come esempi di tale tendenza possono essere citati la *tonadilla La maja bailarina*, intitolata anche *El Francés y la Maja*, di José Castel, e il *sainete El baile sin mescolanza*, con musica di Blas de Laserna. Nella *Maja bailarina* il fandango (Es. 12) è tra le danze che la *maja* eponima, la famosa interprete-personaggio Polonia Rochel,²³ insegna al *petimetre*, l'altrettanto specializzato (si tratta ancora di un attore-personaggio) Soriano, che per parte sua vorrebbe farla divertire al passo del minuetto. Presto apparirà evidente quanto il confronto sia impari; il francese non può competere, e dovrà convenirlo, quanto a brillantezza e passionalità con la *maja* e le sue danze. Non meno significativo è quanto avviene nel *baile sin mescolanza*, dove con la musica, basandosi sulle forme di danza, è data concretezza all'incontro-scontro tra i due fronti culturali nazionali. Il fandango, rappresentante eccellente del sentimento iberico non potrebbe mancare dalla rassegna, nella quale occupa una posizione centrale.

²¹ Tra gli studi più aggiornati sul teatro breve spagnolo del secondo Settecento: EDUARDO HUERTAS, *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, Madrid, Avapiés 1989; *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008; *Paisajes sonoros en la Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003.

²² Su questi aspetti e più in generale sui contesti sociali della danza nella Madrid del tardo Settecento si veda GUADALUPE MERA, *La danza, el baile, los sarao, la danza escénica y los bailes populares. Notas y precisiones sobre su estado en la España ilustrada*, in *Teatro y Música en España*, pp. 459-479.

²³ Sul ruolo dei cantanti nel contesto produttivo della *tonadilla* cfr., GERMÁN LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, *Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico*, in *Paisajes sonoros*, pp. 39-47.

ESEMPIO 12 – CASTEL, *La maja bailarina*, Fandango.

Dopo questa breve escursione sui significati correlati al fandango nel quadro culturale della Spagna di Boccherini, concludiamo riepilogando gli esiti dell’analisi del Quintetto op. 10, n. 3. Il richiamo protratto al fandango presente nel Quintetto assume valore prima di tutto dal punto di vista storiografico poiché è una testimonianza ulteriore e assai precoce dell’interesse di Boccherini verso questa danza.²⁴ Dall’analisi del brano emerge che Boccherini ha raggiunto un alto grado di confidenza con il fandango ed è in grado di manipolarne gli elementi strutturali all’interno della propria scrittura musicale già nel 1771, molti anni prima quindi della stesura del celebre Fandango del Quintetto op. 40, n. 2.

Nel Quintetto dell’op. 10, le diverse gradazioni dell’allusione al fandango che si protrae per tutto la composizione vanno dalla conformità quasi descrittiva al modello (nel conciso episodio di diversione del secondo movimento), all’affioramento dei tratti musicali caratteristici della danza attraverso la scrittura d’autore (nel primo movimento, nel prolungamento della transizione che copre lo spazio del secondo tema), alla loro integrazione e rielaborazione nella scrittura (nello sviluppo del quarto movimento), al rimando a formule idiomatiche del fandango per chitarra (nell’attacco della seconda parte del terzo movimento), a più sfumate affinità stilistiche (tra la prima parte del terzo movimento e il minuetto *afandangado*). Come un’ombra che a momenti si addensa e in altri si dirada fino a dissolversi, il fandango aleggia sulla composizione, istituendo una polarità stilistica e figurativa con le altre forze che cooperano alla configurazione formale e narrativa. Quando compare il *topos* del fandango la fluidità del decorso melodico si trasforma in fissità ripetitiva, la debole scansione ritmica è accesa improvvisamente dall’ambiguità tra metro binario e ternario, l’armonia subisce l’influsso della cadenza andalusa, che attenua l’orientamento tonale del brano e contribuisce, con il moto pendolare tra le toniche, a rafforzare la fissità già imposta dalla melodia. Sul piano figurativo, il fandango irrompe sulla scena attraendo gli altri *topoi* e talvolta fondendosi con essi. Sensualità e fierezza, i principali caratteri che al fandango si correlano, percorrono la trama affettiva del Quintetto, imponendosi nel primo e nel quarto movimento come derivazione e punto limite delle altre passioni che si avvicendano nella composizione, nel secondo movimento come loro controparte, nel terzo come cardini del percorso degli affetti. Nel *topos* del fandango si fissa una figura peculiare del pathos boccheriniano. In questa veste esso potrà certamente essere indagato con profitto nelle altre apparizioni che costellano la produzione cameristica del compositore. Su un altro livello, un processo di assimilazione e riformulazione così molteplice quanto alle forme espressive ottenute offre un campione significativo del modo del tutto personale e dell’intensità di propositi con cui la creatività di Boccherini si confronta con i *topoi*. L’analisi consolida la nostra consapevolezza del fatto che Boccherini anche su questo fronte traccia una propria via nel panorama della musica strumentale del secondo Settecento.

²⁴ Da aggiungere pertanto alla lista delle apparizioni del fandango nell’opera strumentale di Boccherini proposta da Remigio Coli e Jaime Tortella. Si veda al proposito il loro articolo contenuto nel presente numero di questa rivista.