

Eugenio Poli

## LA PRODUZIONE CAMERISTICA E SOLISTICA PER ARCHI DI FRANCESCO RICUPERO. IL CASO DELLA SONATA PER VIOLINO E CEMBALO

### *Abstract*

The purpose of this paper is to analyze the Chamber and Solo works for Strings by Francesco Ricupero, a musician and composer from Naples who lived in the second half of the Eighteenth Century. Although little is known about his life, we possess a large number of his musical manuscripts. Studying and analyzing unknown manuscripts and compositions can be beneficial not only for expanding the repertoire of an instrument but also for reviving forgotten performance practices and hidden styles.

Even if it is a secondary production by a forgotten composer in the history of music, it turns out to be very interesting, full of musical ideas, and different from what was written and composed in Naples in the second half of the Eighteenth Century. This production deserves more attention and should be the subject of further studies, critical editions, and performances in modern times. Specifically, the *Sonata* for Violin and Harpsichord is the main focus of this paper. It is a unique piece composed of only two movements, which deviates from the solo repertoire of the time.

### *Keywords*

Francesco Ricupero | Violin and Harpsichord | Naples | Music Analysis.

Il saggio deriva dalla tesi dal titolo “Il fagotto a Napoli tra XVIII e XIX secolo: la figura di Francesco Ricupero e l’edizione delle Variate Composizioni alla Palestrina” – Tesi Magistrale in “Scienze della Musica e dello Spettacolo”, Università degli Studi di Milano, a. a. 2022/23 (relatore: Prof. Claudio Toscani | correlatore: Prof. Cesare Fertoni).



Quest’opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

### 1. Lo stato degli studi e le fonti biografiche

Tra la seconda metà del Settecento e la prima dell'Ottocento Napoli fu uno dei centri musicali più importanti d'Italia e d'Europa; centinaia furono i compositori e i musicisti che popolarono e animarono la scuola musicale napoletana, lasciando un patrimonio musicale di vastissima quantità e di alta qualità. Molti sono i compositori napoletani noti, studiati ed eseguiti con regolarità nelle sale da concerto, ma tantissimi altri sono stati dimenticati nel corso del tempo. Negli archivi e nelle biblioteche non solo della capitale partenopea, ma di tutta Europa, vi è una quantità di manoscritti napoletani abbandonati sui quali non vi è mai stato fatto uno studio musicologico, un'edizione critica o un'esecuzione musicale.

Negli ultimi anni, complice l'*early music revival*, l'aumento del numero di gruppi musicali specializzati nel repertorio preclassico, una nuova coscienza filologica fra gli studiosi e una sensibilità rinnovata nel pubblico, si è iniziato a riesumare manoscritti di composizioni e autori sconosciuti o poco noti in tempi moderni e a proporli in Festival dedicati a tale repertorio. Tale corso ha riguardato anche la produzione napoletana Settecentesca e primo Ottocentesca, sebbene gli sforzi e le attenzioni di studiosi e musicologi siano stati rivolti principalmente alla produzione vocale e operistica partenopea.<sup>1</sup>

La produzione musicale strumentale solistica e cameristica napoletana, pertanto, è sempre rimasta schiacciata dalla produzione vocale e operistica in una posizione ancillare, ricevendo meno attenzioni ed energie da parte di filologi, musicologi e musicisti. Essa però è un vero e proprio "tesoro" poiché vi sono lavori e pagine dedicate a strumenti con relativamente scarsa letteratura strumentale quali, ad esempio, viola e violoncello, e poiché lo studio di tale repertorio può essere utile per riportare in luce prassi esecutive celate, stili musicali non più in uso e per ricostruire pagine di storia della musica.

Tra questi musicisti e compositori partenopei la figura di Francesco Ricupero. Egli studiò presso il Conservatorio della Pietà dei Turchini e lavorò come fagottista e oboista in complessi strumentali di primo piano della città partenopea, quali la Cappella Reale, il Tesoro di San Gennaro e il Teatro di San Carlo.<sup>2</sup> Sebbene egli abbia lasciato alla posterità una mole enorme di musica manoscritta, conservata per lo più presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, sulla sua vita sono state tramandate pochissime informazioni, facendone una delle tante figure obliate e dimenticate dal corso della storia. Una delle poche fonti primarie sono le tre righe dedicate al compositore dal Marchese di Villarosa nella sua opera *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*:

---

<sup>1</sup> FERTONANI C., *Musica strumentale a Napoli nel Settecento*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, 2 voll., Turchini Edizioni, Napoli 2009, II, p. 925.

<sup>2</sup> DELDONNA A. R., *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Naples*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, pp. 155-157.

RECUPERO FRANCESCO napoletano. Studiò la Musica sotto la direzione di Sala, e vi fece ottima riuscita. Pubblicò le regole del contrappunto, e scrisse diverse sinfonie, e molte cose per servizio di Chiesa.<sup>3</sup>

## 2. La produzione musicale di Ricupero

Le poche altre informazioni e notizie oggi in nostro possesso su Francesco Ricupero provenienti dalle fonti sono i pochi manoscritti autografi datati,<sup>4</sup> gli organici e i contratti di lavoro come musicista presso le orchestre di Napoli e qualche carteggio facente parte del *corpus* del Ministero degli Affari Ecclesiastici conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli.<sup>5</sup>

Si faceva riferimento a una produzione musicale immensa: si conservano più di trecento composizioni manoscritte, di cui due terzi autografi, costituiti da Messe, Salmi, Inni, Mottetti, Litanie, Invitatori, Improperi, Lamentazioni, Antifone, Responsori, Cantate sacre, Cantate profane, Pastorali, Sonate, un *Concerto per flauto*, Duetti, Notturni e due trattati.

La quasi totalità della sua produzione manoscritta è conservata presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli: solamente una copia delle *Sonate per flauto e basso* si trova presso la Biblioteca di Stato di Berlino,<sup>6</sup> mentre l'autografo del mottetto *Caeli cives triumphata* è custodito presso la Biblioteca musicale dell'Università di Berkeley in California.<sup>7</sup>

Il grande *corpus* di musica di Francesco Ricupero è rimasto dimenticato, intatto e mai studiato per più di duecento anni: su circa trecento composizioni sono state realizzate soltanto l'edizione critica e una Urtext della *Sonata per fagotto e basso*, una Urtext del *Concerto per flauto e orchestra* e sono state incise solamente la suddetta *Sonata per Fagotto* e alcune delle sedici *Sonate per flauto*. Tale produzione musicale però sarebbe degna e meritevole di una riscoperta e di una vera e propria *Renaissance*; essa, infatti, era ritenuta di grande valore e di interesse già nei primi anni dell'Ottocento.

Dalle fonti apprendiamo come, negli ultimi anni di vita, Francesco Ricupero ricevette offerte per l'acquisto del suo *corpus* manoscritto da mecenati e collezionisti sia napoletani, tra cui Giuseppe Sigismondo, sia stranieri, come nel caso del governo francese, il

---

<sup>3</sup> DE ROSA C. A. (MARCHESE DI VILLAROSA), *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Dalla Stamperia Reale, Napoli 1840, p. 246.

<sup>4</sup> I manoscritti autografi datati risultano essere solamente sette, dati nell'intervallo dall'anno 1759, ossia della composizione della cantata secolare *Ascolta Amica Tirsi* al 1803, anno della scrittura del trattato sui partimenti *Studio di musica. Istruzione pratica per utile, e vantaggio di chi desidera divenire buon sonator di cembalo. Con un nuovo metodo di facilità e chiarezza, per poter giugnere in breve tempo alla perfezione di suonare numerico e fugato il cembalo e l'organo*.

<sup>5</sup> Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli affari ecclesiastici, Registri dei dispacci nn. 383, 399, 419, 426.

<sup>6</sup> Berlin, (D-B) Mus. Ms. 18495.

<sup>7</sup> Berkeley, CA, (US-BEm) ms. 1058.

quale inviò a Napoli Rodolphe Kreutzer e Nicolas Isouard per acquistare le carte del Ricupero:

Primo tutte le carte autografe in gran quantità del nostro bravo professore contrappuntista Francesco Ricupero: carte che i citati Issuard [recte Isouard] e Krayzer [recte Kreutzer] volevano acquistare per ducati tremila pel nuovo Istituto; ma perché il Ricupero voleva essere ammesso per membro dell'istituto medesimo di Parigi, e non avendo tal facoltà detti due commessionati, rimase l'affare indeciso.<sup>8</sup>

Siamo, quindi, di fronte a una produzione che gli uomini del tempo ritennero già di valore e degna dell'acquisizione, motivo principale che fa reputare a chi scrive la bontà di studi sulla figura e la produzione di Ricupero. Alla morte del compositore, le sue carte manoscritte, ereditate dall'anziana sorella malata, vennero acquistate dal Real Collegio di Musica, attraverso la mediazione del Sigismondo e di Zingarelli. Dal 1812, anno della compravendita, il *corpus* manoscritto del Ricupero è entrato nella Biblioteca del Real Collegio napoletano.

Dall'analisi dei manoscritti emerge una sapienza nell'orchestrare e nello strumentare, un'abilità nel trattamento delle parti vocali e, inoltre, l'uso di strumenti poco utilizzati nella Napoli del Secondo Settecento: è questo il caso dell'utilizzo dell'arpa nel mottetto *O fons pietatis* o l'impiego, nell'organico orchestrale allargato, di quattro oboi, quattro clarinetti, quattro fagotti e quattro corni, come nel caso della *Composizione di Musica di Fondo A due Cori Reali* del 1797. Un utilizzo di quattro parti per uno strumento a fiato come quattro fagotti alla fine del Settecento, infatti, è pressoché introvabile non solo nella produzione della Scuola Napoletana ma anche nelle composizioni musicali italiane ed europee del tempo; ciò è segno evidente dell'abilità di Ricupero nell'orchestrare e strumentare. Inoltre, moltissimi sono i manoscritti composti per due cori diversi, con effetti stereofonici di grande riuscita e con una scrittura polifonica complicata e articolata.

Sebbene la carriera compositiva di Ricupero sia stata lunga e diversificata, con autografi datati dal 1759 al 1803, lo stile compositivo e i generi musicali scelto fanno riferimento più ai decenni centrali del secondo Settecento che al nuovo secolo: lo stile è quello polifonico, severo, con molte fughe e giochi polifonici, riscontrabile in tutta la produzione musicale napoletana del Settecento. Nella musica strumentale, alla severità sacra, Ricupero preferisce sonorità e melodie più aggraziate e limpide di stampo galante.

---

<sup>8</sup> CAFIERO R., «Vi prego di rimandarmi la Biografia della Calata del Gigante, che tenni altra volta, per riscontrare alcune cose del Jommelli, e del Piccinni»: *L'Apoteosi della musica nello scriptorium di Giuseppe Sigismondo*, in *Giuseppe Sigismondo, Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di Giovanni G., Bacciagaluppi C. e Mellace R., Società Editrice di Musicologia, Roma 2016, pp. XLI, XLIn.

### 3. La produzione per archi

All'interno della produzione strumentale di Ricupero figurano diverse composizioni per archi: in particolare, vi sono due *Sonate* (una *Sonata per violino e cembalo*<sup>9</sup> e *Sonata per violino, violoncello e basso*), un *Canon in diapason*,<sup>10</sup> *Due fughe per violino e viola*,<sup>11</sup> dei *Duettini per violino e violoncello*<sup>12</sup> e *Duettini per due violini con canoni ostinati e col basso*.<sup>13</sup> A queste composizioni si aggiunge un'opera dal carattere didattico e di studio per violino e violoncello, intitolata *Composizione di musica per violino e violoncello colla quale in dieci fughe e dieci canoni vengono ad istruirsi li giovani per divenire a fondo l'eccellenza della musica colla giunta di altri due pezzi di musica, dei quali il primo riepiloga tutte le fughe, e il secondo riepiloga tutti li canoni*.<sup>14</sup>

Di tutti queste composizioni, conservate, come già detto, presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, è giunto a noi il manoscritto autografo. Questo saggio vuole essere, infatti, una prima analisi ricognitiva del *corpus* di musica cameristica e solistica per archi di Francesco Ricupero, in un'ottica più ampia di studi musicologici e filologici su tale figura, sul repertorio solistico e cameristico per archi (e non solo) napoletano.

In particolare, le due *fughe per violino e viola*, i *Duettini per violino e violoncello* e i *Duettini per due violini con canoni ostinati e col basso*, di cui si conservano esclusivamente i soli manoscritti autografi, sono tutte composizioni caratterizzate da una scrittura ariosa e galante, con melodie e accompagnamenti delicati e poco invasivi della melodia: in altri termini, sono un esempio di chiarezza e limpidezza stilistica tipica della musica strumentale napoletana del periodo. In tali composizioni i due strumenti (violino e viola, due violini, violino e violoncello) sono due protagonisti di pari grado e si scambiano interventi di melodia e accompagnamento in un gioco strumentale di grande effetto. Tutte queste composizioni sono costituite da tre tempi, ossia *veloce – lento – veloce*.

Sono due le *Sonate* di Ricupero per strumenti ad arco e si aggiungono all'unica sonata per strumento a fiato, ossia la già citata *Sonata per fagotto e basso*. Interessante è notare come Ricupero si interessò componendo lavori solistici per strumenti che gli erano familiari e che lui stesso suonava: sappiamo, infatti, con assoluta certezza che egli fu fagottista nelle compagini strumentali e orchestrali più importanti del tempo, ossia il Tesoro di San Gennaro, la Cappella Reale e il Teatro di San Carlo. Tuttavia, Ricupero fu probabilmente anche violinista: all'interno degli atti raccolti e indicizzati all'interno del portale *MusikoNapoletano* dell'Università di Friburgo in un organico del Tesoro di San Gennaro del 1742 figura un Francesco Ricupero come violinista.<sup>15</sup>

<sup>9</sup> I – Nc, 20.2.1(10, [collocazione precedente] MS 8058; 20A.1.35

<sup>10</sup> I – Nc, 20.2.1(3, [collocazione precedente] MS 8046.

<sup>11</sup> I – Nc, 20.2.1(8, [collocazione precedente] MS 8056; 20A.1.35.

<sup>12</sup> I – Nc, 20.2.1(2, [collocazione precedente] MS 8052-8053; 20A.1.35.

<sup>13</sup> I – Nc, 20.2.1.

<sup>14</sup> I – Nc, 20.2.1(11, [collocazione precedente] MS 8061; 20A.1.35.

<sup>15</sup> TESORO, MUSICA, CD.18, fascicolo 1534, 1763 e 1835.

Tale dato può essere considerato plausibile, considerando, che Ricupero in quel periodo giovanile di studio e formazione fosse dedito al polistrumentismo e a una formazione anche di uno strumento ad arco.

La *Composizione di musica per violino e violoncello colla quale in dieci fughe e dieci canoni vengono ad istruirsi li giovani per divenire a fondo l'eccellenza della musica colla giunta di altri due pezzi di musica, dei quali il primo riepiloga tutte le fughe, e il secondo riepiloga tutti li canoni* è un'opera dal carattere paideutico e formativo destinato alla formazione dei giovani musicisti. Tale opera sarebbe da collocare nella fase finale della vita e della carriera di Ricupero, epoca nella quale il compositore si dedicò alla scrittura di altri due trattati, *La Spiegazione di tutto il Meccanismo della Musica* e lo *Studio di Musica* del 1803, nei quale emerge la visione nostalgica verso il Settecento e le sue tradizioni musicali, che, secondo il compositore, si stavano perdendo. In quest'opera per violino e violoncello costituita da dieci fughe è molto interessante la prefazione scritta dallo stesso compositore, in cui afferma:

Avendo voluto ne' due ultimi pezzi di Musica della presente composizione riepilogare quanto nelle dieci Fughe, e ne' dieci Canoni si contiene, ho dovuto fare le modulazioni per ordine, in modo che a prima vista, elle sembrano stravaganti. Egli è vero, che niuno de' nostri scrittori ha parlato ancora di modulazioni, ma pur ognun sa che queste si debbano fare con qualche regola che l'uso istesso dell'arte ci insegna. L'uso dunque e l'esercizio, che uno farà di questi dieci precedenti pezzi di musica, farà veder chiaro, che necessariamente dovevo ne' due ultimi serbar quell'ordine, che ho tenuto, giacché in questi due ultimi ho voluto unir tutto colle stesse imitazioni, e modulazioni, com'anche il rigor del Canon.<sup>16</sup>

È degno di nota sottolineare come, all'interno degli inventari redatti nel 1812 della collezione libraria del Conservatorio di Napoli, al tempo denominato Real Collegio, si faccia un particolare riferimento a questa composizione di Ricupero:

Vi è un libro per studio di violino, e violoncello per pubblicarlo alle stampe, che con dieci fughe, e dieci canoni vengono ad istruirsi i giovani per capire l'eccellenza della musica. Nel fine di esso vi sono due pezzi di musica, il primo che riepiloga tutte le fughe, ed il secondo riepiloga tutt'i canoni = Cosa che merita di essere osservato con tutta attenzione.<sup>17</sup>

Tale annotazione ci mostra come tale opera, ibridamente collocabile su un duplice piano strumentale e didattico, fosse una composizione particolare e inusuale anche per la sensibilità napoletana dell'epoca.

---

<sup>16</sup> RICUPERO F., *Composizione di musica per violino e violoncello colla quale in dieci fughe e dieci canoni vengono ad istruirsi li giovani per divenire a fondo l'eccellenza della musica colla giunta di altri due pezzi di musica, dei quali il primo riepiloga tutte le fughe, e il secondo riepiloga tutti li canoni*, c. 2-r.

<sup>17</sup> GIOVANI G., *Tra Napoli e Parigi: storia di una migrazione libraria*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021, p. 228.

La *Sonata per violino, violoncello e basso* di Ricupero, sebbene segnata all'interno del Catalogo Gasperini dell'URFM, a seguito di interessamento da parte di chi scrive, non è stata trovata all'interno della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella. Presso la biblioteca del Conservatorio partenopeo dovrebbe essere conservato il manoscritto autografo, ma non vi è né lo schedario né la catalogazione di tale manoscritto presso la stessa biblioteca.

#### 4. *La Sonata per violino e cembalo*

Della *Sonata per violino e cembalo* è giunto a noi solamente il manoscritto autografo originale, mentre non vi è traccia di copie non autografe. Il manoscritto è composto da un unico bifoglio leggibile quasi integralmente: sebbene vi sia uno strappo consistente al margine destro inferiore della seconda carta esso non pregiudica la lettura di tutte le note, compreso l'ultimo rigo musicale. L'unico punto in cui la lettura non è possibile è la seconda riga del verso della seconda carta dove si nota una macchia nera alla quarta battuta della mano sinistra del cembalo. È da sottolineare come questo manoscritto, quindi, sebbene leggibile quasi nella sua interezza, sia conservato peggio della maggior parte di quelli di Ricupero.

Ad una prima analisi è importante sottolineare come questa *Sonata* – composta oltre ogni ragionevole dubbio nella seconda metà del Settecento – sia costituita solamente da due tempi, uno *lento* e uno *veloce*, ossia un *Grave* introduttivo seguito da un *Presto*. Tuttavia, una *Sonata* per strumento solistico composta da due soli movimenti, di cui uno lento ed uno veloce, è senz'altro un'anomalia per l'epoca. Generalmente le *Sonate* per strumento ad arco (come, in questo caso, violino) e clavicembalo della seconda metà del Settecento sono divise in tre movimenti: ciò appare evidente non solo nella produzione austro-tedesca, sicuramente più avanti e innovativa rispetto a quella napoletana, ma anche nella produzione di compositori partenopei. Infatti, se si analizza la produzione di altri compositori della Scuola Musicale Napoletana che composero *Sonate* per Violino, quali ad esempio Angelo Ragazzi (1680 – 1750) o Emanuele Barbella (1718 – 1777), esse sono composte da tre movimenti, generalmente nella sequenza *veloce* – *lento* – *veloce*. La *Sonata* di Ricupero, invece, ha la propria peculiarità proprio in uno sguardo proteso più al passato che al futuro: infatti, essa ricorda senza dubbio la *Sonata* tardo-barocca ma anche la struttura dell'*Ouverture* introduttiva alla francese, una *Fantasia* o un *Capriccio*, come quelli composti da Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788).

Da un punto di vista stilistico, invece, la *Sonata* è una pagina di difficile collocazione musicale e si configura non come una mera composizione virtuosistica per il violino ma come un dialogo a due strumenti: questa *Sonata* è una delle pochissime composizioni di Ricupero in cui anziché avere una parte per basso o partimento costituita da un solo rigo con il basso numerato vi sia una parte anche per la mano destra e l'indicazione scritta dallo stesso compositore prescrivente l'uso del cembalo. È un dialogo a due, dunque, dove entrambi gli strumenti si scambiano melodie e temi in posizione di assoluta parità di grado, alternando momenti di accompagnamento e melodia, come in una staffetta, senza che il clavicembalo sia in una posizione ancillare o secondaria.

È necessario altresì sottolineare come lo stesso Ricupero non intitolò questa composizione come “Sonata”: nel margine superiore della prima carta non vi è un’indicazione di titolo, ma solo la firma del compositore e l’indicazione in corrispondenza dei due movimenti dei tempi. Pertanto l’identificazione di questa composizione come *Sonata* potrebbe essere posteriore, forse a cura di qualche bibliotecario, come la destinazione di questa musica potrebbe non essere quella della tipica della musica strumentale ma, in assenza di un titolo specifico, potrebbe essere stata una musica da eseguire durante una funzione sacra.

Il primo movimento, *Grave*, è un mi minore in 4/4 caratterizzati da una melodia sentita, ricca di *pathos* e costituita da un primo tema affidato al violino per undici battute, caratterizzata da molte appoggiature, frasi ascendenti legate, prima, e discendenti (in Fig. 1).



Fig. 1. La melodia affidata al violino (b. 1-11) e le prime b. di accompagnamento (12-14).

A battuta 12 il tema passa al cembalo, che propone un motivo secondario e differente a quello del violino e che prosegue fino a battuta 20: se il primo frammento melodico è lirico, meditativo e cantabile, il secondo frammento tematico appare più ritmico e severo. Ciò è dovuto alla scrittura della parte del cembalo, il quale esegue con la mano destra una serie di semicrome ribattute che richiamano parzialmente una sorta di Basso Albertino, ma che, insieme alle note di ripieno armonico suonate dalla mano sinistra, crea sonorità e giochi armonici intensi e dolorosi (in Fig. 2).



Fig. 2. La seconda melodia affidata al cembalo (b. 12-19).

Al termine della suddetta frase del cembalo, a battuta 20, la melodia si frapponne e si frammenta tra i due strumenti, costituendo dei segmenti di melodia che violino e cembalo si scambiano: a due battute di quartine di semicrome ascendenti del violino segue una battuta di semicrome ritmate e ribattute del cembalo, prive del primo ottavo in ogni sua quartina, creando un senso maggiore di ansia e disperazione e formando un tappeto sonoro contrario e opposto alle quartine del violino protese verso l'alto e ascendenti, con un forte senso di claustrofobia (in Fig. 3).

Fig. 3. Le b. 22-25 con la costruzione ascendente del violino e quella ritmata del cembalo.

Dopo la riproposizione di questo frammento per una seconda volta, a battuta 26 torna il tema iniziale del violino, a cui fa seguito, ancora una volta, il secondo tema del cembalo e, di nuovo, una serie di battute in cui violino e cembalo si scambiano frammenti di melodia (battute 40-46). In questa occasione il frammento tematico, costituito ancora una volta da una serie di semicrome acefale, è uguale per entrambi gli strumenti.

A battuta 46 si instaura una frase affidata al cembalo che esegue ancora una volta una serie di semicrome ribattute e ripetute che, come un lamento singhiozzato, aumentano e portano al punto di massima tensione il senso di ansia e di inquietudine di questo *Grave* a battuta 47, dove il violino esegue ancora quei frammenti di semicrome

ascendenti proposti la prima volta nelle battute 20-26; il *Grave* prosegue spegnendosi con il solo cembalo, che esegue una serie di ribattuti in progressione dal carattere mozartiano, andando a concludere con tre cadenze riservate al cembalo, che spengono e chiudono questa toccante pagina in sol minore (in Fig. 4).

Il *Presto* successivo in tempo ternario, un 6/8, è in Sol maggiore ed è meno articolato e di ampio respiro rispetto al precedente *Grave*. Il frammento tematico è costituito unicamente da due battute di crome in tempo ternario dal carattere vivace e allegro che vengono proposte prima dal violino e poi dal cembalo per due volte.

Fig. 4. La chiusura del *Grave* (con gli ultimi accordi del cembalo) e l'inizio del *Presto*, con gli scambi tra violino e cembalo del frammento tematico.

A battuta 72 si inserisce una frase di più ampio respiro al violino, con l'accompagnamento del cembalo, sempre caratterizzata dallo stesso frammento, a cui segue un frammento tematico ridotto di una sola battuta, scambiato ancora fra i due strumenti, che si chiude con una cadenza perfetta (in Fig. 5).

Fig. 5. Le battute 72-77 con la frase tematica di più ampio respiro affidata al violino.

Tale schema si ripropone ancora una volta nella sua interezza, fino alla fine della composizione.

In fin dei conti, il *Presto* potrebbe essere definito come una pagina musicale gioiosa e allegra, molto diversa ma strettamente legata e complementare al *Grave* iniziale, in una *Sonata* assolutamente *sui generis*, molto differente dalla produzione sia di Ricupero che della produzione napoletana tipica dell'epoca.

In queste pagine, dunque, si è voluta illustrare brevemente la produzione cameristica e solistica per archi di Francesco Ricupero da un punto di vista generale e, nei limiti del lavoro, analitico. Sebbene essa rappresenti una produzione secondaria di un compositore pressoché dimenticato dalla storia della musica, risulta ancora oggi molto interessante, ricca di spunti e, per certi aspetti, differente da quanto scritto e composto nella Napoli del secondo Settecento; pertanto tali opere – e soprattutto la *Sonata per violino e cembalo*, composizione così peculiare – meriterebbero studi più approfonditi, edizioni critiche ed esecuzioni in tempi moderni.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.