

## Quintetti op.19

A cura di Marco Mangani

Nell'ambito della musica da camera di Boccherini gli strumenti a fiato non occupano certo una posizione preminente. Tuttavia, l'impiego del flauto e dell'oboe fatto dal lucchese nell'orchestrazione delle sue sinfonie, nonché una manciata di composizioni qualitativamente tutt'altro che trascurabili e comprendenti alcuni capolavori, inducono a indagare con attenzione anche questo aspetto della produzione boccheriniana. Nella sinfonia in *Sib* maggiore op. 12 n° 5 G 507, ad esempio, appartenente alla medesima raccolta del 1771 che comprende la celebre "casa del diavolo", il trio del minuetto prevede un efficace solo del flauto, che dimostra l'assoluta dimestichezza di Boccherini con la tecnica propria di questo strumento. Il rapporto del musicista lucchese con il flauto, tuttavia, conobbe un primo culmine nel 1773, quando videro la luce i divertimenti op. 16, evidente dimostrazione del fatto che Boccherini aveva sottomano alla corte spagnola uno strumentista di prim'ordine. Ricordiamo infatti che il lucchese si trovava in Spagna dalla primavera del 1768 e che due anni più tardi era entrato al servizio dell'Infante Don Luis, fratello del re Carlo III.

Fra il 1773 e il 1774 Boccherini si dedicò intensamente al flauto. Oltre ai divertimenti dell'op. 16, videro la luce in quegli anni due opere piccole dedicate allo strumento a fiato, entrambe di quintetti, che Boccherini catalogò come op. 17 e op. 19. Furono editate entrambe da La Chevardière poco tempo dopo, rispettivamente coi numeri d'opera 21 e 25. Si potrebbe pensare che queste opere, in quanto "piccole", manifestino un carattere più leggero e disimpegnato, ma non dobbiamo mai dimenticare quanto lo stesso Boccherini scrisse nel 1780 al suo intermediario presso l'editore viennese Artaria: riferendosi appunto alla distinzione tra opere grandi e opere piccole, il compositore volle precisare che "tutto è panno dell'istessa pezza". Cambiava, questo sì, il prezzo che Boccherini praticava all'editore: dalla pezza si poteva ricavare un lenzuolo di quattro movimenti, ed eran 30 doppie; oppure se ne poteva trarre una federa da due soli movimenti, e allora di doppie ne bastavano la metà. Potrà dispiacere ai paladini dell'arte come missione, ma Boccherini e i suoi contemporanei ragionavano così: e non è detto che fosse un male. Agli stessi anni in cui videro la luce le opere 17 e 19 sono probabilmente da ascrivere anche i cosiddetti "Quintetti di Madrid", composti per il medesimo organico e rimasti allo stato di manoscritto.

Essendo datati 1774, i quintettini dell'op. 19 precedono il trasferimento di Boccherini, con tutta la corte dell'infante, ad Arenas de San Pedro, dove Don Luis sarebbe stato relegato a seguito di uno scandalo montato ad arte dalla famiglia reale per soffocare le sue eventuali (e in realtà mai accampate) pretese dinastiche. Questa notizia ci interessa in quanto, mentre pare difficile che ad Arenas Boccherini possa aver avuto un flautista a cui destinare i suoi quintetti, non stupisce certo che tale fonte di ispirazione fosse per lui disponibile nella capitale: le ricerche future dovranno indirizzarsi in tal senso, per contestualizzare più precisamente queste raccolte. Del resto, proprio l'opera che qui ci interessa presenta uno di quei "gialli" di datazione che tormentano da sempre gli studi boccheriniani.

Il catalogo pubblicato postumo dal pronipote di Boccherini (1879), che si basa con tutta probabilità su una versione tarda del catalogo autografo del compositore oggi perduta, reca per questi quintettini il numero d'opera 19 e la data del 1774; la pubblicazione, come abbiamo visto, avvenne a Parigi intorno al 1776 col numero d'opera 25. Quest'ultimo dato non costituisce una stranezza: abbiamo validi motivi per ritenere che Boccherini abbia più volte rivisto la numerazione delle proprie opere, in modo da proporre di volta in volta agli editori uno scenario credibile della propria produzione: del resto, il numero d'opera non aveva all'epoca quel valore vincolante e "autobiografico" che gli studiosi hanno talvolta inteso attribuirgli. Più intrigante è invece il problema delle date di composizione, anch'esse, e per analoghi motivi, spesso "aggiustate" da Boccherini ad uso e consumo degli editori, che acquistavano così, inconsapevolmente, opere già pubblicate da altri. La partitura autografa dell'op. 19, conservata presso gli eredi di Germaine de

Rothschild e analizzata da Yves Gérard, è un caso di questi. Sul frontespizio si legge infatti, in alto a destra: “Opera Sest[a]” 1775, Libro Settimo”. A parte quest’ultima annotazione (tutt’ora da chiarire), la datazione e la numerazione, che si ripetono uguali per ciascuno dei sei quintettini, sono il frutto evidente di un ripensamento. Ricordiamo, innanzitutto, che il contratto tra Boccherini e Don Luis prevedeva l’obbligo per il compositore di produrre tre raccolte di composizioni omogenee all’anno: l’analisi attenta condotta da Gérard sull’autografo dell’op. 19 prova che, infatti, originariamente esso recava la dicitura “Opera Sec.<sup>da</sup> 1774”, il che sarebbe coerente tanto con la committenza dell’Infante quanto con la registrazione nel catalogo del 1879. La cosa sorprendente è che la correzione successiva (Opera Sest[a] 1775) è con evidenza di mano dello stesso Boccherini. In altri casi, si è potuto dimostrare che simili alterazioni avevano per destinatario l’editore Pleyel, col quale però il lucchese entrò in contatto nel 1796, senza peraltro mai trattare la vendita dell’op. 19. Purtroppo, sui rapporti di Boccherini con gli editori parigini del periodo precedente la Rivoluzione Francese siamo assai meno documentati, e non è comunque detto che sia da cercare lì la spiegazione: per il momento la vicenda resta misteriosa, anche se possiamo essere certi che i quintettini dell’op. 19 furono la seconda raccolta composta per Don Luis nel 1774.

Con una sola eccezione, questi brani, conformemente alla natura di opera “piccola” della raccolta, sono articolati in due soli movimenti. La tipologia è varia: si hanno successioni lento-mosso, mosso-mosso e mosso-più mosso; il secondo movimento può essere un Minuetto, un Rondò, un Presto. Il terzo e il quarto brano della raccolta (rispettivamente in Do maggiore e in Re maggiore) prevedono la successione lento-mosso. Pur trattandosi di quintetti con il flauto, Boccherini non rinuncia qui a porre in evidenza il suo violoncello, che presenta spesso una scrittura solistica di grande impegno: si notino a questo proposito, alcuni passi dell’Andante del terzo e le evoluzioni richieste al violoncellista dall’Adagio del quarto quintettino.

Il sesto quintettino costituisce l’eccezione di cui si diceva: è articolato secondo una struttura ciclica e costituisce un saporitissimo esempio di quella immedesimazione di Boccherini con l’immaginario spagnolo di cui sono frutto pagine memorabili come “La Musica Notturna delle Strade di Madrid” e il “Fandango”. Il titolo “Las Parejas” (*I Cavalieri*) è presente nell’autografo, ma non nella prima edizione a stampa: segno forse che Boccherini nutriva già all’epoca dei dubbi (rinnovati poi a Pleyel) circa la ricettività del mercato francese nei confronti della musica “descrittiva”. Ecco un’altra pagina che ci restituisce, in Boccherini, un musicista non riconducibile alla consueta categoria storico-estetica del “classicismo”.