


CESARE FERTONANI

*Giovanni De Santis,
virtuoso di violino
e compositore «napolitano»
nella prima metà
del Settecento*

 Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Cantar sottile

Collana a cura della Sezione Musica e Spettacolo
del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

diretta da Cesare Fertonani

ISSN 2283-6853
ISBN 978-88-7916-968-4

Copyright 2021

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto
Via Cervignano 4 - 20137 Milano
Catalogo: www.lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org/>>

Con il contributo del Dipartimento di Beni culturali e ambientali
dell'Università degli Studi di Milano

In copertina:

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le jeune homme au violon*. Charles Théodose Godefroy, 1734-1735 (Paris, Musée du Louvre).

Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda

Stampa: E. Lui Tipografia

Sommario

<i>Introduzione</i>	7
i. <i>Un musicista fantomatico</i>	11
1. Una biografia verosimile	11
2. I testimoni di una presenza: le fonti a stampa	17
3. Le ombre di una presenza: le fonti manoscritte	23
ii. <i>Sonate e concerti</i>	27
1. I Divertimenti op. i di Venezia e l'op. iii di Amsterdam	27
2. Le Sonate op. i di Amsterdam	38
3. I Concerti op. ii	41
4. Le Sonate op. iv	51
iii. <i>Il segno della musica</i>	59
1. La consistenza di una presenza: sonate e concerti	59
2. La qualità di una presenza: lo stile	66
3. La scrittura solistica	73
<i>Catalogo delle opere</i>	79
<i>Bibliografia</i>	95
<i>Indice dei nomi</i>	101

Introduzione

Occorre avere fiducia nelle occasioni che ci offre il destino. Occupandomi da tempo di musica strumentale napoletana del Settecento, un giorno mi sono imbattuto per caso nella musica di un compositore a me sino a quel momento del tutto sconosciuto, Giovanni De Santis. Apprendo una delle edizioni a stampa delle sue sonate per violino sono stato subito attratto dalle caratteristiche e dalla qualità della scrittura, al punto da cercare di capire chi mai fosse l'autore e cos'altro avesse composto.

Che Giovanni De Santis mi fosse ignoto era un fatto naturale giacché non si sa quasi nulla di lui. Dai frontespizi delle sue raccolte strumentali pubblicate a Venezia e ad Amsterdam tra il 1730 e il 1735 apprendiamo che era un violinista e compositore «napolitano»: come si sa, il termine indica che non era necessariamente nato a Napoli ma che si era formato nella città partenopea o comunque che era suddito del Regno di Napoli. Ora, che De Santis fosse virtuoso di violino è confermato dalla padronanza della sua scrittura per questo strumento; che fosse «napolitano» trova riscontro almeno in alcuni tratti della sua musica e della sua stessa scrittura per violino. Le uniche notizie su di lui si trovano in dizionari enciclopedici del Settecento come quelli di Marpurg e Gerber. De Santis è autore di quattro raccolte a stampa di musica strumentale che conobbero nel Settecento una certa diffusione e notorietà internazionale. I dodici *Divertimenti a violino col basso op. I* furono pubblicati a Venezia intorno al 1730, quindi Gerhard Fredrik Witvogel stampò ad Amsterdam altre quattro raccolte senza il consenso dell'autore: *VI Sonate da camera a violino e violone o cimbalo op. I* (1732 circa), *Sei Concerti a sette e otto stromenti op. II* (1732 circa), *XII Divertimenti a violino col basso op. III* (1735 circa, riedizione dell'*op. I* italiana pubblicata a Venezia) e le *XII Sonate a flauto traversiere o violino e basso continuo o violoncello op. IV* (1735 circa). Nulla si sa della sua nascita o della sua morte, nulla della sua formazione e della sua attività di violinista e compositore a parte qualche notizia, scarna e aneddotica, riportata nei dizionari enciclopedici settecenteschi. Nella totale assenza di fonti documentali l'unica indicazione cronologica che si può dare sulla sua biografia e sul suo operato è che Giovanni De Santis, figura certo minore ma tutt'altro che insignificante, *floruit* tra il 1730 e il 1735.

La sua musica si colloca nella fase di passaggio dallo stile per così dire 'tardo-barocco' di inizio Settecento al nuovo stile 'galante' impostosi nel se-

condo quarto del secolo (adoperando qui le etichette ‘galante’ e ancor più ‘tardo-barocco’ nel senso empirico e pragmatico, e dunque non problematico dal punto di vista critico e storiografico, presupposto da un generale e pacifico accordo su ciò che si vuole intendere con i due termini). I tratti che la connotano sono la presenza decisiva dei tempi di danza, la condotta melodica cantabile e sensibilmente cesellata nella diversificazione delle figure e nella ricchezza dell’ornamentazione, la scrittura virtuosistica, l’alleggerimento della tessitura, il rallentamento del ritmo armonico, la costruzione del periodo in cui si profila – accanto allo svolgimento continuo (la cosiddetta *Fortspinnung*) – il raggruppamento di frasi simmetriche e bilanciate, il rilievo di clausole e formule cadenzali ricorrenti, il contrasto coloristico di maggiore e minore.

La musica di De Santis cade dunque sul crinale tra il patrimonio di elaborazione formale, retorica e di scrittura della tradizione invalsa nel primo quarto di secolo e l’apertura alle nuove esperienze e aspettative estetiche, riflesso delle trasformazioni in atto nella società e nella cultura del tempo, dello stile ‘galante’ in un intreccio di avvincenti vicende musicali, artistiche e sociali tra Napoli, Venezia e l’Europa. In altri termini, la musica di De Santis s’inserisce perfettamente nel quadro dei mutamenti di gusto in corso nel secondo quarto del Settecento, rappresentati dall’insorgere dello stile ‘galante’ – così come è stato descritto per esempio da Daniel Hertz e Robert O. Gjerdingen – e, con esso, di una nuova estetica della sensibilità che dalla scrittura, cesellata e preziosa nell’ornamentazione, si riflette sulla prassi esecutiva appropriata a renderla in tutti i dettagli di flessibilità ritmica e sfumature di articolazione e dinamiche. Le sonate e i concerti di De Santis sono riconducibili all’orizzonte di gusto di uno stile che è adeguato ad ambienti intimi e raccolti per quanto richiede un ascolto attento e partecipe ma che d’altro canto è funzionale all’intrattenimento di una sociabilità aristocratica così come il gioco, l’arte della conversazione e la danza (intrattenimento di cui non a caso il Minuetto diverrà nel corso del secolo l’emblema musicale).

La musica di De Santis manifesta tra i suoi caratteri fondamentali da un lato il radicamento nella cultura musicale e in particolare nella tradizione violinistica napoletana, dall’altro la relazione con il concerto di Vivaldi e più in generale con la musica strumentale di autori dell’Italia settentrionale. Per ciò che riguarda lo stile, la connessione con Vivaldi appare importante giacché non è limitata all’assimilazione della forma e dei caratteri retorici ed espressivi del concerto ma coinvolge elementi del linguaggio (come la predilezione per il ritmo sincopato e quello lombardo e per le progressioni insistenti).

Senza dubbio De Santis è poco più di un’ombra nella storia della musica e uno studio monografico su una figura tanto oscura e misteriosa, dimenticata da oltre due secoli e mezzo, può sembrare un’impresa insensata soprattutto a chi pensa che la selezione sugli autori del passato operata dalla Storia e dall’Estetica nel corso dei secoli sia inappellabile (detto altrimenti e in maniera esplicita: se De Santis è caduto nell’oblio e nessuno sa della sua esistenza

qualche buona ragione ci sarà). Considerata inoltre l'assenza sconcertante di documentazione sulla vita e sull'attività di un musicista tanto misterioso, la cui presenza è data soltanto dalle sue composizioni, questo lavoro potrebbe sembrare uno studio accademico fine a se stesso e, in definitiva, anche inutile.

Credo però che alcuni punti meritino di essere sottolineati. Il primo è la qualità indiscutibile della musica: se infatti troppo spesso le operazioni musicologiche di riscoperta e rivalutazione di autori dimenticati rischiano di scontrarsi con una scarsa o nulla tenuta delle loro opere in sede di riproposta esecutiva, la musica di De Santis si rivela affascinante per attualità e freschezza e meriterebbe di essere suonata dal vivo e registrata. Un secondo punto riguarda il fatto che la trattazione della figura e dell'opera di De Santis coinvolge temi rilevanti nella storia della musica del Settecento quali le caratteristiche e la diffusione internazionale della musica strumentale napoletana e la fortuna dei concerti di Vivaldi tra i compositori italiani delle generazioni successive. Un terzo aspetto tocca la storia della tecnica del violino e nello specifico indicazioni e questioni di diteggiatura che compaiono nei *Divertimenti op. 1*. Un quarto punto concerne un intreccio tra storia della musica e storia dell'arte: il frontespizio dei *Divertimenti op. 1* di De Santis è stato realizzato da Marco Alvise Pitteri, celebre incisore veneziano di cui non si conoscono altre collaborazioni con musicisti. Le vicende relative a De Santis si collocano così all'intersezione di argomenti molteplici e di diversa natura: per articularle in un discorso unitario è stato necessario dedicarsi alla ricostruzione e alla restituzione non tanto di dati, documenti e notizie quanto all'interpretazione – per lo più attraverso la valorizzazione di indizi e la formulazione di ipotesi – della consistenza biografica e musicale di una personalità artistica la cui voce merita di essere riscoperta e riascoltata perché ancora capace di suscitare interesse ed emozioni.

Il volume comprende un tentativo di ricostruzione biografica, la discussione delle composizioni di De Santis oggi conosciute, un'analisi del suo stile nel contesto della musica strumentale del primo Settecento e un catalogo delle sue opere. Ringrazio di cuore: Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa per l'aiuto nell'interpretazione del frontespizio dei *Divertimenti op. 1*; Gabriele Galasso del Museo di Storia Naturale di Milano per la preziosa consulenza di botanica; Antonio Frigé per aver realizzato gli esempi musicali che corredano il testo e il catalogo delle opere; Attilio Cantore e Silvia Del Zoppo per aver letto il testo con pazienza e attenzione e suggerito importanti correzioni e integrazioni; Cecilia Malatesta per l'impaginazione e la cura redazionale. Grazie, infine, a Erica Silchev: lei sa perché.

Nota sull'immagine di copertina

L'immagine di copertina del volume è il dipinto a olio su tela *Jeune homme au violon*. Charles Théodose Godefroy di Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) conservato a Parigi nel Musée du Louvre, che si ringrazia per averne concesso la riproduzione. Il giovane ritratto con il violino e l'arco tra le mani è Charles

Théodose Godefroy, figlio del ricco banchiere e gioielliere Charles Godefroy: il dipinto è databile intorno al 1734-1735, vale a dire proprio negli anni in cui la musica di Giovanni De Santis si diffonde a livello internazionale, e Charles Godefroy appartiene al ceto aristocratico e borghese di giovani appassionati dilettanti per il quale gli editori europei pubblicano edizioni di musica strumentale. Non si può quindi escludere che Charles Godefroy abbia suonato le sonate e i concerti di De Santis.

I. Un musicista fantomatico

1. Una biografia verosimile

Pressoché nulla si sa oggi del violinista e compositore Giovanni De Santis, autore di quattro raccolte di musiche strumentali (sonate e concerti), pubblicate a Venezia e ad Amsterdam negli anni approssimativamente compresi tra il 1730 e il 1735. La datazione intorno al 1730 della prima raccolta a stampa, apparsa a Venezia e costituita dai dodici *Divertimenti a violino col basso op. 1*, è ipotizzabile sulla scorta del fatto che essa fu riedita ad Amsterdam da Gerhard Fredrik Witvogel nel 1735 circa come *op. III*; in quel momento, infatti, lo stesso editore aveva già pubblicato altre due raccolte di De Santis, le *VI Sonate da camera a violino e violone o cimbalo op. 1* e i *VI Concerti a sette e otto stromenti op. II* nel 1732 circa, mentre sempre intorno al 1735 ne pubblicò una quarta, le *XII Sonate a flauto traversiere o violino e basso op. IV*.¹

TITOLO	CITTÀ DI EDIZIONE	EDITORE	ANNO
<i>Divertimenti a violino col basso op. 1</i>	Venezia	?	1730?
<i>VI Sonate da camera a violino e violone o cimbalo op. 1</i>	Amsterdam	Gerhard Fredrik Witvogel	1732 circa
<i>VI Concerti a sette e otto stromenti op. II</i>	Amsterdam	Gerhard Fredrik Witvogel	1732 circa
<i>XII Divertimenti a violino col basso op. III</i>	Amsterdam	Gerhard Fredrik Witvogel	1735 circa
<i>XII Sonate a flauto traversiere o violino e basso op. IV</i>	Amsterdam	Gerhard Fredrik Witvogel	1735 circa

1. Albert Dunning, *Die De Geer'schen Musikalien in Leufsta: musikalische schwedisch-niederländische Beziehungen im 18. Jh.*, in «Svensk tidskrift för musikforskning», 48 (1967), pp. 187-210: 201. Si veda anche Id., *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds. Een bijdrage tot de geschiedenis van de Nederlandse muziekuitgeverij in de achttiende eeuw*, Utrecht, A. Oosthoek, 1966, dove le date di pubblicazione indicate sono lievemente diverse: 1732 per le *Sonate op. 1* (p. 41), 1733 per i *Concerti op. II* (p. 42), 1734 circa per i *Divertimenti op. III* e per le *Sonate op. IV* (p. 44).

Considerate l'attenzione di Witvogel alle composizioni di De Santis nella prima metà degli anni Trenta e la preoccupazione di ogni editore di commercializzare musica attuale e attrattiva per il mercato, sembra dunque molto probabile che la raccolta veneziana dei *Divertimenti a violino col basso op. 1* sia stata pubblicata soltanto qualche anno prima della sua riedizione come *op. III* da parte di Witvogel.

Sin dal frontespizio dei *Divertimenti a violino col basso op. 1*, che può essere ritenuta con ragionevole certezza la prima e unica edizione a stampa autentica e autorizzata delle sue musiche, De Santis si definisce «napolitano»; denominazione che, com'è noto, non comportava necessariamente la nascita ma la formazione a Napoli, in uno dei quattro conservatori della città (Santa Maria di Loreto, Sant'Onofrio a Capuana, Santa Maria della Pietà dei Turchini, Poveri di Gesù Cristo), o comunque la condizione di suddito del Regno di Napoli. A quanto pare non vi sono elementi per mettere in dubbio che De Santis fosse effettivamente «napolitano», termine che negli anni Trenta del Settecento poteva essere speso, in Italia e in Europa, a pieno titolo ma anche indebitamente come efficace denominazione autopromozionale, considerati il prestigio, il successo e la circolazione internazionale dei musicisti (compositori, cantanti, strumentisti) nati o formati a Napoli. Del resto lo stile delle sue composizioni mostra un'assoluta compatibilità se non corrispondenza con la musica strumentale napoletana della prima metà del Settecento. Nemmeno vi sono dubbi sul fatto che fosse un «virtuoso di violino», come si legge peraltro soltanto sul frontespizio delle *VI Sonate da camera a violino e violone o cimbalo op. 1*, giacché l'intera sua produzione oggi conosciuta è per questo strumento e denota l'inventiva e la padronanza di scrittura che soltanto un virtuoso possiede.

Allo stato attuale una ricostruzione della biografia di De Santis è di fatto impossibile e le tracce della sua vita e attività di violinista e compositore possono essere ripercorse solo per via congetturale in termini di verosimiglianza. Già il cognome del musicista non aiuta a identificarne la provenienza. Se la definizione «napolitano» autorizza a collocarne la formazione nella città partenopea o almeno sancisce la condizione di suddito del Regno di Napoli, il cognome panitaliano De Santis è così comune a partire dal Medioevo – in quanto legato al culto dei vari santi presenti nel Martirologio Romano – in diverse varianti (Desantis, De Sanctis, Desanctis, De Sante, De Santi, De Santo, Di Sante, Di Santi, Disanti, Di Santis, Di Santo) da consentire soltanto vaghe ipotesi sulle origini del musicista. Certo ancora oggi il cognome è diffuso in particolare nel centro e nel meridione della penisola; la forma De Santis appare concentrata, nell'ordine, soprattutto nel Lazio, in Puglia, in Campania e in Abruzzo con punte nelle odierne province di Roma, Frosinone, Bari, Lecce, L'Aquila, Latina ed è piuttosto presente – oltre che naturalmente a Roma – a Bari, Napoli, Campobasso, Salerno, Rieti, L'Aquila, Viterbo e Lecce e, nei piccoli centri, a Sava (Taranto), Ceccano (Frosinone), Troia (Foggia), Tivoli (Roma) e Martano (Lecce).

Quindi si può supporre che Giovanni De Santis, originario della Campania, della Puglia, dell'Abruzzo, del Molise o dei territori del Lazio meridio-

nale e orientale soggetti al Regno di Napoli, si sia formato in uno dei quattro conservatori della capitale o che in ogni caso sia stato attivo in gioventù nella città partenopea. Qualora fosse stato infatti un suddito dello Stato della Chiesa è lecito immaginare che la sua formazione sarebbe avvenuta con maggiore probabilità a Roma, centro del resto di tradizione strumentale e violinistica assai importante, anche se non è certo da sottovalutare a tale riguardo l'attrazione esercitata da Napoli sui musicisti di tutta Italia e dell'intera Europa.

I dati certi oggi conosciuti sulla figura De Santis sono così scarni da poter essere menzionati in poche righe: oltre all'identificazione come musicista «napolitano» si sa che le raccolte a stampa delle sue composizioni strumentali furono pubblicate all'incirca tra il 1730 e il 1735, in un giro d'anni in cui l'autore doveva essere ancora relativamente giovane. Si può dunque ritenere che De Santis sia nato approssimativamente tra il 1705 e il 1710 nell'Italia meridionale o centrale e abbia studiato e iniziato la propria attività professionale a Napoli; è probabile che verso il 1730 si trovasse a Venezia, dove fece pubblicare i dodici *Divertimenti a violino col basso op. 1*. Poi, come detto, negli anni compresi all'incirca tra il 1732 e il 1735 Witvogel pubblica ad Amsterdam altre quattro raccolte a stampa di De Santis: oltre alla riedizione dei *Divertimenti op. 1* come *op. III*, le *VI Sonate da camera a violino e violone o cimballo op. 1*, i *VI Concerti a sette e otto stromenti op. II* e le *XII Sonate a flauto traversiere o violino e basso op. IV*. Non è dato sapere grazie a quali composizioni e attraverso quali canali la musica di De Santis sia divenuta così attrattiva per Witvogel al punto da pubblicare quattro raccolte nel giro di pochi anni, giacché l'editore manifesta un simile interesse editoriale solo per pochi autori, alcuni di gran nome come Händel e Hasse, altri meno titolati come Carlo Tessarini e Willem de Fesch. Certo con queste raccolte la musica di De Santis ottiene notorietà internazionale ma poiché dopo il 1735 di lui non si ha più alcuna notizia, è quanto meno verosimile che egli sia morto di lì a poco. Il genere e soprattutto la scrittura delle sue composizioni non lasciano dubbi sul fatto che fosse un virtuoso di violino, come è indicato peraltro in maniera esplicita («virtuoso da violino») nel frontespizio delle *VI Sonate da camera a violino e violone o cimballo op. 1* edite da Witvogel. In definitiva dal punto di vista biografico l'unica determinazione cronologica possibile è che Giovanni De Santis ebbe il suo *floruit* tra il 1730 e il 1735.

Per ciò che riguarda la formazione e l'inizio della professione di De Santis a Napoli è comunque curioso che, a quanto sembra, non sia pervenuto sino a oggi alcun riscontro documentale o storiografico. Della sua fantomatica presenza non c'è infatti traccia nelle istituzioni e nei luoghi musicali della città (conservatori, Cappella Vicereale, teatri, chiese, confraternite, palazzi aristocratici) nel periodo approssimativamente compreso tra il 1710 e il 1735, quando a Napoli sono attivi numerosi violinisti noti anche come compositori quali Angelo Ragazzi, Francesco Barbella, Nicola Fiorenza, Carlo Cecere, Nicola Sabatino e Antonio Santangelo oppure soltanto come virtuosi come per esempio Domenico De Matteis, Carlo Giardino, Antonio Infantes, Vito Antonio Pagliarulo. D'altronde non vi sono neppure documenti che attestino

un soggiorno di De Santis a Venezia verso il 1730, suggerito come si diceva dall'edizione dei *Divertimenti a violino col basso op. 1*: i segni della presenza del musicista sono testimoniati soltanto dalla pubblicazione a stampa delle sue opere, le quali non contengono peraltro ulteriori informazioni utili per una ricostruzione biografica e contestuale.

Oltre che dalle edizioni a stampa delle sue musiche le uniche notizie su De Santis sono riportate da alcuni dizionari enciclopedici, come accade spesso per i musicisti minori. Nel *Musicalisches Lexikon* (1732) di Johann Gottfried Walther si legge che Giovanni De Santis è «un musicista napoletano ora fiorentino» [«ein ajetzo florirender Neapolitanischer Musicus»], senza dubbio sulla base delle edizioni a stampa pubblicate da Witvogel ad Amsterdam.² Una menzione, certo ripresa da Walther, si trova anche nel *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* pubblicato da Johann Heinrich Zedler (1742), dove lo si cita semplicemente come «un musicista napoletano» [«ein Neapolitanischer Musicus»].³

Fondamentale sembra essere il contributo dell'organista, compositore e teorico olandese di origine tedesca Jacob Wilhelm Lustig (1706-1796), a lungo residente a Groningen. Nelle notizie biografiche su diversi compositori raccolte da Lustig sotto lo pseudonimo di Conrad Wohlgemuth per le *Kritische Briefe über die Tonkunst* di Friedrich Wilhelm Marpurg (1763) Giovanni De Santis è ricordato così:

[De] Santis, sotto questo nome sono state stampate da Witvogel 3 opere di Sonate per violino e 6 bei Concerti con orchestra. Witvogel si premurò di rivolgersi a commercianti, che intrattenevano rapporti con Venezia e altrove, pregandoli di procurargli nuova musica attraverso i loro corrispondenti in loco. Quando poi ottenne in tal modo i lavori del giovane [De] Santis e la cosa fu risaputa dall'autore, costui, come si racconta, s'imbarcò per togliere a Witvogel questo vizio una volta per sempre ma perì nel corso del viaggio.

[Santis, unter diesem Namen sind bey Witvogel 3 Werke Solos für die Violin, und 6 schöne vollstimmige Concerte gedruckt. Witvogel pflegte sich bey Kaufleuten, die auf Venedig und sonst wo handeln, zu adressieren, mit Ersuchen, ihm von ihren dortigen Correspondenten neue Musik zu besorgen. Wie er nun auf die Art hinter die Sachen des jungen Santis gekommen, und solches dem Verfasser unter Augen gerathen, ist derselbe, wie man erzehlet, zu Schiffe gangen, um dem Witvogel solches ein vor allemal abzugewöhnen, aber unterwegs umkommen].⁴

2. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, p. 541.

3. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 68 voll., Leipzig-Halle, Johann Heinrich Zedler, 1731-1754, xxxiii (1742), c. 2079.

4. Conrad Wohlgemuth [Jacob Wilhelm Lustig], Biographische Notizen, in Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst mit kleinen Clavierstücken und Singenden begleitet von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin*, 11/4, Berlin, Friedrich Wilhelm

Lustig è una fonte preziosa sui suoi contemporanei e sulla vita musicale in Olanda nel Settecento, benché l'attendibilità delle notizie da lui riferite non sia sempre del tutto verificabile – come accade anche in questo caso – e le sue considerazioni siano inficiate da convinzioni e pregiudizi personali laddove le vicende di cui tratta coinvolgono i propri interessi. Da quanto scrive Lustig emergono comunque alcuni elementi interessanti riguardo De Santis. In primo luogo, sono nominate tutte e quattro le raccolte a stampa effettivamente pubblicate da Witvogel con un apprezzamento particolare per i *Concerti op. 11*. In secondo luogo, Lustig rivela in che modo l'editore di Amsterdam pubblicò le composizioni di De Santis: con la consueta mancanza di scrupoli Witvogel si procurò le composizioni di De Santis attraverso alcuni commercianti e i loro corrispondenti italiani – Lustig rileva non a caso l'importanza cruciale di Venezia in questi traffici – e le pubblicò senza il permesso dell'autore (secondo una prassi, com'è noto, abituale tra gli editori dell'epoca a causa dell'assenza di una legislazione sul diritto d'autore). Dopo essere venuto a conoscenza di quanto era accaduto, De Santis, definito da Lustig un «giovane» compositore, avrebbe deciso di imbarcarsi alla volta di Amsterdam coll'intenzione di far valere le proprie ragioni nei confronti di Witvogel ma perì durante il viaggio (verrebbe da chiedersi se a causa di una malattia o di un naufragio). Ora, è difficile stabilire se e quanto quest'ultima notizia di fonte indeterminata – che lo stesso Lustig riporta prudentemente come una voce – sia veritiera ovvero riconducibile a una pura aneddotta.

Le informazioni fornite da Lustig e pubblicate da Marpurg sono quindi riprese nel più importante dizionario musicale della fine del Settecento, lo *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1792) di Ernst Ludwig Gerber, che dal canto suo sottolinea esplicitamente l'apprezzamento internazionale delle composizioni strumentali di De Santis, e nello specifico dei *Concerti op. 11*, intorno al 1740:

Santis (Giovanni de) Giovane compositore a Napoli, fu molto apprezzato per le sue composizioni intorno al 1740. Ad Amsterdam Witvogel cercò di acquisirle in forma manoscritta per mezzo di commercianti italiani e le pubblicò con la tecnica dell'incisione su rame. Il compositore, cui venne sott'occhio una di queste edizioni, se ne ebbe a male, s'imbarcò per raggiungere Amsterdam e porre fine ai misfatti dell'inopportuno editore delle sue opere. Morì tuttavia durante il viaggio.

Così furono pubblicate ad Amsterdam con la tecnica dell'incisione tre raccolte di sonate per violino e sei concerti per violino con accompagnamento che furono molto stimati.

[Santis (Giovanni de) ein junger Componist und Violinist zu Neapel wurde ums Jahr 1740 durch seine Compositionen sehr beliebt. Witvogel in Amsterdam suchte selbige in MS. durch italienische Kaufleute zu erhalten

Birnstiel, 1763, pp. 463-477: 474. Cit. in Albert Dunning, *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds*, p. 24.

und lies sie in Kupfer stechen. Der Komponist, dem eines dieser Werke zu Gesichte kam, wurde hierüber aufgebracht, setzte sich zu Schiffe um nach Amsterdam zu segeln und dem ungebetenen Herausgeber seiner Werke das Handwerk zu legen. Kam aber auf der Reise ums Leben.

Auf diese Weise sind zu Amsterdam 3 Werk Violinsolos und VI Violinconcerts mit Begleitung, die sehr gerühmet werden, gestochen worden].⁵

Le notizie riportate da Gerber sono tradotte fedelmente nel *Dictionnaire historique des musiciens* (1810) di Alexandre-Étienne Choron e François-Joseph-Marie Fayolle⁶ e quindi successivamente integrate da Carlo Antonio De Rosa, marchese di Villarosa, nelle *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli* (1840):

SANTIS GIOVANNI DE napoletano, di cui ci è ignoto l'anno della nascita. Furono molto stimate le sue composizioni, e specialmente le sonate di violino. In Amsterdam si procurarono tutte le sue produzioni manoscritte, e si fecero imprimere senza farlo sapere all'autore, che avendole vedute a caso se ne sdegnò moltissimo, ed intraprese il viaggio ad Amsterdam per querelarsene. Ma non poté ciò eseguire, essendo morto per viaggio.

Si hanno di questo abile compositore due drammi in musica, l'*Antignano* [sic], ed il *Licurgo*, oltre di alcune sonate a solo di violino, e sei concerti per l'istesso stromento con accompagnamenti assai stimati. È ignoto ove, e quando morisse.⁷

In particolare il marchese di Villarosa aggiunge, non si sa sulla base di quali fonti, la notizia riguardante la composizione di due opere teatrali: la prima sarebbe intitolata, in modo alquanto inverosimile *Antignano*, la seconda *Licurgo*. In genere le informazioni raccolte da Villarosa non sono molto o per nulla affidabili, ma la notizia è comunque riecheggiata da François-Joseph Fétis nella seconda edizione della sua *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1860-1865), laddove conclude la voce su Giovanni De Santis scrivendo che «On connaît de ce compositeur deux opéras intitulés l'*Antigono*, et *Il Licurgo*» [«Si conoscono di questo compositore due opere intitolate l'*Antigono* e *Il Licurgo*»],⁸ mentre nella prima edizione (1837-1844) Fétis si era limitato a riprendere le informazioni desunte da Choron e Fayolle.⁹

5. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 voll., Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790 e 1792, II, p. 384.

6. Alexandre-Étienne Choron, François-Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, 2 voll., Paris, Valade, 1810-1811, II, p. 268.

7. Carlo Antonio De Rosa, Marchese di Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Reale, 1840, p. 195.

8. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Paris, Firmin Didot Frères, Fils et Compagnie, 1860-1865², VII (1864), pp. 395-396: 396.

9. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., 7, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837-1844, VIII (1844), p. 38.

Analoga vaghezza si ritrova nella voce dedicata a De Santis da Robert Eitner nel *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* (1900-1904), il quale parla del violinista e compositore napoletano come autore di musica strumentale e di due non meglio identificate opere teatrali.¹⁰

La notizia in sé intrigante che De Santis sia stato anche compositore di opere per il teatro non trova riscontri altrove e in ogni caso delle due presunte, *Antigono* e *Licurgo*, non è rimasta alcuna traccia. Il fatto è che Villarosa confonde malamente Giovanni De Santis con un altro compositore napoletano parimenti oscuro ma di molto posteriore, Antonio De Sanctis (o De Santis), vissuto tra Settecento e Ottocento ed effettivamente autore di due drammi per musica per il Regio Teatro di San Carlo a Napoli intitolati rispettivamente *Antigono* e *Licurgo*: *Antigono* fu rappresentato con protagonisti Giacomo David e Luisa Todi il 12 gennaio 1798 per festeggiare il genetliaco di Ferdinando IV; dedicato a Giuseppe Bonaparte, *Licurgo* andò invece in scena in tutt'altra situazione storica e politica il 15 novembre 1806 con Lourença Nunes Correia e Giovanni Battista Velluti tra gli interpreti. Fétis e Eitner ripetono quindi l'errore grossolano commesso da Villarosa e allo stato attuale nulla consente di immaginare che De Santis abbia composto, oltre a sonate e concerti, opere teatrali o musica vocale. Se oggi questa fantomatica figura di violinista e compositore riesce ancora a destare attenzione lo si deve all'interesse storico ma soprattutto alla qualità della sua produzione strumentale indubbiamente non priva di significato nello scenario della musica italiana ed europea della prima metà del Settecento.

2. I testimoni di una presenza: le fonti a stampa

Le cinque edizioni a stampa realizzate con la tecnica dell'incisione su lastre e pubblicate nella prima metà degli anni Trenta costituiscono dunque le fonti essenziali della musica di De Santis e al contempo sono alla lettera i testimoni della sua produzione creativa (come si vedrà in seguito, i pochi manoscritti pervenuti non sono di grande importanza). Poiché nessuna delle edizioni ha una dedica e contiene un'epistola dedicatoria, le raccolte furono quasi certamente pubblicate senza il contributo finanziario di un mecenate o un committente: i *Divertimenti a violino col basso op. 1* apparvero a Venezia¹¹ senza nome dell'editore o dello stampatore presumibilmente a spese dell'autore, mentre a sostenere i costi delle quattro raccolte apparse ad Amsterdam fu, com'è dichiarato esplicitamente nei frontespizi, l'editore Witvogel. Come già s'accennava, l'assenza di dediche ed epistole dedicatorie che avrebbero potuto getta-

10. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhundert*, 10 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900-1904, VIII, pp. 421-422.

11. Il luogo di edizione è Venezia e non Napoli, come indicato per errore nel *RISM Répertoire International des Sources Musicales A.1: Einzeldrucke vor 1800*, Redaktion von Karlheinz Schlager, VII, Kassel, Bärenreiter, 1978, S900, p. 338. L'errore è ancora presente nella versione on line del RISM: <http://www.rism.info/home.html>

re luce sul contesto in cui si mosse De Santis rende ancora più grave la carenza di notizie sul violinista e compositore «napolitano».

Detto questo, l'edizione dei *Divertimenti op. 1* suscita un'impressione molto diversa rispetto a quella che si ricava dalle raccolte pubblicate da Witvogel: mentre tutto induce a ritenere che la prima sia un'edizione realizzata per volontà e sotto la supervisione di De Santis, le altre appaiono come raccolte pubblicate senza la sua autorizzazione e a sua insaputa. Come già si diceva, l'incisione dei *Divertimenti op. 1* sembra suggerire un soggiorno di De Santis a Venezia intorno al 1730, ipotesi che, sull'onda dell'espansione internazionale e dunque della conquista anche di Venezia da parte dei compositori e cantanti napoletani a partire dagli anni Venti, è ulteriormente rafforzata dalla consistente influenza dello stile di Antonio Vivaldi nei *Concerti op. 11*. E in linea di principio non si può escludere che De Santis a Venezia abbia incontrato e conosciuto di persona il celeberrimo «prete rosso», in quel periodo entrato nella parabola discendente della sua carriera ma pur sempre personalità di riferimento della vita musicale italiana ed europea.

Comunque sia non sorprende affatto che un virtuoso di violino abbia deciso di pubblicare la sua prima raccolta a stampa, costituita da dodici sonate denominate appunto «divertimenti», in un centro importante per la musica strumentale come appunto Venezia. Che l'edizione dei *Divertimenti op. 1* sia stata realizzata con il consenso dell'autore sulla base di un manoscritto probabilmente autografo da lui stesso fornito all'incisore parrebbe indicato da diversi elementi, quali l'aspetto del frontespizio, il nitore e la qualità dell'incisione e l'accuratezza complessiva del testo musicale a dispetto di una serie di imprecisioni relative al posizionamento e all'allineamento delle note e all'articolazione. Nella prima metà del Settecento non era infrequente che un compositore facesse incidere a proprie spese le lastre, cercando nel caso un sostegno economico dall'eventuale dedicatario, per prendere poi accordi con librai e commercianti di musica in merito alla stampa e la distribuzione. La raccolta dei *Divertimenti op. 1* presenta d'altro canto tratti misteriosi. Il frontespizio, in cui si dichiara Venezia come luogo di pubblicazione ma dove non compare il nome dell'editore o dello stampatore, è firmato infatti da Marco Pitteri («Marco Pitteri sculp.»). Famoso incisore veneziano, Marco Alvise Pitteri (1702-1786), fu allievo di Giuseppe Baroni e poi di Giovanni Antonio Faldoni. A lungo collaboratore di pittori quali Giovanni Battista Piazzetta e Pietro Longhi, Pitteri fu autore di numerosi ritratti di illustri contemporanei come Carlo Goldoni, Scipione Maffei, Giovanni Battista Piazzetta, i dogi Alvise Mocenigo e Francesco Loredan, Rosalba Carriera, Angelo Maria Querini, Cristiano VI di Danimarca, Pietro Metastasio e anche se stesso.

Si tratta di un frontespizio elegante in cui il titolo dell'edizione è incornicato da un intreccio decorativo con arabeschi e motivi floreali: si notano alcuni fiori, forse rose nella parte superiore, una capasanta con la cerniera tra le due valve un po' ingrossata oppure una conchiglia di ostrica con al centro una perla in quella inferiore, mentre verso il basso si protendono due rametti di piante diverse rispettivamente a sinistra e a destra. I significati dei motivi



Frontespizio dell'edizione di Venezia dei *Divertimenti op. 1* di Giovanni De Santis
 Incisione di Marco Alvise Pitteri
 Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della musica (I-Bc, KK.67)

sono da interpretare ma è possibile che la rosa, tradizionalmente associata per il portamento e la disposizione dei petali all'idea del sacrificio in nome dell'amore, simboleggi qui la bellezza perfetta e non esibita, frutto di un lavoro solido e indefesso, mentre la capasanta (ovvero l'ostrica con la perla), da sempre immagine della femminilità e della nascita, sia associata a un'idea di creazione artistica e preziosa. Le foglie sono invece completamente di fantasia: sono presenti dei viticci, che negli intrecci di sinistra potrebbero ricordare l'edera, con alcune bacche forse di alloro, antico simbolo di sapienza e di gloria.

Leggendo la firma di Pitteri viene da chiedersi se questi abbia realizzato soltanto il frontespizio o tutta l'edizione, inclusa, dunque, l'incisione della musica, operazione che presupponeva ovviamente una competenza specifica nonché una conoscenza almeno di base del linguaggio musicale. Poiché non è attestata un'attività di Pitteri come incisore di musica e in ogni caso il suo nome non compare – a quanto è dato sapere – in nessun'altra edizione musicale, si è indotti ad accreditare la prima ipotesi, benché di norma sia l'incisore della musica a firmare le edizioni, come accade per esempio per le magnifiche *Sonate a violino e violone o cimballo op. v* (Roma, 1700) di Arcangelo Corelli, incise da Gasparo Pietra Santa. Restano dunque da chiarire la misura e le ragio-

ni stesse del coinvolgimento di Pitteri ma in ogni caso tutto lascia supporre che l'edizione sia stata appunto realizzata non soltanto sotto la supervisione ma anche a spese dell'autore. Non si spiega infatti perché qualcun altro se non l'autore stesso abbia deciso di pubblicare una raccolta di sonate, esplicitamente indicate come opera di esordio e di presentazione, senza il nome di un editore e rivolgendosi a un incisore ancora giovane ma già affermato come Pitteri. Probabilmente De Santis pensò di pubblicare in proprio la sua prima raccolta di composizioni così da poter disporre liberamente delle copie di pregio, da vendere oppure da omaggiare a mecenati e committenti senza la mediazione commerciale di un editore. Oggi dell'edizione dei *Divertimenti op. 1* sono pervenute soltanto quattro copie, conservate in altrettante biblioteche italiane a Bergamo, Bologna, Genova e Modena; il che parrebbe implicare che l'edizione ebbe una diffusione ristretta all'Italia settentrionale.

Del tutto differente è invece lo scenario prospettato dalle edizioni delle musiche di De Santis pubblicate da Witvogel senza il consenso dell'autore.¹² Insignificante compositore di origini tedesche, organista della Vecchia Chiesa luterana (dal 1724) e quindi della Nuova Chiesa luterana (dal 1726) di Amsterdam, Gerhard Fredrik Witvogel (1669 circa-1746) incominciò l'attività di editore nel 1731 in concorrenza con Michel-Charles Le Cène, che aveva ereditato l'impresa del suocero Estienne Roger. Sino alla morte, quando la sua attività fu rilevata da Johan Covens junior, Witvogel pubblicò una novantina di edizioni. Come è noto, nella prima metà del Settecento la massima parte dell'editoria musicale consisteva di edizioni e riedizioni pirata:¹³ del resto Witvogel agiva con estrema disinvoltura e mancanza di scrupoli acquisendo spesso le musiche dal libero mercato dei manoscritti senza avere alcun contatto diretto con gli autori al punto che l'autenticità e l'affidabilità delle sue edizioni devono essere considerate con grande cautela, ma fu nondimeno decisivo per la diffusione europea della musica strumentale italiana del primo Settecento. Oltre alle musiche di compositori francesi e olandesi, Witvogel pubblicò infatti, a vario titolo di autenticità e affidabilità, lavori di autori italiani quali Salvatore Lanzetti, Francesco Guerini, Domenico Dall'Oglio e Carlo Tassarini ma anche di maestri più importanti come Francesco Geminiani, Benedetto Marcello, Domenico Scarlatti, Giuseppe Tartini e Antonio Vivaldi. Proprio per rivedere, correggere e preparare i testi, acquisiti in modo per lo più disinibito se non addirittura truffaldino, in funzione della pubblicazione, Witvogel si avvaleva della collaborazione di abili redattori.¹⁴

12. Albert Dunning, *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds*, p. 24 e Id., *Music Publishing in the Dutch Republic: the Present State of Research*, in *Le magasin de l'univers. The Dutch Republic as the Centre of the European Book Trade*, Papers Presented at the International Colloquium Held at Wassenaar (5-7 July 1990), ed. by Christiane Berkvens-Stevelinck, H. Bots, Leiden-New York, Brill, 1992, pp. 121-128: 126.

13. Rudolf Rasch, *Publishers and Publishers*, in *Music Publishing in Europe 1600-1900: Concepts and Issues, Bibliography*, ed. by Rudolf Rasch, Berlin, BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, pp. 183-208: 203-206.

14. Albert Dunning, *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds*, p. 25.

Anche senza prestar fede alla vicenda raccontata da Lustig secondo la quale De Santis, una volta appresa la notizia dell'avvenuta pubblicazione ad Amsterdam delle sue musiche, si sarebbe imbarcato alla volta dell'Olanda per rivendicare i propri diritti, è del tutto evidente che le quattro raccolte apparse ad Amsterdam furono il frutto di un'operazione editoriale spregiudicata nella quale l'autore non ebbe alcun ruolo. Del resto le controversie tra editori e compositori e le vivaci rimostranze di questi ultimi nei confronti dei comportamenti spesso scorretti dei primi sono ben documentate. Com'è noto la pubblicazione, avvenuta nel 1725, del *Cimento dell'armonia e dell'invenzione op. VIII* di Vivaldi da parte di Le Cène potrebbe essere stata ritardata di qualche anno rispetto alla data concordata con Vivaldi, che a quanto sembra doveva aver approntato la raccolta già intorno al 1720,¹⁵ mentre Carlo Tassarini in un avvertimento anteposto all'edizione dei suoi duetti *Il maestro e discepolo. Divertimenti da camera a due violini op. II* (Urbino, 1734) scrive:

io non tengo in conto di mio se non queste due sole opere impresse l'una in Venezia [le *Sonate op. I*, del 1729], l'altra in Urbino [appunto *Il maestro e discepolo op. II*], sebbene so esserne state mandate fuori in Olanda e in Inghilterra molte altre, tra le quali, se mi avessi dovuto presentare con sentimento, poche avrebbero conseguita la mia approvazione.

Anche Giuseppe Tartini, dopo aver inviato a Le Cène il manoscritto delle sue *Sonate per violino op. II*, non ne ebbe più notizia sino a quando apprese casualmente che le sue composizioni erano state pubblicate, evidentemente con molto ritardo, dall'editore olandese nel 1742 senza alcun avviso né accordo. Come Tartini scrive al letterato Giuseppe Valeriano Vannetti:

Poi le dico, che nulla sapendo io se non confusamente delle mie suonate uscite nuovamente alla stampa, ho procurato per mezzo del Signor Console di Olanda, ch'è in Venezia, di saperne l'intiero. È verissimo dunque che sono uscite alla luce sei mie suonate a solo [*Sonate per violino op. II* pubblicate da Le Cène], ma è altrettanto vero che mi è riuscito improvviso questo fatto e che io non ho interesse alcuno con lo stampator delle medeme ch'è olandese. No le ho dunque ne men io, e se lo stampatore non manda esemplari in Italia per vendita, non le avrò mai.¹⁶

Le prove e gli indizi della natura piratesca delle edizioni di De Santis pubblicate da Witvogel sono molteplici. Si constata innanzi tutto che la prima delle quattro raccolte a stampa di De Santis apparse ad Amsterdam, cioè le *VI Sonate*

15. Paul Everett, *Vivaldi. Le Quattro Stagioni e gli altri concerti dell'Opera Ottava*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 38.

16. Lettera a Giuseppe Valeriano Vannetti, 19 marzo 1744, in Giuseppe Tartini, *Lettere e documenti*, 2 voll., a cura di Giorgia Malagò, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2020, I, p. 157. Cit. in Rudolf Rasch, *Il cielo batavo: i compositori italiani e le edizioni olandesi delle loro opere strumentali nel primo Settecento*, in *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, hrsg. von Enrico Careri, Markus Engelhardt, «Analecta Musicologica», 32 (2002), pp. 237-266: 251-252.

da camera a violino e violone o cimbalò op. 1 non corrisponde alla numerazione dell'edizione pubblicata a Venezia e anch'essa identificata come «opera prima», cioè appunto i *Divertimenti a violino col basso op. 1*; come già si diceva, la raccolta d'esordio di De Santis sarà invece ristampata da Witvogel con diversa numerazione, risalente evidentemente a lui, come *XII Divertimenti a violino col basso op. III*. La prova lampante che si tratta di una ristampa non autorizzata è data dalla mancanza in quest'ultima del terzo e ultimo movimento del *Divertimento n. 12*; si può ipotizzare che l'esemplare acquisito da Witvogel fosse mutilo delle ultime due pagine (48-49) che contengono il movimento finale denominato Variazioni Non presto, costituito da un tema di Gavotta con appunto sei variazioni. Questo stesso movimento, tuttavia, appare curiosamente nelle *Sonate op. 1* pubblicate da Witvogel prima dei *Divertimenti op. III* come finale della *Sonata n. 1*; è possibile che De Santis abbia intenzionalmente utilizzato il medesimo movimento in due composizioni diverse (il *Divertimento op. 1 n. 12* e appunto la *Sonata op. 1 n. 1*) ma non si può nemmeno escludere che la presenza della Gavotta con variazioni come finale della *Sonata op. 1 n. 1* sia dovuta all'acquisizione da parte di Witvogel di un manoscritto alterato da qualcuno diverso dall'autore oppure a un intervento dello stesso editore. La presenza della Gavotta con variazioni nella *Sonata op. 1 n. 1* è interessante perché induce almeno a considerare l'ipotesi che nell'*op. III* il *Divertimento n. 12* manchi del finale perché quest'ultimo era già stato stampato da Witvogel un paio d'anni prima appunto a conclusione della *Sonata op. 1 n. 1* e al momento della pubblicazione dell'*op. III* l'editore non disponeva di altre musiche per violino di De Santis o di autori a lui stilisticamente affini.

In ogni caso, a ulteriore conferma della natura non autorizzata delle edizioni pubblicate da Witvogel il frontespizio dell'edizione dei *Concerti op. II* presenta numerose scorrettezze e imprecisioni di lingua italiana («septe» invece di «sette», «repieno» per «ripieno», «opera secondo» anziché «opera seconda») nonché la discrepanza, riguardo al basso, tra l'indicazione «Organo e violoncello» nel frontespizio e «Violoncello e cimbalò» nelle parti.

Probabilmente non si saprà mai come e attraverso quali mediatori Witvogel ottenne la musica di De Santis, così come non si saprà mai se il compositore italiano, mosso dall'indignazione e dall'ira, decise davvero di imbarcarsi alla volta di Amsterdam per rivendicare i propri diritti. Certo è che, a dispetto dei comportamenti molto discutibili per non dire illeciti sul piano morale se non su quello giuridico, a Witvogel oggi va riconosciuto il merito di avere pubblicato a stampa queste composizioni che altrimenti sarebbero andate in larga misura perdute. L'interesse cospicuo dell'editore per le sonate e i concerti di De Santis è notevole; con quattro raccolte pubblicate, il compositore è tra i più presenti nel catalogo di Witvogel accanto ai nomi di Händel, Hasse e Tassarini. Tale interesse, concentrato nella prima metà degli anni Trenta, appare tanto più significativo per il fatto che Witvogel non dimostra particolare inclinazione per la musica strumentale dei compositori «napolitani»: oltre a De Santis e al caso tutto particolare rappresentato da Domenico Scarlatti, il suo catalogo comprende soltanto le *XII Sonate a violoncello solo e basso continuo*

op. 1 (Amsterdam, 1736 circa) di Salvatore Lanzetti e due raccolte di Francesco Guerini, secondo Gerber violinista e compositore napoletano che tra il 1740 e il 1760 fu al servizio del principe di Orange (verosimilmente Guglielmo IV):¹⁷ le *VI Sonate a violino con viola da gamba o cembalo op. 1* (1739 circa) e le *6 Sonate a violino con cembalo ovvero basso di viola op. 11* (1740 circa).

Le edizioni di Witvogel oggi sono piuttosto rare. Per questo è di particolare rilevanza che tutte e quattro le edizioni di musiche di De Santis pubblicate da Witvogel siano conservate nella Biblioteca Universitaria di Uppsala, all'interno della collezione De Geer già a Leufsta Bruk (oggi Lövstabruk) nell'Uppland settentrionale; inoltre nel caso delle *XII Sonate a flauto traversiere o violino e basso op. IV* la copia conservata nella collezione De Geer è l'unica pervenuta. Appartenente a una famiglia di origini ugonotte e aperto alle idee dell'Illuminismo, il barone svedese Charles De Geer (1720-1778) fu un entomologo e industriale del ferro e raccolse nella sua tenuta di Leufsta Bruk un'importante biblioteca che rispecchia il gusto cosmopolita e le inclinazioni artistiche del proprietario. Benché ricca soprattutto di volumi scientifici sull'entomologia, la zoologia generale, la botanica e l'ittiologia, la biblioteca comprende anche una preziosa collezione musicale di edizioni a stampa e manoscritti contenente composizioni di Händel, Locatelli, Tartini, Telemann e Vivaldi. Appassionato dilettante di musica e abile clavicembalista, De Geer iniziò a costituire la collezione durante gli anni di studio da lui trascorsi in Olanda all'Università di Utrecht prima di stabilirsi nel 1738 a Leufsta Bruk, acquistando manoscritti ed edizioni a stampa pubblicate da editori come Roger, Le Cène e Witvogel per poi proseguire a incrementarla insieme con il figlio Carl (1747-1805).¹⁸ Le composizioni di De Santis edite da Witvogel compaiono dunque al completo nel repertorio della famiglia De Geer, per la quale il fare musica rappresenta, così come era abituale per la colta aristocrazia europea, una parte integrante della sociabilità; a tale proposito, benché si possa naturalmente ritenere casuale la presenza nella collezione di tutte e quattro le raccolte (per esempio per il fatto che De Geer era solito acquistare tutto ciò che veniva pubblicato da Witvogel), non si può certo escludere in linea di principio che la musica di De Santis fosse particolarmente apprezzata nella tenuta di Leufsta Bruk dal barone, dalla sua famiglia e dai suoi amici.

3. *Le ombre di una presenza: le fonti manoscritte*

Come già si accennava, la tradizione testuale manoscritta delle composizioni di De Santis è estremamente esigua; i pochissimi manoscritti pervenuti sono inoltre trascurabili anche perché si tratta di copie derivate da edizioni a stampa. A prima vista leggibile semplicemente come riflesso della modesta diffusione dei lavori di De Santis, lo scarso numero delle fonti in realtà potrebbe

17. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, I, p. 559.

18. Albert Dunning, *Die De Geer'schen Musikalien in Leufsta*, pp. 187-210; Göran Rydén, *Provincial Cosmopolitanism: An Introduction, in Sweden in the Eighteenth-Century World: Provincial Cosmopolitans*, ed. by Göran Rydén, Farnham, Ashgate, pp. 1-32: 3.

anche spiegarsi con altri fattori quali per esempio l'arco temporale assai ristretto in cui sembra racchiusa l'attività del compositore forse morto in ancor giovane età (la portata del successo di Giovanni Battista Pergolesi, scomparso com'è noto a ventisei anni, costituisce evidentemente un caso del tutto incomparabile sotto ogni aspetto), l'entità assai limitata della sua produzione, la bassa tiratura delle edizioni a stampa. In particolare, nonostante l'assenza assoluta di notizie biografiche, riflettendo su quanto ci è noto di De Santis si ha l'impressione che abbastanza presto nella vita del compositore debba essere accaduto qualcosa di decisivo e irreparabile, come appunto la morte prematura oppure una malattia gravemente invalidante.

Comunque sia, delle composizioni di De Santis sono pervenute a quanto sembra soltanto tre fonti manoscritte: due sono conservate alla Henry Watson Music Library di Manchester, la terza è conservata nella Musik- och teaterbiblioteket di Stoccolma. Il fatto che tutte e tre siano derivate con ogni evidenza dalle edizioni Witvogel conferma che la diffusione internazionale della musica di De Santis è stata veicolata dalle raccolte pubblicate ad Amsterdam. Se le tre fonti manoscritte non sono importanti dal punto di vista musicale esse sono comunque indicative della recezione, seppur ridottissima, della musica del compositore «napolitano» in alcuni ambienti dell'aristocrazia europea.

Le due fonti di Manchester compaiono in un manoscritto della ricca e ben nota collezione di Walter Newman Flower (1879-1964), preziosissima soprattutto per le composizioni di Händel (la Aylesford Collection già di proprietà di Charles Jennens) e di Vivaldi (con le dodici cosiddette *Sonate di Manchester* e la versione più antica oggi conosciuta delle *Quattro stagioni*) in essa contenute. Il manoscritto in questione (MS. 130Hd4v.314) è una raccolta miscellanea di novantuno pezzi, trascrizioni e adattamenti da opere teatrali e oratori e brani strumentali di diversi autori quali Händel, Hasse e Porpora ma anche compositori inglesi come John Stanley; tra gli autori dei pezzi strumentali, e nello specifico di quelli per violino, figurano Arcangelo Corelli, Michael Christian Festing, Pietro Antonio Locatelli e Michele Mascitti. Del tutto palese è la natura antologica e d'uso personale e domestico del manoscritto, appartenuto a Edward Weld di Lulworth Castle. Rispettabile, ricca e influente famiglia cattolica della piccola nobiltà di campagna (*landed gentry*) del Dorset, i Weld erano molto appassionati di musica. Come si legge sul manoscritto stesso, il suo possessore era con ogni probabilità Edward Weld junior (1741-1775), di cui esiste un ritratto di Pompeo Batoni (North Terrace, Art Gallery of South Australia, 1761 circa) dipinto quando il giovane gentiluomo, per il quale la musica costituiva il principale interesse artistico, si trovava a Roma durante il suo viaggio di formazione in Italia;¹⁹ oppure il padre di questi, Edward Weld senior (1705-1761), altrettanto appassionato di musica, che negli anni Quaranta e Cinquanta acquistava regolarmente le

19. Joan Berkeley, *Lulworth and the Welds*, Gillingham, Blackmore, 1971, pp. 111, 134-135.

pubblicazioni di John Walsh²⁰ e compare come Edward Weld, Esq. tra i sottoscrittori dell'edizione dei *Six Solos for a violin and thorough bass* (Birmingham, 1751) di un certo James Lyndon, organista e compositore della Collegiate Church, or Free Chapel Royal di Wolverhampton, presente del resto tra gli autori del manoscritto di Manchester.

Di De Santis il manoscritto di Manchester contiene due movimenti isolati tratti dai *Divertimenti op. 1*, ma con ogni probabilità la copia è stata redatta dalla riedizione della raccolta pubblicata da Witvogel come *op. III*: sono rispettivamente il secondo movimento (Allegro) del *Divertimento n. 12* e il terzo movimento (Non presto) del *Divertimento n. 1*. Il testo delle due copie è assai poco accurato e appare quanto mai approssimativo: rispetto all'edizione Witvogel mancano le indicazioni di tempo e la numerica del basso continuo è quasi del tutto assente, mentre molto sommarie sono l'articolazione e la notazione dell'ornamentazione.

La fonte di Stoccolma è un manoscritto adespoto della *Sonata op. 1 n. 1* pubblicata da Witvogel. Il manoscritto appartiene all'imponente raccolta di musica internazionale del barone e industriale svedese Patrik Alströmer (1733-1804), esponente di una famiglia di appassionati di musica che contava anche il fratello Clas (1736-1794), botanico e zoologo, e la figlia Margareta (1763-1816). Patrik fu nel 1771 fu tra i fondatori dell'Accademia Reale di Musica e l'anno successivo tra i promotori dell'Opera di Stoccolma.²¹ Nel manoscritto il secondo movimento reca l'indicazione Allegro anziché Allegro non molto, mentre il finale è denominato Gavotte in luogo di Gavotta non presto.

20. David Hunter, *The Lives of George Frideric Handel*, Woodbridge, The Boydell Press, 2015, p. 52.

21. Cari Johansson, *Studier kring Patrick Alströmers musiksamling*, in «Svensk tidskrift för musikforskning», 43 (1961), pp. 195-207; Jan Ling, *Apollo Gothenburgensis: Patrick Alströmer och Göteborgs musikliv vid 1700-talets slut*, in «Svensk tidskrift för musikforskning», 81 (1999), pp. 53-94.

II. Sonate e concerti

1. *I Divertimenti op. 1 di Venezia e l'op. 111 di Amsterdam*

L'edizione dei *Divertimenti a violino col basso op. 1*, pubblicata a Venezia presumibilmente a spese dell'autore con la firma dell'incisore Marco Avise Pitteri sul frontespizio, sembra suggerire la presenza di Giovanni De Santis nella capitale della Serenissima intorno al 1730. La scelta del titolo non stupisce, in quanto sin dallo scorcio del Seicento «divertimento» è, insieme con «trattamento» e «allettamento» uno dei termini alternativi per indicare la sonata da camera, come testimoniano per esempio i *Divertimenti da camera a violino e violoncello* (Bologna, 1695) di Attilio Ariosti, *Divertimenti musicali per camera a violino e basso op. 11* (Pesaro, senza data) di Lorenzo Gaetano Zavateri, *Il maestro e discepolo. Divertimenti da camera a due violini op. 11* (Urbino, 1734) di Carlo Tessarini oppure anche i *Divertimenti per camera a violino, violone, cimbalo, flauto e mandola op. 11* (Roma, senza data) di Pietro Giuseppe Gaetano Boni e i *Divertimenti da camera pel violino e flauto col basso continuo* (Londra, 1722) di Giovanni Bononcini. Benché sia utilizzato con una certa frequenza in alternativa a «sonata», il termine «divertimento» sottolinea indubbiamente, così come «trattamento» e «allettamento», il tono di piacevolezza e lievità, qui da intendersi nel senso del nuovo gusto 'galante', senza per questo sminuire l'impegno e il valore della composizione.

Poiché i *Divertimenti a violino col basso op. 1* costituiscono una raccolta di spiccata originalità oltre che di elevata qualità, si sarebbe tentati di pensare che all'origine dell'interesse di Witvogel per la musica di De Santis vi sia stata la risonanza, in Italia, proprio di tale raccolta. D'altro canto è pur vero che prima di ripubblicare i *Divertimenti op. 1* come *op. 111* nel 1735 circa, Witvogel propone a breve distanza di tempo altre due raccolte di De Santis, vale a dire le *VI Sonate da camera a violino e violone o cimbalo op. 1* (1732 circa) e i *VI Concerti a sette e otto stromenti op. 11* (1732 circa), indicate rispettivamente come n. 17 e n. 20 del catalogo. Se davvero il nome di De Santis divenne attrattivo per l'editore grazie alla risonanza dei *Divertimenti a violino col basso op. 1* apparsi a Venezia forse Witvogel pubblicò prima altra musica del compositore italiano, acquisita sul libero mercato dei manoscritti, perché non era ancora riuscito a mettere le mani su un esemplare dell'edizione italiana.

ES. 1. *Divertimento in sol maggiore op. 1 n. 1*, Non presto (III movimento), bb. 1-8.
Violino e basso.

Come già si diceva, la riedizione Witvogel come *op. III* dei *Divertimenti op. 1* fu condotta con ogni probabilità sulla base di un esemplare dell'incisione di Venezia mutilo delle ultime due pagine (48-49), per cui il *Divertimento n. 12* compare qui in una versione incompleta e limitata ai soli primi due movimenti. Benché difettata, la riedizione di Amsterdam offre motivi di interesse soprattutto se a confronto con l'incisione di Venezia, la quale, nonostante la sua evidente affidabilità presenta imprecisioni per ciò che riguarda innanzi tutto il posizionamento e l'allineamento delle note, l'articolazione e il fraseggio (la presenza di queste imprecisioni è un indizio del fatto che l'incisore conoscesse la musica in maniera approssimativa). Il confronto tra le due pubblicazioni rivela l'editing accurato cui Witvogel sottopose il testo originario per ciò che riguarda appunto la precisione del fraseggio e dell'articolazione (anche nel senso dell'assimilazione orizzontale), il posizionamento e l'allineamento verticale delle note e dei gruppi di note, del numero 3 a indicare una terzina e dei punti di valore nonché l'integrazione sostanziosa della numerica del basso tipica degli editori d'oltralpe. Per quanto riguarda in particolare l'editing relativo all'articolazione e al fraseggio l'edizione Witvogel si rivela preziosa in quanto consente di sciogliere in maniera credibile molti nodi e rende espliciti alcuni passaggi di dubbia o incerta lettura a causa delle imprecisioni e delle omissioni dell'incisione, alcune delle quali potrebbero peraltro risalire anche al manoscritto utilizzato come esemplare per l'incisione stessa. L'Allegro del *Divertimento n. 4* offre una serie di interventi esemplari a tale proposito per ciò che riguarda la precisazione, l'assimilazione orizzontale e la coerenza dell'articolazione nella prima e nella seconda parte della forma binaria.

Nella parte del violino compaiono in numerose occasioni i numeri 2, 3 e 4 relativi alla diteggiatura evidentemente passati direttamente dal manoscritto all'incisione a stampa; tra i movimenti in cui essa è più cospicua ci sono il Presto del *Divertimento n. 3* e il Moderato del *Divertimento n. 8*. In diversi punti è presente inoltre il numero 5, apparentemente non riconducibile alle

cifre della normale diteggiatura violinistica che comprende le cifre dall'1 al 4: Non presto del *Divertimento n. 1* (bb. 1 e 33, es. 1), Non presto del *Divertimento n. 6* (b. 35 e 105) e Presto dello stesso lavoro (b. 1), Allegro del *Divertimento n. 7* (bb. 7, 16-17, 55), Presto del *Divertimento n. 10* (bb. 37 e 47), seconda e della sesta variazione della Gavotta del *Divertimento n. 12* (rispettivamente bb. 1 e 5 e 1 e 13).

L'eventualità che il numero 5 sia una cifra relativa alla numerica del basso continuo, posta per errore dall'incisore alla parte di violino, è da escludere perché si tratterebbe di un'indicazione del tutto pleonastica nei passaggi in questione (in ogni caso la cifra 5 coinciderebbe con l'accordo allo stato fondamentale implicato dall'armonia in molti ma non tutti i passaggi: Allegro del *Divertimento n. 7*: b. 16; Presto del *Divertimento n. 10*: bb. 37 e 47). Con ogni probabilità il numero 5 è da ricondurre proprio alla diteggiatura violinistica ed è impiegato da De Santis per indicare un'estensione del quarto dito rispetto alla posizione di riferimento e di conseguenza, in modo più generale, l'esecuzione di un certo passaggio su una stessa corda.

Benché apparentemente raro, l'impiego in tal senso del numero 5 nella diteggiatura per il violino per indicare un'estensione del quarto dito è piuttosto antico. In alcuni dei pezzi in intavolatura del trattato di Gasparo Zanetti *Il scolaro per imparar a suonare di violino, et altri stromenti* (Milano, 1645) come per esempio due Correnti, la cifra 5 è appunto utilizzata per indicare occasionali estensioni del quarto dito in prima posizione sulla prima corda (per raggiungere il do⁵),¹ mentre nella Gavotta che conclude la *Sonata op. 11 n. 3* (Londra, 1734) di Pietro Castrucci essa indica un'estensione in quinta posizione sempre sulla prima corda (per raggiungere il sol⁵).² L'estensione del quarto dito comporta l'esecuzione di un certo passaggio su una stessa corda e costituisce un indizio di come De Santis, almeno in alcune circostanze, preferisca una resa all'insegna più dell'uniformità e continuità che non della brillantezza del suono, in linea con le idee sull'esecuzione violinistica che saranno argomentate in modo esemplare nel *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) di Leopold Mozart. Il che è tanto più interessante dal punto di vista della prassi esecutiva quando nei movimenti mossi le indicazioni implicano la terza o la quarta posizione in luogo della più comoda prima posizione, che consentirebbe anche il ricorso alle corde vuote, con la tensione di suono e il maggiore impegno tecnico che ne consegue. I passaggi sopra citati dei *Divertimenti n. 6* e *n. 12* sono rivelatori al riguardo (es. 2), mentre quelli del *Divertimento n. 7* sottolineano l'importanza tipicamente settecentesca della seconda posizione.

Anche alla luce dell'utilizzo da parte di De Santis del numero 5 in funzione di diteggiatura i punti in cui esso compare nel *Divertimento n. 1* e nel *Divertimento n. 10* non sono però del tutto chiari. Sembra da escludere al ri-

1. Gasparo Zanetti, *Il scolaro per imparar a suonare di violino, et altri stromenti*, Milano, Carlo Camagno, 1645, pp. 141-144.

2. Peter Walls, *Violin Fingering in the 18th Century*, in «Early Music», 12 (1984), pp. 300-315: 307.

Non presto

ES. 2. *Divertimento in la maggiore op. 1 n. 12, Variationi. Non presto, Variazione 2 (n. 3)*
(III movimento), bb. 1-8. Violino e basso.

guardo una svista o un errore dell'incisore, in quanto il numero 5 è posto proprio all'inizio del movimento – e poi della seconda parte del movimento stesso – (*Divertimento n. 1*, Non presto: bb. 1 e 33) oppure in avvio di una frase (*Divertimento n. 10*, Presto: bb. 37 e 47). In questi casi è difficile pensare che la cifra 5 sia da porre in relazione diretta ed esclusiva con la nota sulla quale è posta (da suonarsi comunque con il quarto dito); il numero parrebbe piuttosto indicare un intero passaggio da eseguire in una posizione diversa dalla prima con l'eventuale estensione del quarto dito per raggiungere alcune note: nel finale del *Divertimento n. 1* la terza posizione (bb. 1-6 e bb. 33-48), nel secondo movimento del *Divertimento n. 10* rispettivamente la terza posizione (bb. 37-42) e la quinta posizione (bb. 47-52). Comunque sia l'impiego della cifra 5 da parte di De Santis per indicare un'estensione del quarto dito e forse anche, in termini più generali, attraverso l'estensione stessa l'esecuzione di un passaggio in una stessa posizione, meriterebbe di essere approfondito per lo studio della tecnica e della prassi esecutiva del violino nel Settecento.

Assai significativo è che in tutti questi casi i numeri 5 dell'incisione di Venezia siano riportati esattamente nell'edizione di Amsterdam, il che lascia supporre che chi fu incaricato della revisione da Witvogel giudicò intelligibile il loro significato (o per lo meno di fronte all'incerto significato da attribuire ai numeri in questione questi ritenne comunque più prudente riportarli tali e quali piuttosto che cassarli); i numeri 5 non compaiono invece nell'edizione del movimento come finale della *Sonata op. 1 n. 1*. Del tutto diverso, invece, è il caso del numero 6 riportato per errore dall'incisore al violino oltre che al basso all'inizio del Presto del *Divertimento n. 10* (b. 2), dove le due parti procedono all'ottava: in questo frangente nell'edizione di Amsterdam il numero è stato correttamente eliminato dal rigo del violino in quanto privo di senso.

Per tornare alle differenze tra l'incisione di Venezia e la riedizione di Amsterdam al di là delle questioni in merito alla diteggiatura, può forse sorprendere che, a dispetto dell'accuratezza dell'editing per quanto riguarda gli

aspetti di cui si diceva, rimangono nella seconda alcuni errori, peraltro banali e tipici nelle edizioni di musica del Settecento. Si prendano per esempio le alterazioni: si bemolle anziché si bequadro nel *Divertimento n. 4* in re minore (nella parte del violino, se è discutibile l'opportunità di un bequadro davanti al si² alla battuta 17 del Largo non ci sono dubbi sulla sua necessità davanti alla stessa nota alle battute 31 e 34 dell'Allegro seguente) e mi bemolle anziché mi bequadro nel *Divertimento n. 10* in sol minore (Largo, basso: b. 51; Presto, violino: bb. 41, 78; basso: b. 92). Restano, nell'edizione di Amsterdam, anche altri piccoli errori: ritmi inesatti sono pressoché la norma nelle abitudini grafiche di De Santis allorché figure di trentaduesimi compaiono in luogo di quelle – matematicamente esatte all'interno della battuta – di sedicesimi in movimenti tanto lenti (*Divertimento n. 4*, Largo: b. 4; *Divertimento n. 6*, Largo: b. 1) quanto mossi (*Divertimento n. 2*, Allegro: bb. 4-5; *Divertimento n. 7*, Allegro: b. 16). Esemplare in proposito è l'attacco del secondo movimento, Non presto, del *Divertimento n. 11* (bb. 1-5).

Tra i due testimoni si nota un'ulteriore divergenza, benché non sostanziale, che getta comunque luce sulla raccolta. Nell'incisione di Venezia dopo la conclusione di ciascun divertimento compare l'indicazione «Fine» (il fatto che non vi sia al termine del *Divertimento n. 2* è probabilmente una dimenticanza dell'incisore), mentre nella riedizione di Amsterdam le indicazioni in chiusa di ogni singola composizione sono eliminate e rimpiazzate dall'unico termine «Fine» a conclusione del *Divertimento n. 12* – peraltro qui come si ricorderà mutilo dell'ultimo movimento con variazioni – e dunque dell'intera raccolta. Nell'edizione di Venezia l'indicazione «Fine» in calce a ogni divertimento riproduce certo quanto compariva nel manoscritto utilizzato come esemplare per l'incisione, in cui l'autore aveva assemblato le dodici composizioni, forse in origine concepite del tutto o in parte come pezzi singoli e solo in un secondo momento raccolte e ordinate per la pubblicazione, mentre nell'edizione Witvogel l'unica indicazione «Fine» collocata a conclusione della raccolta corrisponde alla decisa volontà dell'editore di sottolinearne la natura organica e unitaria.

L'edizione contiene dodici sonate, ciascuna delle quali allinea tre movimenti tutti nella medesima tonalità (la norma nelle sonate di De Santis), di cui i *Divertimenti op. 1* fissano anche il formato standard con il movimento di maggiore estensione e impegno compositivo collocato in genere al centro. Se in metro ordinario (4/4), il movimento lento iniziale conta una ventina di battute, il cui numero cresce sino a una cinquantina e oltre nel caso del metro ternario (3/4). Il secondo movimento in metro ordinario (4/4) conta di norma tra le 50 e le 70 battute, che possono arrivare a essere raddoppiate se il metro è binario (2/4) o ternario (3/4), mentre i finali oscillano tra un centinaio di battute o anche di più nel caso del metro binario (2/4) o ternario (3/8, 3/4) e una sessantina di battute per il tempo composto della Giga (12/8).

L'assortimento e la disposizione stessa delle tonalità confermano l'impressione di una raccolta assemblata con cura. Si contano infatti dieci tonalità diverse (nell'ordine: sol maggiore, mi bemolle maggiore, la maggiore, re mino-

re, re maggiore, si bemolle maggiore, la minore, do maggiore, fa maggiore, sol minore), delle quali soltanto due – non a caso tonalità particolarmente sonore e favorevoli per il violino in quanto sfruttano la risonanza delle corde vuote – sono replicate (re maggiore, la maggiore).

I movimenti lenti d'apertura fanno riferimento a un'ampia gamma di soluzioni espressive. La scrittura semplice e spoglia dell'Adagio *ad libitum* del *Divertimento n. 2* invita, in sede esecutiva, a una ricca ornamentazione estemporanea, mentre l'Adagio del *Divertimento n. 5* è in tempo di Siciliana. Il richiamo alla danza stilizzata è assai frequente, come d'abitudine, nella musica di De Santis: i movimenti che aprono i *Divertimenti nn. 7, 9, 10 e 11* sono in tempo di Sarabanda. Negli altri movimenti delle sonate il riferimento ai tempi di danza è evidente nella frequenza con cui ricorrono alcuni archetipi: come secondo movimento compaiono spesso l'Allemanda (*Divertimenti nn. 1, 2, 7, 8, 9 e 11*) e in misura più occasionale la Giga (*Divertimento n. 4*), la Gavotta (*Divertimento n. 5*), il Minuetto (*Divertimento n. 6*) e la Corrente o forse un Minuetto rapido (*Divertimento n. 12*). Queste danze improntano anche i finali: De Santis impiega con una certa frequenza la rapida Corrente nel metro di $3/8$ (*Divertimenti nn. 1, 4, 11*), la Gavotta (*Divertimenti nn. 2, 7 e 9*), la Giga (*Divertimenti n. 3 e n. 6*) e il Minuetto (*Divertimenti n. 5 e n. 8*). Il Presto posto al centro del *Divertimento n. 3*, nel quale si colgono i residui di una scrittura polifonica e contrappuntistica, ricorda le movenze di una Bourrée.

Significativo è poi che il *Divertimento n. 12* termini con un movimento con variazioni, forma che De Santis impiega anche nelle *Sonate op. iv n. 5 e n. 11* e che qui ben si presta a concludere composizione e intera raccolta (come già si diceva il movimento compare anche come finale della *Sonata op. i n. 1*). Qui il movimento è costituito da una Gavotta, breve e semplice un po' sul genere di quella della *Sonata op. v n. 9* di Corelli, seguita da sei variazioni. La prima e la seconda variazione comportano diminuzioni con vari colpi d'arco in legato e in staccato, mentre il coefficiente virtuosistico aumenta nella terza, dove sono introdotti nel quadro di una notevole diversificazione ritmica il *bariolage*, ardui colpi d'arco come una rapida scala discendente di otto note staccate da eseguirsi della stessa arcata, figure che implicano giri di corda difficili. La raffinata arte dell'arco di De Santis si riscontra anche nel gioco di figure e articolazioni delle ultime tre variazioni (la quinta è innervata dai ritmi puntati).

In un contesto ricco di attitudini e sfumature espressive i tre soli divertimenti in minore (i *nn. 4, 7 e 10*) spiccano per l'intensità dell'intonazione tragica, patetica e sentimentale, come si riscontra già nell'Adagio del *Divertimento n. 7* caratterizzato da inflessioni molto eloquenti, con l'insistenza su figure in ritmo lombardo e anapestico, cromatismi e intervalli di semitono che valgono come singulti.

I *Divertimenti n. 5 e n. 10* manifestano alcuni interessanti tratti di scrittura. In tutti i movimenti compaiono infatti passaggi riservati al solo basso continuo e altri in cui violino e basso procedono all'ottava: in questi ultimi le due

parti sono notate entrambe in chiave di basso, sicché quella del violino deve essere intesa all'ottava superiore rispetto a com'è scritta. Questo tipo di scrittura, accostato e alternato ai passi riservati al solo basso e alla condotta ordinaria in cui il violino è accompagnato dal basso, produce una sorta di virtuale gioco concertante tra sezioni affidate a un ideale «Tutti» (quando violino e basso suonano all'ottava oppure il violino tace e la riduzione a un'unica parte dà l'impressione della pienezza di un «ripieno») e sezioni invece riservate al «Solo». In entrambi i divertimenti tale virtuale gioco concertante è perseguito soprattutto nel secondo movimento, con le singole sezioni che corrispondono a una precisa funzionalità e diversificazione tra «Tutti» e «Solo» dal punto di vista non soltanto dell'organico e della scrittura ma anche della configurazione e della sostanza musicale: le sezioni con violino e basso all'ottava o con il solo basso hanno per lo più un'accezione per così dire tematica o comunque cadenzale che ricorda i ritornelli di concerto, laddove quelle in cui il violino è accompagnato hanno più le caratteristiche di episodi o interpolazioni.

Nel *Divertimento n. 5* in re maggiore l'Adagio iniziale si apre con una vera e propria introduzione del basso continuo (bb. 1-6), mentre nel Presto successivo la forma binaria è internamente strutturata quasi come in un concerto (prima parte: bb. 1-81; seconda parte: bb. 82-177).

BATTUTE	TONALITÀ	TIPOLOGIA DI SCRITTURA	RIFERIMENTO CONCERTANTE
1-3	RE	Violino con basso all'ottava	Tutti
4-7		Violino e basso	Solo
8-17		Violino con basso all'ottava	Tutti
17-19		Violino e basso	Solo
19-20		Violino con basso all'ottava	Tutti
21-61	→ LA	Violino e basso	Solo
61-64		Basso	Tutti
65-80		Violino e basso	Solo
80-81		Basso	Tutti
82-84		Violino con basso all'ottava	Tutti
85-88		Violino e basso	Solo
89-90		Violino con basso all'ottava	Tutti
91-100		Violino e basso	Solo
100-101		Violino con basso all'ottava	Tutti
102-157	→ RE	Violino e basso	Solo
157-160		Basso	Tutti
161-176		Violino e basso	Solo
176-177		Basso	Tutti

Presto

Violino

Basso

11

14

21

es. 3. *Divertimento in re maggiore op. 1 n. 5*, Presto (II movimento), bb. 1-26. Violino e basso.

A rafforzare l'impressione di un movimento di concerto intervengono poi altri aspetti non meno essenziali. L'inizio sembra un ritornello a tutti gli effetti, dove sezioni all'unisono e per così dire a pieno organico si alternano a sezioni affidate al solista accompagnato dal basso continuo che suonano come interpolazioni (bb. 1-20, es. 3), mentre il movimento pare poi proseguire con un episodio che trae direttamente spunto dalla testa del ritornello stesso (si confrontino le battute 1-5 con le battute 22-25); l'attacco della seconda parte della forma binaria ripropone la medesima situazione (bb. 82-107) cambiando tuttavia qualche dettaglio per cui un passaggio già destinato al «Tutti» virtuale viene trasferito al «Solo» (si confrontino al riguardo le battute 10-16 e 91-97). Il rapporto che si crea tra le diverse sezioni riproduce così la relazione tematica tra il ritornello e gli episodi che può caratterizzare i movimenti di concerto e che s'incontra del resto nei *Concerti op. 11* di De Santis. Nell'Allegro finale invece il riferimento alla forma del concerto è assai più sfumata poiché dopo la sezione d'apertura in cui violino e basso procedono all'ottava (bb. 1-14) il resto del movimento vede lo strumento melodico accompagnato come d'abitudine dal basso.

Il *Divertimento n. 10* in sol minore risalta indubbiamente sia per il tono scuro e introspeffivo sia per l'elevato livello di interazione tra le due parti;

inoltre esso è l'unico della raccolta in cui i due movimenti mossi recano entrambi l'indicazione di tempo Presto a evidenziare un elevato tasso di concitazione reso ancora più manifesto dal metro breve della battuta (2/4 e 3/8). Il virtuale gioco concertante si realizza soprattutto nei primi due movimenti. L'Adagio iniziale definisce il clima espressivo e la strategia retorica del lavoro attraverso un linguaggio tragico più che patetico – andamento franto, ritmi puntati, salti di registro, intervalli eccedenti e diminuiti – e l'articolazione del movimento è ulteriormente sottolineata dal contrasto delle dinamiche.

BATTUTE	TONALITÀ	TIPOLOGIA DI SCRITTURA	DINAMICA	RIFERIMENTO CONCERTANTE
1-8	sol	Violino con basso all'ottava	Forte	Tutti
9-32	→SI bemolle	Violino e basso	Piano	Solo
33-36	SI bemolle	Basso	Forte	Tutti
37-69	→sol	Violino e basso	Piano	Solo

Il Presto seguente ha una configurazione molto simile a quella del corrispondente movimento del *Divertimento n. 5* (prima parte: bb. 1-84; seconda parte: bb. 85-172). Qui tuttavia le sezioni identificabili con un ideale «Tutti» sono utilizzate in funzione di cornice soltanto in apertura e nel corso della forma musicale ma non in conclusione, per cui il movimento termina con una sezione che evoca un «Solo»: in altri termini il senso di chiusura è dato soltanto dalla pregnanza dell'epilogo e della clausola cadenzale ma non dalla condotta delle parti che mima un «Tutti».

BATTUTE	TONALITÀ	TIPOLOGIA DI SCRITTURA	RIFERIMENTO CONCERTANTE
1-14	sol	Violino con basso all'ottava	Tutti
15-18		Violino e basso	Solo
19-20		Basso solo	Tutti
21-30		Violino e basso	Solo
31-34		Violino con basso all'ottava	Tutti
35-76	→SI bemolle	Violino e basso	Solo
77-84		Basso / Violino e basso	Tutti
85-92	→	Violino con basso all'ottava	Tutti
93-162	→sol	Violino e basso	Solo
163-164		Violino con basso all'ottava	Tutti
165-172		Violino e basso / Basso	Solo

Nel Presto finale, come già in quello del *Divertimento n. 5*, il riferimento al concerto si attenua in quanto violino e basso procedono all'ottava soltanto nella breve sigla iniziale (bb. 1-3) per poi lasciare libero corso all'abituale scrittura

Presto

ES. 4. *Divertimento in sol minore op. 1 n. 10*, Presto (III movimento), bb. 1-11. Violino e basso.

(ES. 4). Il movimento offre cionondimeno tratti d'eccezione sin dal profilo secco e spigoloso dalla sigla stessa, sostanziata da intervalli di intensità estrema come la quarta diminuita e la quinta eccedente; i passaggi che concludono la prima e la seconda parte sono disseminati di cromatismi ascendenti (bb. 38-46 e 100-108).

Se i divertimenti in minore sono connotati da una cifra tragica o patetica nella raccolta non mancano peraltro i momenti comici o ironici, riconducibili idealmente al mondo dell'intermezzo e della commedia musicale. Nel Presto finale del *Divertimento n. 2*, per esempio, il contrasto tra le note in «piano» staccate e separate da pause in un'unica arcata e le figure in ritmo lombardo e in «forte» che seguono come risposta producono un immediato effetto umoristico paragonabile a quello del confronto tra due personaggi (bb. 1-16) che si estende poi per l'intero movimento (ES. 5).

Anche il Presto del *Divertimento n. 9* denota un'immediata mimica nella icastica gestualità e varietà ritmica delle figure che rimanda al palcoscenico dell'opera comica e oltretutto pare mimare, nella parte del violino, l'articolazione di una virtuale orchestrazione in cui sezioni per così dire a pieno organico o suonate dal complesso degli archi (bb. 1-4, 9-12) si alternano a sezioni in cui sembrano risuonare coppie di oboi o di corni (bb. 5-8, 13-16): l'impressione è rafforzata dalla regolare costruzione del periodo in frasi di 4 battute.

Come già s'accennava, nel Presto del *Divertimento n. 3* si colgono i residui di un'antica scrittura polifonica e contrappuntistica. L'attacco del movimento è imitativo con il canone del motivo discendente di quattro note (la-sol diesis-fa diesis-mi) affidato alle doppie corde del violino raddoppiato al grave dal basso (bb. 1-4) ma subito dopo la musica prende le mosse di una danza sul genere di una spigliata Bourrée creando così uno stacco rispetto alla natura seria dell'inizio, anche se il motivo discendente ritorna ripetutamente nel corso del movimento, in forma letterale oppure variata di tirata discendente o ascendente, delineando una solida intelaiatura tematica (violino e basso:

The image shows a musical score for Violino and Basso, marked 'Presto'. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a violin part starting on a G4 and a bass part on a G2. The second system shows a more complex rhythmic pattern in the violin part, with a forte (f) dynamic. The third system shows the continuation of the piece, with a violin part featuring a melodic line and a bass part with a steady accompaniment. The score ends with a double bar line and a final chord in the bass part.

es. 5. *Divertimento in mi bemolle maggiore op. 1 n. 2*, Presto (III movimento), bb. 1-16.
Violino e basso.

bb. 42-45, 83-86, 136-145; violino: bb. 28-33, 60-63, 67-70, 101-107, 114-119; basso: bb. 11-12, 14-15, 75-77, 79-81, 129-130, 132-134). Verso la fine del movimento il tetracordo ritorna in primo piano per apparire al basso (in versione cromatica e aggravata: bb. 150-155) e quindi alle doppie corde del violino in una specie di triplice perorazione conclusiva (bb. 158-163), conferendo così un senso di compiutezza formale all'epilogo. Il movimento è perciò animato dal contrasto ironico tra la filigrana di un contrappunto appena abbozzato e scenografico con le relative tracce di scrittura polifonica e la lievitazione del passo di danza che lo accoglie e ne ridimensiona il contegno aulico.

Per la scrittura violinistica raffinata e impegnativa, i *Divertimenti op. 1* sembrerebbero destinati, in misura maggiore rispetto alle altre sonate di De Santis, ai virtuosi e ai musicisti di professione; il che rafforza l'impressione che la raccolta sia stata concepita e pubblicata a Venezia dall'autore come una sorta di biglietto da visita per la propria arte di violinista e compositore e dunque innanzi tutto per il proprio uso personale. I *Divertimenti op. 1* offrono il conio della scrittura per violino di De Santis, improntato al virtuosismo lirico e cantabile e caratterizzato da linee melodiche finemente ornamentate e da una fantasia davvero notevole nella condotta ritmica. La cifra virtuosistica si coglie non tanto nella familiarità con il registro sovracuto, dove per raggiungere il fa⁵ occorre salire sino alla quinta posizione, quanto piuttosto nella fantasiosa varietà dei colpi d'arco, riscontrabile in tutti i movimenti mossi, nei difficili giri d'arco e rapidi salti di corda e nel gusto richiesto in sede esecutiva per la resa dell'ornamentazione. La varietà dell'articolazione e dei colpi d'ar-

es. 6. *Divertimento in sol maggiore op. 1 n. 1*, Allegro assai (1 movimento), bb. 1-6.
Violino e basso.

co – legato, staccato, modalità di staccato nella stessa arcata – appare evidente nell’Allegro assai del *Divertimento n. 1* (es. 6) e in due movimenti in tempo di Giga, l’Allegro del *Divertimento n. 4* e il Presto del *Divertimento n. 6*; e in questo contesto è da sottolineare l’inclinazione di De Santis per le arcate lunghe, di ampio respiro, sia nel legato sia nello staccato-legato come s’incontrano nel Presto finale del *Divertimento n. 2* e nel Non presto del *Divertimento n. 6*. I difficili giri d’arco e i rapidi salti di corda sono molto frequenti (si vedano per esempio l’Allegro assai del *Divertimento n. 1* e il secondo movimento del *Divertimento n. 10*); in particolare il Presto del *Divertimento n. 6* è incentrato intorno a figure che comportano appunto tali difficoltà anche in rapporto all’articolazione in legato. La scrittura elaborata e finemente ornamentata s’apprezza per esempio nell’Allegro del *Divertimento n. 2* così come nel Largo del *Divertimento n. 6*. Le corde doppie, non soltanto in prima posizione, sono impiegate con efficacia pressoché abitualmente (fanno eccezione al riguardo i *Divertimenti n. 5* e *n. 12*) e compaiono anche accordi e moduli di arpeggi.

Come già si diceva a proposito del confronto delle due edizioni della raccolta, un aspetto interessante della scrittura è dato dalla presenza della diteggiatura, che non ha riscontri nel resto della produzione di De Santis; in genere le cifre prescrivono l’esecuzione di passaggi così da evitare o ridurre il ricorso alle corde vuote e perseguire l’ideale equilibrio e la continuità di suono che si possono ottenere rimanendo per quanto possibile sulla stessa corda. Il che si coglie per esempio nel finale, in tempo Moderato, del *Divertimento n. 8*, dove il disegno di una progressione discendente è realizzato in termini di diteggiatura scalando dalla terza alla prima posizione (bb. 70-77).

2. Le Sonate op. 1 di Amsterdam

I *Divertimenti op. 1* sono la matrice compositiva e di scrittura della musica di De Santis, della quale offrono il modello nell’ambito della sonata per violino. Le *Sonate op. 1* pubblicate ad Amsterdam da Witvogel nel 1732 circa costituiscono

la seconda edizione a stampa di musiche di De Santis e al contempo la seconda raccolta di sonate per violino e basso continuo che si differenzia per alcuni aspetti non irrilevanti dai *Divertimenti op. 1*. Le due raccolte non contengono lo stesso numero di composizioni – dodici nei *Divertimenti op. 1*, sei nelle *Sonate op. 1* – e diversa è l'accuratezza di concezione e confezione. Delle sei *Sonate op. 1* pubblicate da Witvogel una soltanto (la n. 2) è in tonalità minore e le due nella stessa tonalità di re maggiore sono collocate l'una di seguito all'altra (nn. 5 e 6), il che sembra contraddire l'attenzione nell'assortimento e nella disposizione delle tonalità che s'incontra nei *Divertimenti op. 1* e poi ancora nelle *Sonate op. iv*. Mancano inoltre del tutto, rispetto ai *Divertimenti op. 1*, indicazioni dinamiche e relative alla diteggiatura. Di contro si ravvisa anche in questa edizione la presenza di ritmi inesatti, frequente nella notazione del Settecento e riflesso delle abitudini scritte di De Santis, quando compaiono figure di trentaduesimi in luogo di quelle – matematicamente esatte all'interno della battuta – di sedicesimi e la mancanza di alterazioni necessarie, come avviene sistematicamente nel caso del si bequadro dell'Allegro della *Sonata n. 2* (bb. 2-3, 43-45, 49, 54, 56).

Se si considerano le caratteristiche musicali oltre che editoriali l'*op. 1* di Witvogel dà l'impressione di essere non tanto una raccolta organica quanto piuttosto un assemblaggio realizzato forse proprio dall'editore sulla base delle composizioni per violino di De Santis all'epoca in circolazione nel libero mercato dei manoscritti: l'indizio pressoché certo è la presenza della Gavotta con sei variazioni che conclude il *Divertimento op. 1 n. 12* come finale della *Sonata n. 1*. Ciascuna delle sei sonate dell'*op. 1* di Witvogel comprende tre movimenti che, come avviene sempre in De Santis, sono nella medesima tonalità e in forma binaria. Quando non sono preludi in tempo ordinario, i movimenti lenti d'apertura sono in tempo di Sarabanda (*Sonate n. 3* e *n. 6*) oppure di Siciliana (*Sonata n. 4*). Il secondo movimento è sempre un'Allemanda, mentre nei finali il riferimento ai tempi di danza stilizzata è più vario: Corrente (*Sonate n. 2* e *n. 4*), Minuetto (*Sonate n. 3* e *n. 5*) e Giga (*Sonata n. 6*).

Rispetto ai *Divertimenti op. 1*, con i quali la raccolta pure manifesta una sostanziale conformità di formato e di stile, si profilano alcune differenze nel senso di una generale semplificazione. La scrittura per violino è più facile e meno intricata: tutte le sonate si possono eseguire nelle prime tre posizioni e pur nella grande varietà e fantasia i colpi d'arco e i giri di corda non sono così impegnativi. I passaggi idiomati sono semplici benché d'effetto e di resa sicura – anche a rischio di risultare talvolta stereotipati e prevedibili – e rinunciano alle acrobazie, mentre la stessa ornamentazione per quanto florida specialmente in alcuni movimenti, come le variazioni della *Sonata n. 1* e il Largo assai della *Sonata n. 5*, non appare eccessivamente elaborata e ardua da sciogliere in sede esecutiva. Gli accordi e le corde doppie sono usati soltanto nelle *Sonate n. 3* e *n. 4* per brevi passaggi in prima posizione e si raggiunge una sola volta il limite del mi⁵ (nell'Allegro della *Sonata n. 5*) a indicare una frequentazione assai minore del registro acuto.

Nell'insieme l'*op. 1* di Witvogel offre una scrittura accessibile alle capacità tecniche ed espressive di un pubblico di dilettanti del quale può soddisfare le

Adagio

The image shows a musical score for Violino and Basso, measures 1-8. The tempo is Adagio. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 12/8. The score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the violin and a supporting bass line. The second system continues the melodic line with some ornamentation and a more active bass line. The third system shows the continuation of the melodic line and bass line, with some dynamic markings like *tr* (trill) and *sf* (sforzando).

es. 7. *Sonata in si bemolle maggiore op. 1 edizione Witvogel n. 4, Adagio (1 movimento),*
bb. 1-8. Violino e basso.

aspettative, il gusto e l'intrattenimento grazie a un dosato equilibrio di qualità compositiva e praticabilità della scrittura. Tale equilibrio è così convincente dal punto di vista musicale da indurre a ipotizzare che le sonate o per lo meno alcune di esse siano state composte con uno specifico intento didattico. È il caso, per esempio, della *Sonata n. 6*, improntata a uno svolgimento piano e lineare privo di complicazioni di sorta anche nei movimenti mossi e che può essere utilizzata con profitto per l'insegnamento di una semplice espressione cantabile (Largo iniziale), di un'eufonica e comoda brillantezza che sfrutta la risonanza delle corde vuote (Allegro) e dell'agile gioco di legato e staccato (Allegro finale).

La composizione più particolare della raccolta è la *Sonata n. 4*, che presenta un impiego delle corde doppie volto a mimare un virtuale dialogo «Solo»-«Tutti». Nell'Adagio in tempo di Siciliana, dalla morbida intonazione cullante e dall'andamento di pastorale, la melodia del violino è segnata da passaggi, appunto a corde doppie, che simulano l'intervento di un altro violino o meglio di una coppia di altri violini con funzione di punteggiatura e di stacco a delineare una sorta di accompagnamento non simultaneo ma per così dire di cornice: l'effetto è dato, oltre che dalla scrittura a doppie corde, dal cambio di registro dal grave all'acuto o viceversa di tali passaggi rispetto alle frasi che li precedono o li seguono (bb. 5, 9, 17, 19, 25-26, es. 7) Qualcosa di analogo accade anche nel successivo Presto con la discontinuità di scrittura, costituita dalle doppie corde, e di registro che intervengono a simulare l'ingresso di strumenti d'accompagnamento (bb. 6-7, 31-32, 55-56): il movimento

denota la vivacità e la pregnanza gestuale dell'opera comica. Anche nell'Allegro conclusivo, sebbene non vi siano passaggi a doppie corde, è possibile individuare, sulla base della scrittura e delle figurazioni nonché – come già si rilevava a proposito del primo movimento della sonata – dei cambiamenti di registro dal grave all'acuto o viceversa, modalità di interazione virtuale tra Solo e Tutti simili a quelle di un movimento di concerto con ritornello e brevi interpolazioni solistiche come mostra la prima parte del movimento.

BATTUTE	TONALITÀ	RIFERIMENTO CONCERTANTE
1-4	SI bemolle	Tutti
5-8		Solo
9-12		Tutti
13-14		Solo
15-16		Tutti
17-18		Solo
19-20	→FA	Tutti
21-24		Solo
25-28		Tutti
29-32	FA	Solo
33-36		Solo
37-40		Tutti

Questi tratti della scrittura sono da ricondurre all'inclinazione di De Santis di evocare una virtuale articolazione concertante in uno svolgimento strumentale privo delle risorse di organico per realizzarla che si ritrova, seppure in termini diversi nei *Divertimenti op. 1 n. 5* e *n. 10*, dove tale dinamica non si risolve nella sola linea del violino ma riguarda piuttosto la relazione tra la parte melodica e il basso.

Insieme alla *Sonata n. 4* la migliore composizione della raccolta è forse la *Sonata n. 1* per la qualità dell'invenzione, la fluida e naturale eloquenza dell'Adagio, l'andamento figurale mosso e variegato dell'Allegro non molto, ravvivato nella seconda parte da un'ombrosa sezione che attraversa tonalità minori (bb. 34-45) e la Gavotta

con variazioni del finale; forse proprio per il suo pregio la composizione fu inclusa da Patrik Alströmer nella sua collezione.

In definitiva rispetto ai *Divertimenti op. 1*, concepiti probabilmente da De Santis innanzi tutto per la propria attività di compositore e virtuoso, l'*op. 1* di Witvogel sembra una raccolta destinata in prima istanza all'ampio ceto europeo di dilettanti aristocratici e borghesi cui appartenevano gli acquirenti di Witvogel.

3. I Concerti op. 11

I sei *Concerti a sette e otto strumenti op. 11* furono pubblicati ad Amsterdam da Witvogel nel 1732 circa. L'edizione contiene le seguenti parti separate: «Violino principale», «Violino primo», «Violino secondo», «Violino primo di ripieno», «Violino secondo di ripieno», «Alto viola», «Violoncello o cimbalo» (2 parti). Gli errori di lingua italiana nel titolo e la discrepanza tra l'indicazione «Organo e violoncello» nel frontespizio e «Violoncello e cimbalo» nelle parti (che non menzionano l'organo) inducono a ritenere che, come le altre raccolte di De Santis edite da Witvogel, anche i *Concerti op. 11* siano stati pubblicati senza

la supervisione e senza il consenso dell'autore.³ Con ogni probabilità l'editore olandese acquisì i testi dei concerti sul libero mercato dei manoscritti oppure ripubblicò a proprio nome una raccolta già edita in precedenza altrove (ma della quale oggi non è rimasta alcuna traccia), come sarebbe poi accaduto per i *XII Divertimenti a violino col basso op. III* che sono appunto una riedizione pirata dei *Divertimenti a violino col basso op. I* già precedentemente pubblicati a Venezia. Si sa che Witvogel era solito affidarsi a collaboratori molto capaci per la preparazione e revisione editoriale delle sue pubblicazioni;⁴ d'altro canto, poiché l'edizione presenta un testo musicale piuttosto corretto, in cui si conta un numero contenuto di errori per ciò che riguarda le altezze e le figurazioni ritmiche mentre il fraseggio e l'articolazione sono molto accurati, si può ipotizzare che l'editore olandese sia venuto in possesso di una fonte – manoscritta o a stampa – se non proprio risalente direttamente all'autore comunque a lui assai prossima. Considerate le circostanze in cui fu stampata l'edizione Witvogel non è dato sapere se i concerti in questione siano stati selezionati e raccolti dall'autore in funzione di un'eventuale pubblicazione o se invece essi siano stati riuniti arbitrariamente dall'editore rastrellando manoscritti disparati. In ogni caso la natura unitaria da un lato e il riuscito assortimento dei concerti dall'altro fanno pensare che si tratti di una raccolta la cui concezione originaria possa effettivamente risalire a De Santis; se invece la scelta dei concerti fu dovuta a Witvogel occorre riconoscere che l'editore assemblò la raccolta in modo molto azzeccato.

L'*op. II* contiene sei concerti per violino, archi e basso continuo. Se l'edizione dei *Divertimenti op. I* suggerisce la presenza di De Santis a Venezia intorno al 1730, l'*op. II* manifesta l'importanza del suo incontro con la musica di Antonio Vivaldi. La distinzione tra le quattro parti orchestrali di violino che si aggiungono a quella del violino principale riflette la prassi di scrittura ed esecutiva in base alla quale negli episodi il solista è accompagnato soltanto da alcuni dei violini dell'intero complesso orchestrale (qui «Violino primo» e «Violino secondo») laddove nei ritornelli suonano tutti (quindi «Violino primo» con «Violino primo di ripieno», «Violino secondo» con «Violino secondo di ripieno»): è quanto accade negli episodi dei movimenti mossi e dell'Adagio del *Concerto n. 1* e nel Largo assai del *Concerto n. 6*. Tale prassi, che percorre tutto il Settecento, è ancora descritta con precisione da Pietro Lichtenthal, il quale distingue tra «Violino d'accompagnamento» (cioè chiamato ad accompagnare il solista negli episodi) e «Violino di ripieno» (utilizzato soltanto nei ritornelli e nei passaggi dei Tutti):

ACCOMPAGNAMENTO (Violino d'). Ne' concerti di Violino o d'altri strumenti, e talvolta anche nelle Arie, usansi delle Parti d'accompagnamento negli a

3. Albert Dunning, *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds. Een bijdrage tot de geschiedenis van de Nederlandse muziekuitgeverij in de achttiende eeuw*, Utrecht, A. Oosthoek, 1966, p. 24 e Id., *Music Publishing in the Dutch Republic: the Present State of Research*, in *Le magasin de l'univers. The Dutch Republic as the Centre of the European Book Trade*, Papers Presented at the International Colloquium Held at Wassenhaar (5-7 July 1990), ed. by Christiane Berkvens-Stevelinck, Hans Bots, Leiden-New York, Brill, 1992, pp. 121-128: 126.

4. Albert Dunning, *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds*, p. 25.

Soli, e delle Parti di Ripieno ne' *Tutti*. Il *Violino d'accompagnamento* è dunque quello che accompagna la Parte principale ne' suoi a *Soli*, e *Violino di Ripieno* quello che suona soltanto ne' *Ripieni* o ne' *Tutti*.⁵

I sei concerti sono tutti in tonalità maggiore (i *Concerti n. 1* e *n. 5* in fa maggiore, i *Concerti n. 2* e *n. 5* in sol maggiore, il *Concerto n. 3* in re maggiore, il *Concerto n. 6* in si bemolle maggiore); le tonalità relative minori sono utilizzate per i movimenti lenti centrali a eccezione di quello del *Concerto n. 4* che rimane nella tonalità d'impianto.

Nei concerti alla pregnanza e immediatezza gestuale della scrittura si coniugano una compiuta padronanza retorica e solidità costruttiva. L'invenzione musicale è ricca di spirito e insieme aperta all'effusione sentimentale in un gusto del chiaroscuro affettivo innervato di pulsante energia e al contempo ingentilito da un'eleganza di tratto che si rispecchia tra l'altro nel passo di danza di molti movimenti. Ciascuno dei sei concerti denota un carattere ben individuato. Così il *Concerto n. 1* in fa maggiore oscilla tra brillantezza e tenerezze malinconiche, mentre un registro estroverso e luminoso nel segno del gioco pervade il *Concerto n. 2* in sol maggiore. La tonalità di re maggiore si presta al carattere pubblico e cerimoniale del *Concerto n. 3*, il cui finale si basa su motivi di caccia. Il *Concerto n. 4* in sol maggiore si distingue per il tocco leggero e brioso ed è l'unico in cui l'autore rinuncia nel movimento lento centrale ai languidi ripiegamenti del minore in favore di una tersa cantabilità. Un umorismo memore del linguaggio icastico e nervoso dell'opera comica si respira nel *Concerto n. 5* in fa maggiore, laddove l'eloquenza vivace e serrata del *Concerto n. 6* trae spunto dai richiami della cornetta da postiglione.

I sei concerti seguono l'architettura in tre movimenti (veloce-lento-veloce): il primo e il terzo sono nella forma col ritornello, mentre il secondo è per lo più un assolo del violino principale in forma unitaria (peraltro organizzato dal punto di vista tonale come una forma binaria senza ripetizioni nei *Concerti nn. 2, 3, 4* e *5*) mentre nel *Concerto n. 1* è una forma col ritornello su scala ridotta. Il finale è in metro ternario e in tempo di Minuetto veloce tranne che nel *Concerto n. 5*, dove in metro ternario è il movimento iniziale.

CONCERTI	MOVIMENTI
n. 1 in fa maggiore	1. Allegro assai 2. Adagio 3. Non presto
n. 2 in sol maggiore	1. Allegro assai 2. Largo 3. Allegro
n. 3 in re maggiore	1. Allegro 2. Largo assai 3. Allegro
n. 4 in sol maggiore	1. Allegro 2. Largo assai 3. Allegro assai
n. 5 in fa maggiore	1. Non presto 2. Largo 3. Allegro assai
n. 6 in si bemolle maggiore	1. Allegro 2. Largo assai 3. Allegro

5. Pietro Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, 4 voll., Milano, Antonio Fontana, 1826, I, p. 13.

Le indicazioni di tempo tendono a differenziare movimenti molto mossi (Presto, Allegro assai), moderatamente mossi (Allegro, Non presto), lenti (Adagio) e molto lenti (Largo, Largo assai); curiosa è l'assenza dell'indicazione Andante, che peraltro De Santis utilizza soltanto nelle *Sonate op. iv*, tenuto conto che si tratta di una delle indicazioni di tempo più frequenti nella musica dell'epoca.

Rispetto alla molteplicità delle soluzioni prospettate da Vivaldi,⁶ in De Santis la forma col ritornello dei movimenti mossi tende tuttavia a delineare uno schema ricorrente con quattro ritornelli orchestrali in cui sono messe in gioco come tonalità secondarie la dominante, la relativa oppure la medianta minore, (schema che si ritrova del resto nella produzione di concerti di molti compositori contemporanei e con particolare frequenza in quella di Tassarini).⁷ Il quarto ritornello, che segna il ritorno alla tonalità d'impianto, è articolato in due parti (la prima delle quali può essere denominata Ritornello 4a) e incornicia al suo interno un quarto e ultimo episodio solistico (Solo 4), più o meno sviluppato, che può introdurre una dinamica armonica di tipo divagante o digressivo prima del Tutti conclusivo (Ritornello 4b). Se da un punto di vista tonale i ritornelli sono chiusi (cioè iniziano e terminano nella medesima tonalità) e la dinamica modulante è dunque affidata unicamente agli episodi, questi ultimi si concludono di norma non con una cadenza che risolve sull'attacco del ritornello successivo bensì con una cadenza perfetta già nella tonalità di destinazione assumendo così un senso di compiutezza in sé che peraltro genera l'impressione di una segmentazione troppo marcata della forma.

STRUTTURA FORMALE	TONALITÀ	ORGANICO	
Ritornello 1	I	Tutti	
Solo 1	→v	Solo	
Ritornello 2	v	Tutti	
Solo 2	→vi /iii	Solo	
Ritornello 3	vi / iii	Tutti	
Solo 3	→I / vi / iii	Solo	
Ritornello 4a	I	Tutti	
Solo 4	I	Solo	
Ritornello 4b	I	Tutti	

I = tonalità della tonica
 v = tonalità della dominante
 vi = tonalità relativa minore
 iii = tonalità della medianta minore

Questo schema s'incontra in entrambi i movimenti mossi dei *Concerti nn. 1, 3 e 5* e nei movimenti iniziali dei *Concerti nn. 2, 4 e 6*. In alcuni movimenti, inoltre, il ritorno alla tonalità d'impianto non avviene a seguito della dinamica

6. Cesare Fertonani, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, pp. 104-121; Simon Mc Veigh, Jehoash Hirshberg, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760: Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004, pp. 51-154.

7. Simon Mc Veigh, Jehoash Hirshberg, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760*, pp. 171-227.

modulante nel corso del terzo episodio ma piuttosto per accostamento o giustapposizione di tonalità. Nei movimenti iniziali dei *Concerti n. 2* e *n. 5* il terzo episodio incomincia nella tonalità della medianta (rispettivamente si e la minore) per concludersi in quella della relativa minore (rispettivamente mi e re minore), in entrambi i movimenti mossi del *Concerto n. 3* esso invece inizia dalla tonalità relativa (si minore) per terminare in quella della medianta minore (fa diesis minore): dopodiché il quarto ritornello attacca direttamente, appunto per semplice accostamento, nella tonalità d'impianto (re maggiore nel *Concerto n. 2*, sol maggiore nel *Concerto n. 3*, fa maggiore nel *Concerto n. 5*).

Si tratta di uno schema caratterizzato da un'ampia porzione conclusiva nel tono d'impianto, che tuttavia De Santis sa ripensare di volta in volta grazie a ritocchi lievi ma efficaci per evitare il rischio della monotonia senza al contempo alterarne la struttura funzionale. I finali dei *Concerti n. 2* e *n. 4* offrono una variante dello schema, con tre anziché quattro ritornelli: in entrambi i casi la tonalità d'impianto è raggiunta nel terzo ritornello (Ritornello 3a / Ritornello 3b), che contiene poi al suo interno un terzo e ultimo episodio (Solo 3). Nel finale del *Concerto n. 2* il secondo episodio incomincia alla dominante (re maggiore, b. 88) per terminare nella tonalità della medianta minore (si minore, b. 116) prima che attacchi il terzo ritornello nel tono d'impianto (sol maggiore, b. 117). Nel finale del *Concerto n. 6* il secondo episodio conduce dalla dominante alla tonalità relativa minore (cioè da fa maggiore a sol minore, bb. 106-157) prima che attacchi il terzo e ultimo ritornello (si bemolle maggiore, b. 158).

I ritornelli sono ben costruiti e internamente articolati e spesso De Santis dopo gli incisivi motivi di fanfara o di richiamo dell'inizio introduce sezioni più morbide o comunque differenziate in minore: è quanto accade nei movimenti iniziali del *Concerto n. 1* (bb. 1-19: 11-14; 44-60: 54-59) e del *Concerto n. 2* (bb. 1-15: 6-10) nonché nei finali del *Concerto n. 3* (bb. 1-42: 30-37), del *Concerto n. 4* (bb. 1-64: 48-53) e del *Concerto n. 6* (bb. 1-31: 9-16). Alla diversificazione interna dei ritornelli contribuiscono anche i contrasti di dinamiche, come nei movimenti iniziali dei *Concerti nn. 1, 2* e *6*.

Il ritornello d'apertura del primo movimento, *Allegro assai*, del *Concerto n. 1* è un esempio di tale diversificazione interna nonché della costruzione del periodo con sezioni differenziate per consistenza fraseologica, scrittura e dinamiche:

SEZIONI	BATTUTE	NUMERO BATTUTE	TONALITÀ	SCRITTURA	DINAMICA
A	1-2	2	FA	Imitativa	[Forte]
B	3-6	4	FA	Melodia accompagnata	[Forte]
C	7-10	4	FA	Accordale e melodia accompagnata	[Forte]
D	11-14	4	fa	Accordale	Piano
E	15-19	5	FA	Melodia accompagnata	Forte

Allegro assai *tr*

Violino principale

Violino I
Violino I Rip.

Violino II
Violino II Rip.

Viola

Violoncello
e Organ

6

6
3

4

9
3

6

8

p

p

p

p

p

p

p

The image shows a musical score for Violin and Arches, measures 12-19. The score is in F major, 3/4 time, and marked 'Allegro assai'. It features a first violin part with a 'Solo' marking at measure 16 and a cello/bass part with a 'Solo' marking at measure 16. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f'.

es. 8. *Concerto in fa maggiore op. 11 n. 1, Allegro assai* (1 movimento), bb. 1-19.
Violino e archi.

Inoltre, nel corso del movimento, per evitare un'impressione di prevedibilità l'autore cerca di conseguire un equilibrio tra la ricomparsa letterale o la variazione delle sezioni del ritornello d'apertura e l'inserzione di nuove sezioni nei ritornelli successivi.

Che la forma col ritornello impiegata da De Santis sia piuttosto curata è confermato dalla ricerca di una consistente integrazione tra ritornelli orchestrali ed episodi solistici, conseguita attraverso varie modalità. Il primo episodio può prendere direttamente spunto dalla testa del ritornello sino a configurare una parafrasi solistica della sezione iniziale come si riscontra talvolta nei concerti di Vivaldi e d'abitudine in quelli di Tartini: è quanto avviene nel finale del *Concerto n. 2* (si confrontino le battute 26-37 con le battute 1-6) e nel

primo movimento del *Concerto n. 5* (da confrontare le battute 29-36 e 1-7). Gli episodi riprendono talvolta altri motivi del ritornello, come accade per esempio nel primo movimento del *Concerto n. 2* (dove la volatina discendente delle battute 1-2 ricompare negli episodi: bb. 21-22, 55-61). Altri tratti ricorrenti sono la ricomparsa, nell'accompagnamento orchestrale agli episodi, dei motivi di testa del ritornello (particolarmente significativi, sotto questo aspetto, sono i finali dei *Concerti nn. 1, 3, 4 e 6* e il movimento iniziale del *Concerto n. 5*), e il richiamo di figure pregnanti tra gli episodi (come per esempio i motivi in ritmo lombardo e sincopato nel primo movimento del *Concerto n. 1* alle battute 20-21 e 61-62 oppure l'attacco di fanfara nel primo movimento del *Concerto n. 3* alle battute 15-16, 44-45, 84-85).

Tutti questi aspetti si colgono nel movimento iniziale del *Concerto n. 5*. Le sezioni del ritornello d'apertura ricompaiono in forma letterale, variata oppure abbreviata nei ritornelli successivi, mentre gli episodi mostrano un'apprezzabile integrazione con il materiale propriamente tematico del ritornello: il primo episodio, come già si diceva, incomincia come parafrasi della testa del ritornello per poi utilizzarne anche altri motivi (si confrontino le battute 8-12 e 37-41 nonché le battute 21-26 e 44-48), e la testa del ritornello è impiegata di nuovo nel terzo episodio (bb. 143-149). Gli episodi successivi sono collegati dalle figure in ritmo puntato: queste ultime sono riprese dalla sezione principale del ritornello (bb. 1-7) nell'accompagnamento orchestrale (bb. 87-100, 168-172) e soprattutto dal solista che le trasforma in figure in ritmo lombardo (bb. 59-65, 83-86, 101-107, 151, 172-177). Un rapido disegno di arpeggio discendente in staccato compare poi sia nel primo sia nel terzo episodio (bb. 49-53 e 129-132).

STRUTTURA FORMALE	SEZIONI	TONALITÀ	BATTUTE
Ritornello 1	A B C D E	FA	1-28
Solo 1	Parafrasi di A, motivi da B e D	→DO	29-65
Ritornello 2	A C' E	DO	66-82
Solo 2	Motivi da A e da Episodio 1	→la	83-115
Ritornello 3	B A F	la	116-126
Solo 3	Motivi da Episodi 1 e 2	→re	127-158
Ritornello 4a	A	FA	159-165
Solo 4	Motivi da A e da Episodi 1, 2 e 3	FA	166-181
Ritornello 4b	C D E	FA	182-192

La parte del violino principale, pur indubbiamente non spettacolare come quella di tanti concerti di Vivaldi, Tartini e Locatelli (all'acuto il solista raggiunge il *la*⁵), è comunque piuttosto impegnativa dal punto di vista virtuosistico. La scrittura solistica dei concerti di De Santis è improntata al virtuosismo lirico e cantabile che s'impone anche nei concerti composti da Vivaldi a partire dalla metà degli anni Venti e di Tartini: in questa scrittura melodica

SONATE E CONCERTI

Violino principale

Violino I
Violino I Rip.

Violino II
Violino II Rip.

Viola

Violoncello
c Organo

127

Solo

132

136

143

p
Solo

p
Solo

p
Solo

149

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet and cello/organ. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: Violino principale (top), Violino I and Ripieno I, Violino II and Ripieno II, Viola, and Violoncello and Organ. The music begins at measure 127 with a solo for the first violin. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). Measure numbers 127, 132, 136, 143, and 149 are clearly marked at the start of their respective systems. The bottom of the page shows the number 49.

154

159

164

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

7

b

b6

a

#

6

b

b7

b5

#

6

b6

b

#

#

6

b

b

b6

b

#

6

b

b

b

b

#

Tutti

b

b

7

6

6

#

#

Tutti

es. 9. *Concerto in sol maggiore op. 11 n. 2, Allegro (III movimento), bb. 127-168. Violino e archi.*

si accostano e s'intrecciano le istanze della tecnica della velocità e dell'agilità soprattutto per la varietà dei passaggi, dei colpi d'arco e dei giri di corda e quelle invece di una cantabilità morbida e sensibile, accurata nella diversificazione delle figure, dell'articolazione, del fraseggio, dell'ornamentazione e

delle dinamiche. Come esempi della scrittura solistica di De Santis si possono prendere il primo episodio dell'Allegro che apre il *Concerto n. 3* (bb. 15-30) oppure l'ultimo episodio del finale del *Concerto n. 2*, dove si susseguono un periodo con terzine e figure in ritmo lombardo e poi arpeggi (bb. 127-138), quindi un periodo patetico in minore (bb. 144-163) e da ultimo un robusto epilogo cadenzale (bb. 164-168, ES. 9).

Nella varietà dei colpi d'arco e dell'articolazione si nota nel *Concerto n. 1* la presenza di un segno su note di una certa durata, due punti sormontati da una legatura, che indica probabilmente un effetto di «tremolo», cioè di vibrato su una stessa nota (Allegro assai: bb. 104-105; Non presto: bb. 56-59, 109-112). La ricca ornamentazione caratterizza i movimenti mossi ma soprattutto quelli lenti in minore, dove la fluente vena patetica e sentimentale, intensamente affettuosa, appare ispirata da un'inventiva che nell'andamento melodico e ritmico si alimenta di intrinseca proprietà idiomática pur senza mai dare l'impressione di un linguaggio puramente formulaico. L'unico movimento non in minore, il Largo assai del *Concerto n. 4* è un saggio di formalizzazione dell'arte della diminuzione e dei passaggi che si conclude con un epilogo in tempo Grave sospeso sulla dominante che prepara l'attacco del finale (bb. 20-21). Da notare è poi una certa inclinazione nella melodia per il cromatismo decorativo, come si può apprezzare per esempio nei finali del *Concerto n. 1* (bb. 116-124) e del *Concerto n. 2* (bb. 155-163) oppure nel Largo assai del *Concerto n. 6*. Nel finale del *Concerto n. 1* una fermata con corona (b. 197) prima del Tutti conclusivo comporta la necessità di introdurre una breve cadenza estemporanea.

4. *Le Sonate op. IV*

Il frontespizio dell'edizione delle *Sonate op. IV*, pubblicate da Witvogel nel 1735 circa, indica che le dodici composizioni possono essere eseguite col flauto traverso ovvero col violino: si tratta dunque di sonate *passe-partout*, com'era del resto assai frequente nel primo Settecento per assicurare alla musica la massima diffusione possibile dal punto di vista editoriale. Leggendo il titolo dell'*op. IV* ci si chiede comunque se le sonate siano state scritte in prima istanza per flauto traverso oppure per violino. La scrittura e l'articolazione recano indubbiamente un'inconfondibile impronta violinistica, organica rispetto alle altre raccolte di De Santis e che dunque almeno in qualche passaggio può non riuscire propriamente idiomática per il flauto traverso; il che accade soprattutto laddove compaiono figurazioni rapide in cui si susseguono ampi salti intervallari – un po' come nella scrittura solistica per i legni di Vivaldi – e quando fraseggio e articolazione non sono realizzabili con la stessa naturalezza con l'arco o con il respiro. Ciò detto l'estensione della parte dello strumento melodico è ristretta rispetto alle altre sonate di De Santis, essendo compresa tra il re³ e il mi⁵, e inoltre non vi compaiono le corde doppie e i tratti cromatici più tortuosi e angolosi che s'incontrano nei *Divertimenti op. I*: il che non impedisce di pensare che, considerata la fortuna europea del flauto traverso nei decen-

ni centrali del Settecento, le sonate contenute nella raccolta potrebbero essere state originariamente concepite proprio per questo strumento. Detto questo, il fatto che tutto induca a ritenere che l'edizione Witvogel sia stata pubblicata senza il consenso dell'autore solleva dubbi riguardo non soltanto l'organicità della raccolta ma anche la destinazione strumentale delle sonate.

In altri termini, le *Sonate op. iv* si presentano in modo assai controverso. Sembrano assemblate con cura come parrebbe indicare l'assortimento e la distribuzione delle tonalità che rappresentano un caso unico nelle raccolte a stampa di De Santis. Le dodici sonate, infatti, sono in altrettante tonalità, sei di modo maggiore e sei di modo minore, così da coprire tutta la gamma delle tonalità senza alterazioni e sino a tre alterazioni in chiave (diesis o bemolle) con le sole eccezioni di fa maggiore e fa diesis minore: do maggiore e la minore, sol maggiore e mi minore, re maggiore e si minore, la maggiore, re minore, si bemolle maggiore e sol minore, mi bemolle maggiore e do minore. Colpisce soprattutto il numero di tonalità minori pari a quello delle tonalità maggiori e la presenza di tonalità che non compaiono nei *Divertimenti op. i* né nelle *Sonate op. i* e neppure nei *Concerti op. ii*: si minore, do minore e mi minore.

TONALITÀ CON DIESIS IN CHIAVE	TONALITÀ SENZA ALTERAZIONI IN CHIAVE	TONALITÀ CON BEMOLLE IN CHIAVE
	DO (n. 9), la (n. 5)	
SOL (n. 3), mi (n. 11)		re (n. 2)
RE (n. 1), si (n. 8)		SI bemolle (n. 4), sol (n. 12)
LA (n. 5)		MI bemolle (n. 6), do (n. 10)

Come si vede, all'interno di tale distribuzione non si segue peraltro un ordine né un criterio preciso, come potrebbe essere per esempio l'alternanza di tonalità maggiori e minori e anzi la collocazione in chiusura di raccolta di ben tre sonate in tonalità minore suona a dir poco sospetta. Nonostante la qualità e varietà delle composizioni e l'efficacia con cui sono accostate e riunite nell'insieme, nulla assicura che la raccolta sia stata concepita come tale dallo stesso De Santis e che l'edizione non sia invece il frutto di un'acquisizione e forse anche di una selezione operata arbitrariamente da Witvogel dopo essere entrato in possesso di fonti circolanti sul libero mercato dei manoscritti.

Dal punto di vista della configurazione e della struttura le *Sonate op. iv* sono simili a quelle delle precedenti raccolte di De Santis. Sono tutte in tre movimenti tranne la *Sonata n. 2*, che ne conta eccezionalmente quattro: al Largo che funge da Preludio seguono un Moderato in tempo di Allemanda, un Allegro di elaborata fattura contrappuntistica e un Allegro finale in tempo di Giga. Se il terzo o il quarto movimento non è stato aggiunto da Witvogel per qualche ragione ignota, la *Sonata op. iv n. 2* sarebbe dunque l'unica in tutta la produzione di De Santis a contare quattro anziché tre movimenti; la stranezza è accresciuta dal fatto che il terzo e il quarto movimento, per quanto assai

diversi nella scrittura e nella proprietà espressiva, sono entrambi mossi per cui l'uno sembra alternativo all'altro. Per ciò che concerne poi la destinazione strumentale, se le sonate non sono state scritte da De Santis pensando al flauto traverso, dopo aver pubblicato le *Sonate op. 1* e i *Divertimenti op. III* Witvogel potrebbe aver recuperato un certo numero di altre sonate per violino dello stesso autore sul libero mercato dei manoscritti per approntare una nuova edizione con lavori eseguibili anche col flauto traverso, strumento in gran voga negli anni Trenta.

Benché il flauto traverso o traversiere fosse conosciuto e praticato in città come Roma e Venezia sin dall'inizio del secolo, la sua affermazione in Italia fu piuttosto lenta rispetto a quanto accadeva in Francia, in Germania e in Gran Bretagna. Da un lato il flautista tendeva qui come nel resto d'Europa a identificarsi con l'oboista – secondo una consuetudine cessata soltanto nella seconda metà del secolo – e dall'altro il termine «flauto» indicava sino al 1730 circa, senza eccezioni, il flauto diritto. L'affermazione del traversiere in Italia s'inscrive così in un processo complesso in cui s'intrecciano molteplici aspetti: le relazioni con musicisti stranieri, il declino del flauto diritto e il costituirsi di un repertorio specifico. A quanto pare, i primi virtuosi di oboe e dunque anche di flauto traverso attivi in Italia all'inizio del Settecento sono in prevalenza, anche se non esclusivamente, stranieri: si pensi, per esempio, ad Alexis Saint-Martin, padre dei fratelli Giuseppe e Giovanni Battista Sammartini, giunto a Milano dalla Francia, a Ignazio Rion (forse anch'egli francese) e ai tedeschi Ludwig Erdmann e Ignazio Sieber, assunti dall'Ospedale della Pietà di Venezia nei primi decenni del secolo. Da parte degli autori italiani la costituzione di uno repertorio specifico per il flauto traverso – un repertorio cioè non di brani adattati da altri strumenti come il violino, il flauto diritto o l'oboe – sembra incominciare dagli anni Venti ed è naturalmente incentivata dai compositori che lavorano all'estero e hanno l'opportunità di pubblicare a stampa le loro musiche presso gli editori di Londra, Parigi e Amsterdam. Ben presto il flauto traverso diventa infatti in tutta Europa uno degli strumenti preferiti dai dilettanti aristocratici e borghesi, il più illustre dei quali è senza dubbio il re di Prussia Federico II (per lui scrissero, tra gli altri, Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Joachim Quantz).

Accanto alla produzione specifica per lo strumento, il mercato editoriale offre composizioni in cui è mantenuta, per ovvie ragioni di più ampia commercializzazione, l'alternativa *ad libitum* tra flauto traverso e violino già tradizionalmente prevista in precedenza tra flauto diritto e violino come nel caso illustre della raccolta manoscritta di Dresda delle dodici *Sonate a violino o flauto solo e basso* (datate Venezia, 26 luglio 1716) di Francesco Maria Veracini e dedicate al principe elettore Federico Augusto di Sassonia. Tra le sonate con questa duplice destinazione alternativa si possono ricordare per esempio le *Sonate metodiche op. 13* (Amburgo, 1728 e 1732) di Georg Philipp Telemann, le *Sonates op. 13* (Paris, 1734 circa) di Michel Corrette, la miscellanea *Twelve Solos* con sonate attribuite a Leonardo Vinci e ad altri non identificati autori italiani (Londra, 1746).

Amnesso e non concesso che le *Sonate op. iv* di De Santis siano state effettivamente scritte per flauto traverso, le raccolte rispetto alle quali esse trovano riscontro sono le *Sonate op. ii* (Amsterdam, 1729) di Carlo Tassarini, le *Sonate op. ii* (Amsterdam, 1732) di Pietro Antonio Locatelli, le *Sonate op. ii* (Amsterdam, 1737) di Giuseppe Sammartini, le *Sonate op. iii* (Norimberga, 1743) di Giovanni Benedetto Platti e, tra le composizioni esplicitamente dichiarate *passe-partout*, le *Sonate op. ii* (Parigi, dopo il 1737) destinate al flauto traverso oppure in alternativa all'oboe o al violino di Giovanni Battista Ferrandini. Mentre infatti le *Sonate op. ii* (Londra, 1728) di Francesco Barsanti conservano per esempio un'antiquata matrice corelliana di impianto e di scrittura, le sonate di Tassarini e Ferrandini ma soprattutto quelle di Locatelli, Sammartini e di Platti offrono un tipo di scrittura che supera il tradizionale conio violinistico di inizio secolo, caratterizzato dall'andamento ritmico uniforme in ottavi o sedicesimi e da passaggi figurati basati su moduli di scala e di arpeggio, per essere incentrata intorno all'equilibrio tra brillantezza e affettuosità cantabile che, al di là del taglio formale prescelto in tre o in quattro movimenti, diviene di riferimento per il flauto traverso.

Come già s'accennava, l'*op. iv* è costituita da composizioni di indubbia qualità. Dal punto di vista della configurazione e della struttura le sonate dell'*op. iv* sono simili a quelle delle precedenti raccolte di De Santis e in particolare dei *Divertimenti op. i*. Il movimento lento iniziale è spesso in tempo di Sarabanda, così come di frequente il secondo è un'Allemanda e il terzo un Minuetto oppure una Giga. Qui, rispetto ai *Divertimenti op. i*, il secondo movimento può essere talvolta in tempo moderato a sottolineare un andamento più comodo, così da delineare una progressiva accelerazione del tempo dal primo al terzo movimento come accade nelle *Sonate nn. 1, 2, 4, 7 e 9*. Rispetto ai *Divertimenti op. i* la sensibilità per il minore di De Santis appare nell'*op. iv* ancora più rilevante. Almeno alcune delle sei sonate in tonalità minore sono indubbiamente tra le più suggestive della raccolta: si prenda, per esempio, la *Sonata n. 10* in do minore percorsa da una vena patetica scossa da fremiti di inquietudine alla quale contribuisce non poco il pervasivo linguaggio cromatico.

L'*op. iv* si caratterizza inoltre per la presenza di alcuni movimenti contrappuntistici. Il Largo iniziale della *Sonata n. 11* è connotato da una libera e continua scrittura imitativa in canone che lega il violino al basso. Il terzo movimento, un serio Allegro in re minore, della *Sonata n. 2* ha una struttura fugata che all'esposizione (bb. 1-41) segue un'estesa sezione di divertimenti (bb. 41-98); alla riproposta tematica nella tonalità della sottodominante, sol minore (bb. 99-117) succede una ripresa della sezione dei divertimenti che conduce all'epilogo (bb. 118-178). Il finale della *Sonata n. 4* è un Allegro fugato in tempo di Giga che comprende un'esposizione (bb. 1-10), una parte modulante di divertimenti (bb. 11-37), una serie sempre modulante di stretti (bb. 38-57) e infine un epilogo (bb. 58-70).

Un confronto tra l'*op. iv* e i *Divertimenti op. i* e le *Sonate op. i* di Amsterdam pone in evidenza tipologie simili di movimenti nelle diverse raccolte. La forma dei movimenti finali delle *Sonate n. 5 e n. 11* è quella del tema, rispettiva-

Adagio

Violino

Basso

es. 10a. *Divertimento in re maggiore op. 1 n. 5*, Adagio (1 movimento), bb. 1-8.
Violino e basso.

Adagio

Flauto traverso
o Violino

Basso

es. 10b. *Sonata in la maggiore op. iv n. 7*, Adagio (1 movimento), bb. 1-8.
Flauto traverso o Violino e basso.

mente un Minuetto e ancora una Gavotta, con tre variazioni. Rispetto al finale del *Divertimento op. 1 n. 12* qui si nota un ridimensionamento del coefficiente virtuosistico: al di là del minor numero di variazioni (tre contro le sei dell'*op. 1 n. 12*), De Santis sembra favorire una scrittura ornamentale che reca in misura assai meno marcata l'impronta dell'idioma violinistico, escludendo o quanto meno contenendo figure, salti di registro ampi e ravvicinati, modalità di fraseggio e articolazione che riuscirebbero inappropriate e problematiche se eseguite su uno strumento non ad arco. Il rapporto tra i movimenti con variazioni dell'*op. 1 n. 12* e il finale dell'*op. 1 n. 12* potrebbe essere un indizio per avvalorare l'ipotesi che le sonate dell'*op. 1 n. 12* siano state composte originariamente per flauto traverso piuttosto che per violino.

Altre tipologie di movimento sono piuttosto frequenti: al di là dei preludi in tempo di Sarabanda, delle Gighe e dei Minuetti impiegati soprattutto come finali, ricorre per esempio un movimento centrale in tempo di Allemanda e di andamento moderato correlato alla presenza di figure ritmiche strette (*op. 1 n. 8* e *n. 11*; *op. 1 n. 1* di Amsterdam; *op. 1 n. 2*, *n. 7* e *n. 9*). A tale riguardo un caso piuttosto interessante è dato dal rapporto tra l'Adagio che apre la *Sonata n. 7* in la maggiore e l'Adagio iniziale del *Divertimento op. 1 n. 5* in re maggiore. Si tratta di due movimenti in tempo di Siciliana e di tono pastorale (il metro è 12/8) che condividono le prime due battute. Entrambi i movimenti incominciano con un'introduzione del solo basso continuo (*op. 1 n. 5*: bb. 1-6; *op. 1 n. 7*: bb. 1-4), hanno forma binaria che nell'Adagio del *Divertimento n. 5* è tuttavia priva della doppia barra centrale con i segni di ripetizione della prima e della seconda parte (*op. 1 n. 5*: bb. 1-17 e 18-33; *op. 1 n. 7*: bb. 1-13 e 14-24) e ciascuna delle due parti presenta una chiusa rimata (*op. 1 n. 5*: bb. 13-17 e 29-33; *op. 1 n. 7*: bb. 11-13 e 22-24; ES. 10a e 10b).

A quanto sembra De Santis ha lavorato su una mossa d'avvio comune (bb. 1-2), costituita da due moduli discendenti del basso: al primo modulo (3-4-5-4-3-2-1), segue un secondo modulo di quattro note presentato tre volte in modo da coprire l'intera scala discendente (1-7-6-5, 6-5-4-3, 4-3-2-1). A questa mossa d'avvio corrisponde poi una risposta differente nei due movimenti: prima della cadenza conclusiva nell'*op. 1 n. 5* ritornano ancora due profili discendenti (bb. 3-4 e 5), mentre nell'*op. 1 n. 7* è sottolineato il quarto grado dapprima alterato e quindi naturale (b. 3). Sulla base di questa mossa d'avvio comune De Santis ha sviluppato due movimenti apparentemente diversi ma molto simili, due versioni della stessa tipologia di movimento delle quali l'Adagio dell'*op. 1 n. 5* è la più elaborata. Nell'uno e nell'altro si riscontrano passaggi melodici affini (si confrontino per esempio le battute 8-9 dell'*op. 1 n. 5* con le battute 7-8 dell'*op. 1 n. 7*) ma nella sostanziale differenza delle figure che pure fanno riferimento al formulario del tono pastorale (melodia per gradi congiunti o con intervalli di quarta, ritmo puntato e così via) s'impone per rilevanza il motivo comune di quattro note discendenti con ritmo anapestico derivante dall'introduzione del basso.

A questo punto ci si chiede, tuttavia, quale sia il significato della relazione tra i due movimenti in questione. Un'ipotesi è che De Santis abbia effetti-

vamente composto due versioni simili dello stesso movimento sulla base di uno schema iniziale comune, delineato dalla melodia del basso, e di motivi riconducibili a uno stesso vocabolario retorico. Non è escluso però, e si tratta di un'altra ipotesi, che le due sonate contengano in realtà due versioni diverse dello stesso movimento: se si considera a ragione autentica l'edizione veneziana dei *Divertimenti op. 1*, Witvogel potrebbe aver recuperato manoscritti in parte corrotti per approntare la sua pubblicazione dell'*op. 1v*. Il rapporto tra i due movimenti sembra contenere in sé la sigla degli enigmi che circondano la figura di Giovanni De Santis, compositore le cui musiche sono pervenute, a eccezione dei *Divertimenti op. 1*, in una forma la cui attendibilità può essere verificata soltanto entro certi limiti. Il significato del rapporto che unisce le due Siciliane dell'*op. 1 n. 5* e dell'*op. 1v n. 7* s'aggiunge ai quesiti aperti intorno alla musica di De Santis e alla sua diffusione: il movimento con variazioni mancante nella riedizione di Witvogel (pubblicata come *op. 111*) dei *Divertimenti op. 1* e che riappare invece come finale delle *Sonata op. 1 n. 1* di Amsterdam, l'eccezione assoluta costituita dai quattro movimenti della *Sonata op. 1v n. 2*, l'anomalia delle tre composizioni in tonalità minore poste a conclusione dell'*op. 1v*.

III. *Il segno della musica*

1. *La consistenza di una presenza: sonate e concerti*

Autore di musica strumentale, De Santis propone un approccio ben definito in ciascuno dei due generi da lui coltivati, la sonata e il concerto. I *Concerti op. 11* sono tutti in tre movimenti secondo la successione veloce-lento-veloce: il primo e il terzo sono nella forma col ritornello, mentre il secondo, che può essere in una tonalità diversa da quella d'impianto, consiste di solito in un assolo del violino principale. Per ciò che riguarda la forma, il rapporto e l'equilibrio complessivo dei tre movimenti, i concerti manifestano, come già s'accennava, la decisa influenza di Antonio Vivaldi, che De Santis potrebbe aver avuto modo di conoscere di persona a Venezia intorno al 1730. Con l'eccezione dei *Concerti per chiesa e per camera* (1713) di Giuseppe Matteo Alberti, le innovazioni di Vivaldi nell'ambito del concerto strumentale a seguito del successo europeo dell'*Estro armonico op. 111* (1711) furono recepite con maggiore prontezza, disponibilità e interesse oltralpe (basti pensare a Johann Sebastian Bach) che non in Italia, dove si dovranno attendere gli anni Venti con la generazione dei musicisti nati nell'ultimo decennio del Seicento come Giuseppe Tartini, Pietro Antonio Locatelli e Carlo Tassarini. In ogni caso, per il pronunciato calco vivaldiano dei suoi concerti, De Santis può essere incluso tra i compositori che, intorno al 1730, si richiamano esplicitamente ai modelli formali ed espressivi di Vivaldi (inclusi comportamenti compositivi quali l'uso insistito delle progressioni, le semplici imitazioni tra due parti di violino e il gusto per i contrasti di colore tra modo maggiore e modo minore). Del concerto solistico così come viene codificato da Vivaldi, De Santis assimila puntualmente tanto le coordinate costruttive (l'architettura in tre movimenti, la forma col ritornello) quanto le categorie espressive (il virtuosismo e l'eloquenza cantabile di ascendenza vocale).

La forma utilizzata nei movimenti veloci dell'*op. 11* consiste per lo più in quattro ritornelli orchestrali, che toccano via via un paio di tonalità secondarie (dapprima la dominante, quindi la relativa oppure la medianta minore), alternati a tre episodi solistici modulanti. Se questa forma col ritornello presenta per lo più uno schema ricorrente, De Santis riesce comunque a renderla meno prevedibile grazie agli accorgimenti di una scaltrita arte combinatoria:

all'occasione egli ne ritocca la struttura di riferimento (per esempio ridisegnandola con tre anziché quattro ritornelli come nei finali dei *Concerti n. 2 e n. 4*), articola internamente in modo modulabile e flessibile l'ampia porzione conclusiva nella tonalità d'impianto (il cui inizio coincide con l'attacco del quarto e ultimo ritornello) e persegue una significativa integrazione tematica tra il ritornello e gli episodi solistici. I movimenti lenti, per lo più in minore, si caratterizzano per la proprietà intensamente patetica e sentimentale del dettato solistico.

Al di là del loro valore estetico, i sei *Concerti op. 11* di De Santis sono di estremo interesse dal punto di vista storico per almeno un paio di ragioni. In primo luogo si tratta di un contributo significativo al genere del concerto per violino che, a quanto pare, non era particolarmente coltivato in ambito napoletano (come testimoniano le rare eccezioni di autori come Angelo Razzzi, Giovanni Battista Pergolesi ed Emanuele Barbella); in secondo luogo la raccolta getta nuova luce sulla diffusione del modello di concerto per violino di Vivaldi anche tra i compositori provenienti dell'Italia meridionale.¹ Se di De Santis oggi sono pervenuti soltanto i *Concerti op. 11* l'influsso del genere si ripercuote in modo significativo nell'inclinazione a imprimere un'articolazione concertante nella configurazione formale di alcune delle sue sonate, come accade nei *Divertimenti op. 1 n. 5 e n. 10* e nella *Sonata op. 1 n. 4* di Amsterdam.

Dal punto di vista storico, le sonate di De Santis sono riconducibili alla fase di convergenza e integrazione delle antiche tipologie «da chiesa» e «da camera» tra il 1700 e il 1740, nel corso della quale la forma binaria diviene l'opzione costruttiva dominante. Dai movimenti stilizzati di danza, tipici della sonata «da camera», la forma binaria arriva a improntare in questo periodo anche i movimenti per così dire astratti, già caratterizzati dalla scrittura contrappuntistica e dalla forma unitaria, con il conseguente superamento di una effettiva distinzione tra i primi e i secondi, spesso ridotta a una pura questione di denominazione giacché sotto le semplici indicazioni di tempo di molti movimenti sono immediatamente riconoscibili i moduli ritmici e melodici di danza. Il processo di integrazione tra i due ambiti si compie con la graduale sostituzione delle antiche tipologie «da chiesa» e «da camera» con nuovi e più duttili generi di sonata in quattro o in tre movimenti e connotati dalla presenza prevalente delle forme binarie. I residui delle antiche tipologie restano riconoscibili nei tratti dello stile compositivo che di volta in volta può privilegiare, accentuare o equilibrare gli elementi «da chiesa» (architettura in quattro tempi secondo la successione lento-veloce-lento-veloce, movimenti concatenati l'uno all'altro, eventuale introduzione di un tempo lento interno in tonalità diversa da quella d'impianto, scrittura contrappuntistica) o viceversa gli elementi «da camera» (tempi di danza e movimenti in forma binaria in libera sequenza, impianto monotonale).

1. Cesare Fertonani, *Musica strumentale a Napoli nel Settecento*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Turchini Edizioni, 2009, II, pp. 925-963: 935-936.

Le sonate di De Santis consistono di tre movimenti, per lo più in forma binaria, ordinati secondo la successione lento-veloce-veloce. La collocazione dell'unico movimento lento in prima sede comporta un'uniformità tonale (poiché esclude la possibilità di includere un analogo movimento interno in una tonalità diversa da quella d'impianto) e una differenziazione dei due movimenti mossi dal punto di vista del metro, del carattere e dell'espressione. Piuttosto frequente nella musica italiana degli anni Trenta e Quaranta del Settecento, questo schema coesiste da un lato con il modello più antico in quattro movimenti lento-veloce-lento-veloce di ascendenza corelliana destinato a estinguersi verso il 1750 ma saldamente radicato in Italia e in tutta Europa come paradigma di una lingua franca (si pensi alla Francia o alla produzione di sonate di Händel, Telemann, Hasse e Leclair) e dall'altro con quello in tre movimenti veloce-lento-veloce improntato all'esempio del concerto e divenuto abituale nella seconda metà del secolo. Senza voler stabilire necessariamente una correlazione di principio tra la scelta del formato e la natura del linguaggio, è indubbio che mentre il modello in quattro movimenti è più consona ad atteggiamenti conservatori ed eventualmente alla persistenza di una scrittura contrappuntistica quelli in tre movimenti sono più appropriati ad atteggiamenti compositivi progressivi nel segno dello stile 'galante'. De Santis dimostra così di allinearsi alle tendenze più aggiornate della musica italiana intorno al 1730: da una parte l'archetipo formale ed espressivo del concerto di Vivaldi, dall'altra la sonata solistica in tre movimenti sostanziata da tempi di danze stilizzate.

Lo schema in tre movimenti lento-veloce-veloce merita di essere considerato nel contesto della musica strumentale dell'epoca. Descrivendo le sonate nel 1740, Johann Adolph Scheibe indica come gli assetti in tre movimenti siano da considerare come varianti della matrice data dalla successione lento-veloce-lento-veloce in cui viene a cadere uno dei due movimenti in tempo lento: l'eliminazione del primo movimento lento genera così il modello veloce-lento-veloce ispirato al concerto, laddove quella del secondo movimento lento dà origine al modello lento-veloce-veloce, che Scheibe sembra associare in particolare al genere della sonata solistica per strumento melodico e basso continuo.²

A quanto sembra Giovanni Battista Somis è tra i primi compositori a impiegarlo in maniera sistematica sin dagli anni Venti, come testimoniano le *Sonate per violino e basso op. II* (Torino, 1723) e *op. IV* (Parigi, 1726) e poi le *Sonate per violoncello e basso* (Parigi, 1738 circa); lo schema ricorre nella produzione di Somis anche laddove convive con quello, sempre in tre movimenti, ma con il tempo lento collocato al centro come nelle *Sonate per violino e basso op. VI* (Parigi, 1734). L'assetto in tre movimenti nella stessa tonalità e per lo più in forma binaria è quello di gran lunga preferito da Giuseppe Tartini nelle sue

2. Johann Adolph Scheibe, *Der critische Musicus*, 2 voll., Hamburg, Thomas von Wierings Erben-Rudolph Beneke 1738-1740, II, pp. 377 e 381-382. Nella nuova edizione in un unico volume del 1745 l'intera descrizione delle sonate è alle pagine 675-682.

sonate. Il paradigma presenta all'inizio un movimento cantabile lento o moderato, quindi un movimento mosso che di norma costituisce il centro ideale dell'opera e infine un ulteriore movimento mosso di diverso metro e caratteristiche, come si coglie per esempio già nella maggior parte delle *Sonate per violino e basso op. 1* (Amsterdam, 1734). Questo stesso assetto contraddistingue alcune raccolte per violino pubblicate negli anni Trenta e Quaranta, come le *Sonate op. vi* (Amsterdam, 1737) di Pietro Antonio Locatelli e le *Sonate op. 1* (Milano, 1747 circa) di Carlo Zuccari ma si ritrova, seppure accanto a soluzioni diverse, anche in altre edizioni significative come le *Sonate op. iv* (Londra, 1739) di Francesco Geminiani (*nn. 5 e n. 10*) e gli *Allettamenti op. iii* (Roma, 1740) di Carlo Tassarini (*nn. 1, 3 e 5*). Nella musica per flauto traverso l'assetto utilizzato da De Santis nelle *Sonate op. iv* ha riscontro, in verità accanto ad altri schemi, in alcune raccolte coeve come le *Sonate op. ii* (Amsterdam, 1732) di Pietro Antonio Locatelli (*nn. 6 e 10*), le *Sonate op. ii* (Amsterdam, 1736 circa) di Giuseppe Sammartini (*nn. 1 e 12*), le *Sonate op. ii* di Giovanni Battista Ferrandini (Parigi, dopo il 1737).

È interessante rilevare che questo assetto continua a essere impiegato anche dopo la metà del secolo, come mostrano le *Sonate per violoncello op. iii* (Londra, 1750) di Giacobbe Basevi Cervetto, le *Sonate per violino op. ii* (Londra, 1753 circa) di Angelo Morigi e almeno alcune delle *Sonate per violino op. i* (Parigi, 1755 circa) di Domenico Dall'Oglio. Ancora nella seconda metà del secolo questo paradigma si rivela attuale al punto da essere il modello abituale nelle sonate per violino di Pietro Nardini, allievo di Tartini al pari di Morigi e Dall'Oglio, come si vede nei *Six Solos op. 5* (Londra, 1769 circa). Del resto anche nella musica dei compositori che tendono ormai ad adottare stabilmente il modello veloce-lento-veloce questo il paradigma con il movimento lento in apertura offre pur sempre all'occasione un'alternativa praticabile: si pensi per esempio alla *Sonata op. 5 n. 4* (Parigi, 1768) di Luigi Boccherini e alle *Sonate nn. 1, 2 e 3 dell'op. 3* (Parigi, 1760 circa) e *nn. 1, 3 e 4 dell'op. 8* (Amsterdam, 1773 circa) di Gaetano Pugnani. Di contro nella musica strumentale napoletana della prima metà del Settecento il modello non sembra aver riscosso particolare favore, predominando largamente il tradizionale assetto in quattro movimenti.³ Tale assetto si riscontra infatti nelle sonate per violino tanto di Giovanni Antonio Piani e di Michele Mascitti, che fanno fortuna in Francia, quanto in quelle di compositori di verace tradizione locale come Nicola Fiorenza e nelle *Sonate xii di violino e basso* (Vienna, 1754) di un protagonista assoluto della scena musicale europea come Nicola Porpora. In questo senso le sonate di De Santis sembrano scaturire più dall'incontro con esperienze compositive dell'Italia settentrionale di autori come Somis, Locatelli e soprattutto Tartini che non dallo scenario della musica strumentale napoletana del primo Settecento.

Dal punto di vista delle strategie retoriche ed espressive, lo schema in tre movimenti lento-veloce-veloce impiegato da De Santis comporta una drammaturgia per così dire ad arco. Il movimento lento iniziale, relativamente

3. Cesare Fertonani, *Musica strumentale a Napoli nel Settecento*, p. 946.

breve, costituisce l'introduzione, una sorta di ingresso nell'opera che genera alcune aspettative nell'ascoltatore; anche grazie alla sua ampiezza, il secondo movimento coincide con la fase cruciale, di maggior tensione della composizione e ne rappresenta perciò il centro ideale; il finale corrisponde al rilascio conclusivo della tensione e pone l'accento sulla lievità di tocco, sul passo di danza e talora sul virtuosismo. Si tratta di una strategia retorica ed espressiva congeniale alle istanze, proprie dell'estetica 'galante', di chiarezza, naturale piacevolezza e adesione a un codice di comportamento cortese condiviso dal compositore e il suo pubblico. Tutte le sonate di De Santis seguono questo paradigma, con la curiosa eccezione della *Sonata op. iv n. 2* in quattro movimenti (Largo-Moderato-Allegro-Allegro) sempre che l'edizione Witvogel in cui è stata pubblicata possa essere considerata una fonte attendibile conforme alle intenzioni dell'autore. L'impronta dei tempi di danza stilizzata è la norma nel secondo movimento (per lo più un'Allemanda), e nel finale (spesso un Minuetto o un tema con variazioni) ma è ben riconoscibile con una certa frequenza anche nei movimenti iniziali (talvolta in tempo di Sarabanda o di Siciliana).

Tranne alcuni movimenti particolari e i finali che sono temi di danza con variazioni, i movimenti sono tutti o quasi in forma binaria. Di fatto sono assimilabili allo stampo di una forma binaria senza ripetizioni anche alcuni movimenti in forma unitaria come per esempio nell'*op. 1* di Venezia il Largo del *Divertimento n. 5* e l'Adagio del *Divertimento n. 10*: benché privi della doppia barra centrale con i segni di ripetizione della prima e della seconda parte, questi movimenti offrono infatti una struttura interna del tutto simile a quella di una forma binaria, con la conclusione della prima parte del movimento nella tonalità della dominante o del relativo maggiore, l'apertura della seconda parte con la frase melodica dell'inizio e il ritorno poi alla tonalità d'impianto. La forma binaria ha insomma un ruolo di matrice nelle sonate di De Santis essendo impiegata in diversi ordini di grandezza, dal formato più esteso dei movimenti centrali e finali a quello ridotto dei movimenti iniziali sino ai temi di danza utilizzati per le variazioni di alcuni movimenti conclusivi.

La forma binaria utilizzata da De Santis offre alcuni tratti ricorrenti peraltro assai diffusi nella prassi compositiva dell'epoca per attribuire coesione alle due parti. In genere la seconda parte si apre con una versione alla dominante (ovvero alla tonalità relativa) della frase iniziale della prima parte e la frase o la chiusa cadenzale che conclude quest'ultima è riproposta nella tonalità d'impianto alla fine della seconda così che le due parti presentano una chiusa rimata. Un ulteriore tratto che con una certa frequenza contribuisce alla coesione della forma è la ripresa, nel corso della seconda parte, del periodo o anche solo della frase iniziale del movimento in corrispondenza del ritorno alla tonalità d'impianto, come accade per esempio nel secondo e nel terzo movimento del *Divertimento op. 1 n. 2*; tratto questo che dà un forte senso di ricapitolazione tematica e si incontra soprattutto nei movimenti centrali, come avviene nei *Divertimenti op. 1 nn. 1, 4, 8, 9 e 11*, nelle *Sonate op. 1 nn. 2, 3 e 4* di Amsterdam e nelle *Sonate op. iv nn. 3, 4, 9 e 12*. In alcuni casi il ritorno alla

tonalità d'impianto, segnato dalla ricapitolazione del periodo iniziale, non avviene in modo fluido ma per giustapposizione attraverso una cadenza alla mediant minore (secondo movimento del *Divertimento op. 1 n. 8*, bb. 45-46) oppure alla relativa minore (secondo movimento del *Divertimento op. 1 n. 9*, bb. 38-39) che conclude la parte centrale del movimento. Questa soluzione, molto frequente nella musica del primo Settecento, si ritrova anche nei movimenti di concerto, per esempio l'Allegro assai del *Concerto n. 2* (bb. 105-106) e l'Allegro iniziale del *Concerto n. 3* (bb. 78-79).

Nell'insieme i movimenti di sonata di De Santis manifestano comunque un approccio raffinato alla forma binaria, interpretata sia su ampia scala per i secondi movimenti, sia su scala ridotta; all'uniformità e ripetitività della struttura corrisponde un notevole varietà di configurazioni retoriche ed espressive. Talvolta in apertura della seconda parte, laddove ci si aspetterebbe un ritorno della frase iniziale alla dominante, De Santis sceglie invece di introdurre nuovi elementi melodici conservando alcuni disegni ritmici, come accade nei *Divertimenti op. 1*, nei primi due movimenti del *n. 2*, nell'Adagio del *n. 7*, nel Non presto del *n. 9*.

In alcuni casi il movimento finale è costituito da un tema di danza seguito da variazioni, una Gavotta come nell'*op. 1 n. 12* di Venezia (lo stesso movimento compare nell'*op. 1 n. 1* di Amsterdam) e nell'*op. 1 v n. 11* oppure un Minuetto come nell'*op. 1 v n. 5*. Si tratta evidentemente del movimento con variazioni caratteristico dei decenni centrali del Settecento in cui il basso del tema in forma binaria ritorna identico a se stesso in ogni variazione. Nel modello di sonata lento-veloce-veloce descritto da Scheibe il finale può essere più veloce del secondo movimento oppure essere, appunto, un Minuetto con variazioni.⁴ Questo tipo di movimento dove la successione armonica prevale sulla melodia del tema si ritrova come finale in autori anche per altri versi assai prossimi a De Santis come Tartini (*Sonata op. 1 n. 12*), Locatelli (è il caso di tutte le *Sonate per violino op. vi* e anche della *Sonata per flauto traverso op. 11 n. 10*) e Somis (le *Sonate op. vi nn. 4 e 12*). Non a caso nei finali di un compositore di una generazione anteriore come Vivaldi, pure attento all'attualità e all'aggiornamento del proprio stile, le variazioni ornamentali su un tema in forma binaria sono piuttosto rare: si ricordano la *Sonata per violino e basso rv 19* in tempo di Gavotta, il *Concerto per violoncello rv 406*, il *Concerto per oboe rv 447* e il *Concerto per fagotto rv 473* in tempo di Minuet. Naturalmente la tipologia di movimento si rivela di particolare interesse in quanto permette di cogliere, attraverso le variazioni, la natura morfologica ed espressiva dell'arte dell'ornamentazione di De Santis che trova qui formalizzazione scritta. Tra l'altro queste variazioni possono anche servire a farsi un'idea dell'ornamentazione estemporanea richiesta in un movimento come l'Adagio *ad libitum* del *Divertimento op. 1 n. 2* di Venezia. Nell'*op. 1 v* il terzo movimento della *Sonata n. 2* e il finale della *Sonata n. 4* sono delle fughe. Nel complesso le sonate di De Santis mostrano, seppur entro un campo di coordinate ben definite, un riuscito equilibrio e

4. Johann Adolph Scheibe, *Der kritische Musicus*, II, p. 382.

assortimento dei movimenti per ciò che riguarda i registri e gli atteggiamenti espressivi, il tempo e il metro.

Un aspetto interessante della produzione strumentale di De Santis è dato dall'assimilazione in alcune sonate di elementi provenienti dal concerto. Com'è noto nella musica italiana tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento i rapporti tra sonata e concerto erano stati piuttosto fluidi, almeno sino a quando quest'ultimo aveva acquisito una propria inconfondibile configurazione e identità di composizione propriamente orchestrale, per lo più caratterizzata dalla presenza di parti solistiche, nelle raccolte a stampa di Torelli, Albinoni e Vivaldi. A Venezia sino al 1710 le innovazioni del concerto manifestano il loro influsso sulla sonata a tre, quattro o cinque parti: una condotta libera e ariosa, un maggiore virtuosismo della scrittura e procedimenti costruttivi come la forma col motto s'incontrano per esempio nelle *Sinfonie (o Sonate) op. 11* (1700) di Albinoni, nelle *Sonate op. 1* (1701) di Gentili, nelle *Sonate op. 1* (1705) di Vivaldi. Dopo il 1710 i due generi tendono invece a una chiara diversificazione: mentre la sonata resta legata a una prassi compositiva più conservatrice, il concerto prosegue ad essere aperto alla sperimentazione e all'inclusione di nuove soluzioni formali e istanze espressive. Nel caso di Vivaldi, tuttavia, l'influenza del concerto sulla sonata non soltanto permane ma addirittura si rafforza dopo il 1710. Il semplice porre in gioco due strumenti oltre al basso, nella sonata a tre, presuppone infatti per Vivaldi un avvicinamento o addirittura un'adesione all'estetica e alle forme del concerto.⁵ Le *Sonate per violino e violoncello* RV 83, *per flauto traverso e violino* RV 84 e quella *per flauto diritto e fagotto* RV 86, i *Trio con liuto* RV 82 e RV 85, le quattro *Sonate per due violini* con basso opzionale RV 68, RV 70, RV 71 e RV 77 denotano in varia misura l'impronta del concerto vivaldiano per quanto riguarda l'architettura complessiva, l'impiego della forma col ritornello (come nei movimenti mossi delle *Sonate* RV 84 e RV 86), il trattamento e l'interazione tra le parti, così che strutture, tecniche e modalità di scrittura proprie del concerto divengono qui elementi essenziali. Ma ancora più significativi sono, se si vuole, gli evidenti debiti formali ed espressivi nei confronti del concerto che compaiono in alcuni lavori solistici databili intorno al 1716, come le *Sonate per violino* RV 10, RV 26, RV 28 (anche per oboe) e RV 34 e la *Sonata per oboe* RV 53: in particolare le *Sonate* RV 28 e RV 53 includono un movimento in stile di concerto e nella forma col motto. Laddove Vivaldi utilizza nelle sonate la forma col motto o quella col ritornello (che della prima è la sua più compiuta e personale evoluzione) l'articolazione tra Tutti e Solo (o Soli) si realizza su un piano virtuale, sulla base di criteri tematici e armonici e della diversificazione del numero e della condotta delle parti.

Il segno del concerto sulle sonate di De Santis corrobora ulteriormente l'ipotesi di un rapporto diretto del violinista «napolitano» con Vivaldi o quanto meno con la sua musica che è suggerito da numerosi altri aspetti. Le composizioni che recano tale segno sono i *Divertimenti op. 1 nn. 5 e 10*, dove oltre ai

5. Cesare Fertonani, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 94-95.

tratti in cui il violino è accompagnato dal basso vi sono passaggi per il solo basso continuo e altri in cui violino e basso procedono all'ottava. Questa alternanza di scrittura genera una virtuale articolazione concertante tra sezioni di un ideale Tutti (quando violino e basso sono all'ottava o il violino tace dando l'effetto di un ripieno) e sezioni per il Solo. Anche la *Sonata op. 1 n. 4* di Amsterdam mostra tracce di un virtuale dialogo concertante Tutti-Solo attraverso l'impiego delle corde doppie del violino, che in alcuni passaggi simulano l'intervento di altri strumenti d'accompagnamento.

2. *La qualità di una presenza: lo stile*

Se la figura di De Santis, virtuoso di violino e compositore, è fantomatica, la sua musica appare e suona come una presenza viva che merita di essere conosciuta e apprezzata. La produzione oggi nota comprende soltanto due generi, naturale riflesso dell'attività di un compositore che è anche strumentista virtuoso: la sonata per violino o per flauto traverso e basso e il concerto per violino, archi e basso continuo. Si tratta in totale di trenta sonate e di sei concerti: una produzione tutt'altro che ingente, benché non sia affatto da escludere che oltre alle sonate e ai concerti oggi pervenuti essa comprendesse anche composizioni di cui si è perduta ogni traccia.

La musica strumentale di De Santis s'inserisce nel passaggio dal linguaggio di inizio Settecento, per così dire 'tardo-barocco', alle prime manifestazioni del nuovo stile 'galante', inizialmente diffuso dagli operisti di formazione napoletana come Vinci, Hasse e Pergolesi, poi impostosi in tutta Europa a partire dal secondo quarto del secolo e le cui caratteristiche sono l'alleggerimento della tessitura, la semplificazione armonica, la struttura periodica della musica, una melodia cantabile dalla fine e sensibile ornamentazione, le forme binarie di danza, la prevalenza delle tonalità maggiori (con le tonalità minori usate in funzione di contrasto o chiaroscuro). La nozione di stile 'galante' implica una questione di gusto, riflettendosi così direttamente dal versante compositivo a quello esecutivo: nel contesto dei mutamenti estetici in atto nel corso del Settecento – come si apprende dagli scritti di Johann Mattheson, Johann Adolf Scheibe e soprattutto Johann Joachim Quantz sino ad arrivare a Carl Philipp Emanuel Bach e a Friedrich Wilhem Marpurg – la naturalezza, lievità di tocco, grazia e piacevolezza della musica 'galante' richiede un'esecuzione appropriata nella flessibilità della condotta ritmica, nelle sfumature del fraseggio, delle dinamiche e nella resa dell'ornamentazione prescritta o estemporanea. Le istanze dello stile 'galante' comportano dunque il dischiudersi di un nuovo orizzonte di gusto che dalla scrittura si estende alla sua concreta realizzazione sonora. Ciò che s'affaccia è una nuova estetica della sensibilità, che punta a concentrarsi sull'affettuosità e sull'eloquenza della voce lirica individuale, sollecitata a registrare sfumature e dettagli di un diagramma emozionale attraverso la minuta diversificazione espressiva della linea melodica nel suo flessibile configurarsi: da cui l'importanza attribuita alla ricca ornamentazione, agli ampi intervalli e ai salti di registro, alla varietà delle figure ritmiche.

The image shows a musical score for two instruments: Flauto traverso o Violino (Flute or Violin) and Basso (Bass). The tempo is marked 'Largo assai'. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows measures 1 and 2, and the second system shows measures 3, 4, and 5. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The flute/violin part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. There are some performance markings like 'f' and '6' below the notes.

ES. 11. *Sonata in do minore op. IV n. 10*, Largo assai (1 movimento), bb. 1-5.
Flauto traverso o Violino e basso.

I tratti propri della musica di De Santis, in cui occupano un posto rilevante i tempi di danza, sono appunto l'alleggerimento e la semplificazione della tessitura strumentale (con la predominanza nei concerti delle parti estreme: la melodia e il basso), la costruzione del periodo in cui si profila accanto allo svolgimento continuo (la cosiddetta *Fortspinnung*) il raggruppamento di frasi simmetriche e bilanciate, il rallentamento del ritmo armonico, il rilievo di clausole e formule cadenzali ricorrenti, il contrasto coloristico di maggiore e minore. La quintessenza dell'adesione di De Santis al nuovo stile è la scrittura melodica morbida e intensamente cantabile, che assume spesso profili curvilinei e ondeggianti, cesellata nella condotta ritmica finemente diversificata con il frequente ricorso a figure sincopate, in ritmo puntato, lombardo, dattilico, anapestico e giambico e con morbide successioni di terzine, nonché spesso impreziosita dall'ornamentazione. Un esempio della scrittura melodica di De Santis è l'inizio, intensamente patetico, del Largo assai che apre la *Sonata op. IV n. 10* (bb. 1-5, ES. 11).

L'appartenenza della musica di De Santis alla cruciale fase di passaggio e mutamento di gusto che copre innanzi tutto gli anni Trenta del Settecento e coinvolge compositori come Tartini, Giuseppe e Giovanni Battista Sammartini, Locatelli, Galuppi ma anche a vario titolo, seppure in misura diversa, maestri più anziani come Vivaldi, Telemann, Porpora e Domenico Scarlatti, si riflette sulla adeguata e sensibile realizzazione esecutiva che essa richiede, aderente alla concezione compositiva. La musica di De Santis, indubbiamente più adatta a essere suonata in ambienti intimi e raccolti per un pubblico di intenditori, implica una dedizione performativa finalizzata a valorizzare la qualità cantabile, l'intensità affettiva e l'accuratezza della scrittura. A suggerire le attenzioni performative che la musica De Santis richiede è anche la discreta varietà delle indicazioni di tempo che essa reca; tra l'altro, un paio di queste indicazioni che fanno uso della litote, Non molto allegro e Non presto, sono piuttosto personali.

MOVIMENTI IN TEMPO LENTO	MOVIMENTI IN TEMPO MODERATO	MOVIMENTI IN TEMPO MOSSO
Largo assai	Andante	Non molto allegro
Largo	Moderato	Allegro non molto
Adagio		Allegro
Adagio ad libitum		Allegro assai
Un poco adagio		Non presto
		Presto

Particolarmente importanti per la definizione dello stile di De Santis sono i *Divertimenti op. 1*, la prima raccolta a stampa che fissa il formato e la configurazione delle sue sonate, e i *Concerti op. 11*, che sono gli unici suoi lavori di tal genere oggi conosciuti. Senza dubbio questa musica si presta a essere analizzata secondo i modelli e gli schemi contenuti nelle raccolte, pervenute per lo più manoscritte, di didattica della composizione (partimenti, esercizi di contrappunto, solfeggi, regole di armonizzazione del basso) che per il musicista del Settecento sono il repertorio di prototipi precostituiti da impiegare in determinate circostanze convenzionali⁶ insieme con il codice delle figure retoriche tipiche dell'epoca. Per esempio, tutti e tre i movimenti del *Divertimento n. 6* si aprono con lo schema dato dalla successione melodica 1-2-3 (lo schema «Do-re-mi» secondo Gjerdingen), mentre l'esordio del secondo movimento del *Concerto n. 5* (bb. 1-3) offre come mossa d'avvio la variante della Romanesca con la scala discendente al basso 1-7-6-5-4-3 cui segue come risposta alla melodia la discesa per gradi congiunti 6-5-4-3 (cioè lo schema che Gjerdingen chiama «Prinner»).

La Gavotta che serve come tema per le variazioni del finale del *Divertimento n. 12* ha ancora una volta come mossa d'apertura la successione melodica 1-2-3 cui segue una cadenza che invece utilizza la successione 3-2-1 (bb. 1-8). Nella seconda metà del tema De Santis ricorre allo schema con una progressione discendente comunemente usato dopo la doppia barra nei brevi movimenti in forma binaria (lo schema che Gjerdingen chiama «Fonte», bb. 9-12); poi compare una ripresa variata della frase d'apertura (bb. 13-16) e infine la clausola cadenzale con la successione melodica 3-2-1 è preceduta da un basso discendente 4-3-2-1-7-1 (bb. 17-20). Nel Presto del *Divertimento n. 3*, dove si colgono i residui di un'antica scrittura contrappuntistica e imitativa, assume valenza tematica il tetracordo discendente 1-7-6-5, mentre nel finale in tempo di Giga dello stesso lavoro ciascuna delle due parti di conclude con la tipica cadenza 'galante' con la successione 3-4-5-1 al basso (bb. 41-42 e 99-100) che è frequentissima in De Santis.

L'Adagio del *Divertimento n. 5* declina il modello inconfondibile di una Siciliana-Pastorale laddove il conio patetico dell'Adagio del *Divertimento n. 7* trae spunto dai due tetracordi discendenti sovrapposti in valori ritmici diversi al violino e al basso (bb. 1-2). Il registro tragico dell'Adagio del *Divertimento*

6. Robert O. Gjerdingen, *La musica nello stile galante*, edizione italiana a cura di Giorgio Sanguinetti, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 2017, pp. 17-44.

es. 12. *Divertimento in do maggiore op. 1 n. 8*, Non presto (11 movimento), bb. 1-6.
Violino e basso.

n. 10 si deve alla combinazione di alcuni elementi (bb. 1-8): gli intervalli eccedenti e diminuiti, il ritmo puntato, la scrittura all'unisono di violino e basso; in assoluto rilievo è il tetracordo discendente secondo la scala minore armonica che espone la seconda eccedente tra il settimo e il sesto grado. Spigolosi cromatismi, con intervalli eccedenti e diminuiti in evidenza, connotano anche il Presto finale dello stesso divertimento.

Al di là della riconoscibilità di modelli e schemi precostituiti propri della musica 'galante', le composizioni di De Santis mostrano aspetti peculiari che meritano di essere rilevati. Uno dei più evidenti, innanzi tutto nei movimenti mossi, è la forza propulsiva dell'invenzione e dell'energia ritmica in una musica che si caratterizza infatti per la straordinaria vivacità e l'inquietudine di un andamento vivido e mosso, nervoso e incisivo. Come già si accennava, la diversificazione delle figure nella condotta ritmica è un tratto distintivo della scrittura melodica che si coglie un po' dovunque nella musica di De Santis ma di cui possono essere esempi il Non presto del *Divertimento op. 1 n. 11* e il Moderato della *Sonata op. 1v n. 2*. Nella fattispecie sono una vera e propria sigla di De Santis i ritmi sincopati e lombardi – predilezione che lo avvicina inevitabilmente a Vivaldi – e le figure che comportano un'accentuazione sui tempi deboli della battuta oppure uno sfasamento all'interno dei singoli tempi della battuta stessa con l'accentuazione delle unità ritmiche in arsi (come accade, per esempio, nel caso delle figure anapestiche). La presenza davvero pervasiva dei ritmi sincopati può essere colta nell'attacco dell'Allegro assai del *Divertimento op. 1 n. 2* oppure del Non presto del *Divertimento op. 1 n. 8* (es. 12).

L'incidenza delle sincopi nella musica di De Santis è talmente significativa che in molti casi i disegni ritmici assumono un aspetto così originale da apparire bizzarro e stravagante: è il caso dell'attacco dell'Allegro in tempo di Giga del *Divertimento op. 1 n. 4*. In altre occasioni un effetto analogo è prodotto dall'accentuazione sistematica dei tempi deboli della battuta, come nel

Presto finale del *Divertimento op. 1 n. 8* o nell'Andante dell'*op. IV n. 1*. Questi elementi – sincopi, accentuazione sui tempi deboli della battuta o sulle unità ritmiche in arsi – contribuiscono in misura decisiva a imprimere spinta e dinamicità alla condotta del flusso musicale. Naturalmente nella musica di De Santis prevalgono le tonalità maggiori; le tonalità minori sono impiegate con parsimonia ma al contempo con efficacia in funzione di contrasto o di diversificazione all'interno sia delle raccolte (che comprendono notevoli sonate in tonalità minore) sia delle composizioni (come nel caso dei movimenti lenti dei concerti) e dei singoli movimenti. L'accostamento ravvicinato di maggiore e minore, tipico dello stile 'galante', è utilizzato spesso come effetto di chiaroscuro. Inflexioni minori in un contesto di modo maggiore s'incontrano nelle sonate (Non presto del *Divertimento op. 1 n. 11*: bb. 13-17 e 50-57; Allegro del *Divertimento op. 1 n. 2*: bb. 22-25 e 65-68), ma in particolare nei concerti la frequente inserzione di frasi o sezioni in minore introduce inflessioni e diversioni patetiche all'interno dei ritornelli e degli episodi solistici, come accade per esempio nel primo movimento del *Concerto n. 1* (bb. 1-19, 27-32, 54-60). Molte volte le sezioni in minore sono strategicamente collocate in una posizione precadenziale come avviene nel finale del *Concerto op. II n. 2*, dove un fine episodio solistico in minore, disseminato di passaggi cromatici (bb. 144-163), precede la fine in maggiore dell'episodio stesso (bb. 164-168) prima del ritornello conclusivo. Del resto in un linguaggio diatonico De Santis impiega il cromatismo melodico come screziatura decorativa, preziosa e speziata, non di rado in sede precadenziale: si veda per esempio ciò che accade nel secondo movimento del *Divertimento op. 1 n. 1* (bb. 23-29 e 70-76) o nel finale del *Concerto op. II n. 1* (bb. 80-89). Se in qualche circostanza, come in questi ultimi due casi citati, i passaggi cromatici arrivano ad essere intricati e piuttosto tortuosi, da parte di De Santis è anche significativo l'utilizzo, sia pure occasionale, del cromatismo in chiave strutturale che concorre alla ricchezza della sua tavolozza espressiva. Senza dubbio il pezzo di bravura di De Santis sotto questo profilo è il magnifico *Divertimento op. 1 n. 10*, in cui il cromatismo, esteso dalla struttura armonica alla linea melodica, contribuisce a definire il tono scuro e il registro tragico della composizione.

Uno degli aspetti che più denota la componente progressiva dello stile di De Santis è la costruzione del periodo musicale. Questo è spesso costituito da unità di due, tre o quattro battute, allineate e raggruppate secondo criteri di simmetria ovvero di asimmetria. La struttura è orientata anche se non del tutto riducibile a una quadratura, in cui non sono rari periodi iniziali costituiti da 4+4 battute, come per esempio nel finale del *Divertimento op. 1 n. 1*, nel Presto del *Divertimento op. 1 n. 3* e nel finale del *Concerto op. II n. 1*. Questa soluzione, di stampo quasi 'classico', è abituale nei movimenti finali in tempo di danza delle sonate. In qualche caso compaiono invece periodi iniziali di 3+3 battute, come nei primi due movimenti del *Divertimento op. 1 n. 11*, mentre assai frequente è la combinazione di unità di diverse battute come avviene all'inizio del secondo movimento del *Divertimento op. 1 n. 5* (bb. 1-20), dove la struttura è la seguente: 3+4+4+9 (2+3+4) battute. Questo tipo di combinazione nella co-

struzione del periodo ricorda, per restare in ambito napoletano, la musica di autori come Pergolesi⁷ e Salvatore Lanzetti.

In sostanza De Santis organizza i periodi musicali in senso tendenzialmente paratattico, basandosi su principi di corrispondenza e correlazione e ricorrendo in misura considerevole alla duplicazione e all'addizione dei singoli moduli. Lo svolgimento continuo 'tardo-barocco' (la cosiddetta *Fortspinnung*), fondato sulla ripetizione, sulle progressioni e sulla trasformazione intervallare di brevi cellule melodiche, è pur sempre largamente utilizzato ma in misura comunque ridotta rispetto alla musica di inizio Settecento. Lo si riconosce nei concerti, per esempio nel ritornello del finale dell'*op. 11 n. 4* (bb. 1-64) e negli episodi solistici, ma anche nelle sonate: nell'*Allegro* finale del *Divertimento op. 1 n. 11* dopo l'attacco che allinea due unità chiaramente raggruppate (bb. 1-9: 3+6 battute) il movimento prosegue secondo il principio dello svolgimento continuo.

Oltre che nella costruzione del periodo l'appartenenza di De Santis alla fase di transizione dal linguaggio 'tardo-barocco' allo stile 'galante' si riscontra per quanto riguarda le sonate nel rapporto tra la parte melodica e quella del basso. Infatti quest'ultima, pur sempre concepita così da mettere in assoluto risalto la parte melodica, tende comunque ad avere un proprio interesse nell'accuratezza della fattura e nella linearità della condotta e dunque a non essere ridotta a mero fondamento armonico.

In altri termini, i bassi di De Santis sono ben lavorati e possiedono spesso una qualità cantabile, sebbene non siano rari, specialmente nei movimenti lenti, bassi passeggiati o costituiti da note ripetute che sono altamente funzionali dal punto di vista armonico e dell'accompagnamento e imprimono dinamicità al flusso della musica. Esempi di bassi che mostrano una relativa autonomia del profilo e un rapporto contrappuntistico, benché non necessariamente imitativo, con la parte melodica si trovano nel *Largo* del *Divertimento op. 1 n. 4* e in quello del *Divertimento op. 1 n. 9*, nel *Presto* del *Divertimento op. 1 n. 3* e in numerosi movimenti delle *Sonate op. 1v*: l'*Andante* della *n. 1*, l'*Allegro* della *n. 5*, quello della *n. 6* e quello della *n. 12*. Il *Largo* della *Sonata op. 1v n. 11* presenta poi un basso in rapporto di contrappunto imitativo con la parte del flauto traverso. Un caso del tutto particolare è rappresentato dai *Divertimenti op. 1 nn. 5 e 10*, in cui l'assimilazione di un scrittura concertante comporta per il basso un trattamento quasi paritario rispetto al violino.

L'armonia è per lo più semplice e lineare ma all'occasione può farsi piuttosto complessa abbondando di accordi di settima. Soprattutto all'inizio e alla fine i movimenti presentano ampie aree nella tonalità d'impianto, mentre la dinamica modulante, a volte anche molto intensa, tende naturalmente a concentrarsi nella parte centrale (e, per quanto riguarda i concerti, negli episodi solistici). Nei *Divertimenti op. 1* De Santis ricorre a bassi cromatici discendenti per imprimere dinamicità armonica (*Presto* del *Divertimento op. 1 n. 3*: bb. 150-156), mentre l'uso di pedali è piuttosto limitato (un esempio si trova nel primo

7. Cesare Fertonani, *Archetipi formali ed espressivi della musica strumentale di Pergolesi*, in «Studi Pergolesiani /Pergolesi Studies», 5 (2006), pp. 211-231: 229-230.

movimento del *Concerto op. 11 n. 2*, bb. 121-127). Tra le opzioni preferite per modulare c'è la successione VII-I utilizzata in alternativa a quella standard V-I, una soluzione che ricorda Vivaldi così come la predilezione per le progressioni e le inflessioni in minore in un contesto di modo maggiore. Molto frequente è poi l'abitudine – condivisa con altri compositori dell'epoca – di collocare nelle cadenze conclusive in misura quaternaria (4/4) o complessa (12/8) la risoluzione finale alla tonica non già sul primo bensì sul terzo tempo della battuta come si può vedere nei primi due movimenti del *Divertimento op. 1 n. 1* oppure nell'Allegro finale in tempo di Giga dell'*op. 14 n. 6*. Altrettanto tipica è, nei concerti, la concatenazione di ritornelli ed episodi solistici così che il ritornello, anziché risolvere direttamente sull'attacco dell'episodio successivo, si conclude giù con una cadenza perfetta nella tonalità di arrivo: una modalità di connessione, questa, tra il ritornello orchestrale e l'episodio solistico successivo, che marca anziché sfumare l'articolazione delle parti della forma rendendola così più segmentata e meno scorrevole.

Uno degli aspetti che colpisce prendendo in considerazione la musica di De Santis è l'apertura e la varietà di gamma degli affetti e dei registri retorici ed espressivi che essa copre. Se tale aspetto costituisce un criterio per valutare la qualità compositiva nella prima metà del Settecento, senza dubbio la musica di De Santis è quanto meno attrattiva e interessante. Già si accennava all'impiego efficace del modo minore come mezzo di contrasto e diversificazione rispetto al modo maggiore all'interno delle raccolte, delle composizioni o dei singoli movimenti. Innanzi tutto il minore è però utilizzato nelle sonate per lavori di conio patetico o tragico per i quali De Santis mostra di avere una mano assai felice. Il patetismo toccante e malinconico che impronta i movimenti lenti dei *Concerti op. 11* si ritrova nei *Divertimenti op. 1 nn. 4 e 7* e poi ancora nella *Sonata op. 1 n. 2* di Amsterdam nelle *Sonate op. 14 nn. 2, 10 e 12*. Senza voler tracciare distinzioni nette tra tono patetico e tragico giacché il repertorio lessicale e grammaticale di questi due ambiti è in gran parte comune, essendo costituito da semitoni e linee melodiche discendenti, intervalli eccedenti e diminuiti, cromatismi, ripetizioni di figure in ritmo sincopato o lombardo, ampi salti e così via, alcune composizioni sembrano incentrate intorno a un registro espressivo più robusto e severo, introspektivamente cupo e angoscioso, in una parola tragico come il superbo *Divertimento op. 1 n. 10* e le *Sonate op. 14 nn. 5 e 8*.

Peraltro De Santis sa usare con leggerezza di tocco anche il registro comico. In alcune composizioni si colgono echi dell'opera comica nella teatralità allusiva dei gesti e dei comportamenti: come per esempio nel contrasto di figure, modi di articolazione e dinamiche che sembra mimare il confronto tra due personaggi sulla scena nel Presto finale del *Divertimento op. 1 n. 2* oppure nell'articolazione concertante di una virtuale orchestrazione, in cui si alternano frasi che danno l'impressione di essere suonate, per così dire, dal solo complesso degli archi e frasi affidate a strumenti a fiato come oboi o corni, nel presto conclusivo del *Divertimento op. 1 n. 9*. Ci s'imbatte in un'immediatezza gestuale di gusto teatrale, che rimanda al mondo dell'opera comica, anche nel primo movimento del *Concerto op. 11 n. 5*: qui la musica di De Santis dà

The image shows a musical score for the first movement of the Concerto in sol maggiore, op. 11 n. 4, by Giovanni De Santis. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for five parts: Violino principale, Violino I Rip., Violino II Rip., Viola, and Violoncello e Organo. The music is in the key of G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The second system continues this pattern with some melodic development. The third system shows a more melodic line with some chromaticism. The fourth system continues the melodic line with some chromaticism. The fifth system shows a more melodic line with some chromaticism. The sixth system continues the melodic line with some chromaticism. The seventh system shows a more melodic line with some chromaticism. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

es. 13. *Concerto in sol maggiore op. 11 n. 4, Allegro (1 movimento), bb. 1-7. Violino e archi.*

l'impressione di un vivido senso del gioco che tuttavia mantiene sempre una sorta di riserbo o contegno intellettuale. A tale proposito l'Allegro che apre il *Concerto op. 11 n. 4* sembra uno studio, più ironico che non umoristico per come pone l'accento sul trattamento del materiale e della struttura formale, sull'insistita e quasi ossessiva ripetizione di figure che mettono in risalto il salto d'ottava e la nota di volta inferiore a questo successiva (es. 13).

3. *La scrittura solistica*

I tratti 'galanti' della melodia di De Santis si identificano nella scrittura per violino, modellata intorno a un'idea di virtuosismo lirico e cantabile: passi di agilità e rapidità, arpeggi e doppie corde da un lato ed espressione cantabile ispirata alla vocalità dall'altro non sono più necessariamente alternativi ma tendono a convergere in una scrittura ornamentata e sensibile nell'andamento melodico, diversificata nella condotta e nelle figure ritmiche così da generare un senso di intensità affettiva e al contempo di mossa imprevedibilità.

De Santis mostra una perfetta padronanza delle risorse tecniche ed espressive del violino; molto idiomatica e brillante, la sua scrittura sfrutta magnificamente la risonanza delle corde vuote. Si rilevano una notevole fantasia di colpi d'arco in legato e in staccato (anche combinando legato e staccato nella stessa arcata), doppie corde impiegate anche in posizioni acute e in figurezioni complesse, il *bariolage* (ossia la rapida alternanza di corde vuote e corde premute), arpeggi, a figurezioni veloci che implicano ardui giri e salti di corda, una ricca e fitta ornamentazione. Un buon esempio della scrittura per violino è l'inizio del Non presto, secondo movimento del *Divertimento op. 1 n. 8* (bb. 1-6; ES. 12).

Il rapporto con la tradizione del violinismo napoletano⁸ si riscontra sotto il profilo tanto tecnico quanto espressivo della scrittura: la tecnica della mano destra molto raffinata nel senso sia dell'eloquenza e delle dinamiche sia della varietà e della difficoltà dei colpi d'arco, dei giri e salti di corda, il gusto per l'ornamentazione elaborata, il ricorso alle doppie corde, la frequentazione in definitiva limitata del registro sovracuto (come già si diceva si raggiunge il fa⁵ nei *Divertimenti op. 1* e il la⁵ nei *Concerti op. 11*), la qualità cantabile della condotta melodica – spesso connotata da inflessioni patetiche e sentimentali – e in generale l'implicazione di una prassi esecutiva virtuosistica, improntata all'ardore e all'estro del gesto strumentale. Non manca nemmeno, benché contenuta, la componente contrappuntistica che è un tratto caratterizzante della musica napoletana del primo Settecento.⁹ Il tipo di virtuosismo implicato dalla scrittura di De Santis, radicato appunto nella tradizione napoletana, non è appariscente

8. Si vedano in particolare al riguardo Guido Olivieri, «*Si suona à Napoli!*». *I rapporti fra Napoli e Parigi e i primordi della sonata in Francia*, in «Studi musicali» 25 (1996), pp. 409-427; Id., *Musica strumentale a Napoli nell'età di Pergolesi: le sonate per tre violini e basso*, in «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies» 4 (2000), a cura di Francesco Degradà, pp. 193-207; Id., *Per una storia della tradizione violinistica napoletana del '700: Giovanni Carlo Cailò*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 227-249; Id., *Tra Napoli e Vienna: musicisti e organici strumentali nel viceregno austriaco (1701-1736)*, in *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, a cura di Enrico Careri, Markus Engelhardt, «Analecta Musicologica» 32 (2002), pp. 161-182; Christoph Timpe, *Violinmusik in Neapel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, pp. 183-208; Guido Olivieri, *The «Fiery Genius»: the Contribution of Neapolitan Virtuosi to the Spread of the String Sonata (1684-1736)*, Ann Arbor (Michigan), UMI, 2005; Id., *Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del '700: Pietro Marchitelli*, in *Napoli musicalissima. Studi in onore del 70° compleanno di Renato Di Benedetto*, a cura di Enrico Careri, Pier Paolo De Martino, Lucca, LIM, 2005, pp. 45-68; Cesare Fertonani, *Archetipi formali ed espressivi della musica strumentale di Pergolesi*, «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies» 5 (2006), a cura di Cesare Fertonani, Claudio Toscani, pp. 211-231; Pierfranco Moliterni, *Per una storia del violinismo «napolitano»*, in «Musica/Realtà» 79 (2006), pp. 105-125; Cesare Fertonani, *I molti enigmi delle Sonate per violino di Porpora*, in «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies» 9 (2015), a cura di Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, 2015, pp. 519-537.

9. Cesare Fertonani, *Musica strumentale a Napoli nel Settecento*, pp. 944-949.

e spettacolare ma si realizza nelle esigenze poste da una scrittura brillante, che talvolta nei *Divertimenti op. 1* si fa ricercata e angolosa ai limiti della bizzarria come per esempio nel secondo movimento, in tempo di Giga, del *Divertimento n. 4* e nel finale sempre in tempo di Giga del *Divertimento n. 6* (bb. 1-8).

La scrittura solistica di De Santis è dunque mossa, cesellata e segue un corso spesso imprevedibile come si conviene alle prerogative del nuovo stile 'galante' e alle istanze espressive di un diagramma affettivo ed emozionale mutevole e in costante divenire. Essa si modella sulla falsariga di una dialettica e un'interazione combinatoria di contrasti, discontinuità, sorprese che si realizzano sul piano della melodia, del ritmo, delle figure, della tessitura strumentale, del fraseggio, dell'articolazione e delle dinamiche. Non si tratta soltanto dell'avvicendamento o della compenetrazione reciproca di agilità virtuosistica e cantabilità, dell'inserzione di passaggi figurati e arpeggi in un contesto cantabile o viceversa di morbide frasi espressive in episodi tecnicamente impegnativi come nel primo movimento del *Concerto n. 2* (bb. 86-105). Si tratta, soprattutto, di un gioco di contrasti, discontinuità e sorprese su piccola scala. Nel Presto che conclude il *Divertimento op. 1 n. 2* (si veda ES. 5) questo gioco intreccia sistematicamente tutti gli aspetti in una sorta di intento dimostrativo estraneo tuttavia a qualsiasi impressione di freddezza: i motivi e le figure, la scrittura monodica e quella a doppie corde, i diversi registri dello strumento, l'articolazione e le dinamiche. Nell'Allegro finale della *Sonata op. IV n. 6* interagiscono i contrasti di articolazione: lo staccato-legato, le arcate sciolte, il legato.

Già si accennava al fatto che la scrittura melodica di De Santis implica una resa esecutiva attenta e sensibile a coglierne, oltre che la sostanza del dettato compositivo ed espressivo, i dettagli e le minime sfumature di fraseggio, articolazione, dinamiche. La scrittura formalizza e rispecchia una prassi esecutiva molto ricca e inventiva, che può essere presa a modello dall'interprete per realizzare l'ornamentazione estemporanea nei pochi movimenti in cui la scrittura è viceversa ridotta all'essenziale struttura della melodia, come l'Adagio *ad libitum* che apre il *Divertimento op. 1 n. 2* o il Largo del *Divertimento op. 1 n. 9*. Molto utili per comprendere l'arte dell'ornamentazione di De Santis sono evidentemente i movimenti con variazioni.

Il finale del *Divertimento op. 1 n. 12* mostra come nel trattamento del tema di Gavotta ciascuna delle sei variazioni, pur prendendo lo spunto da un motivo o un gesto (una nota staccata e tre note ascendenti legate nella prima variazione, un nuovo profilo melodico nella seconda, il bariolage nella terza e così via), mantiene al suo interno la diversificazione ritmica, figurale e di articolazione che ne connota la scrittura, il che conferisce alle variazioni stesse un senso di freschezza quasi estemporanea. La sequenza delle variazioni mostra una notevole fantasia soprattutto nei modi di attacco del suono e di articolazione e nella varietà con cui sono essi sono combinati con le figure di un ricco formulario. Lo stesso può dirsi delle variazioni dei movimenti finali delle *Sonate op. IV n. 5* e *n. 11*, costituiti rispettivamente da un Minuetto e una Gavotta con tre variazioni.

Il confronto di stile tra De Santis e altri autori italiani contemporanei di musica per violino può essere illuminante. Se per i concerti è decisivo, come già si sottolineava, il modello di Vivaldi, un compositore vicino a De Santis per la tipologia e la struttura della forma col ritornello impiegata, la costruzione per unità o frasi ben distinte coordinate in rapporto di corrispondenza o simmetria e per il virtuosismo lirico della scrittura solistica è Carlo Tassarini per esempio con i concerti compresi nel primo libro della *Stravaganza op. iv* (Amsterdam, 1737). Non è peraltro facile individuare affinità tra le sonate di De Santis e quelle dei suoi contemporanei italiani, al di là delle somiglianze di superficie, consistenti nell'ordine e nella tipologia dei movimenti e nell'elaborata scrittura solistica di segno 'galante', che si ravvisano in alcune raccolte pubblicate negli anni Trenta, come le *Sonate op. vi* (Parigi, 1734) di Giovanni Battista Somis, le *Sonate op. i* (Amsterdam, 1734) di Tartini e le *Sonate op. vi* (Amsterdam, 1737) di Locatelli. Senza nulla togliere a De Santis, le sonate di Tartini e di Locatelli denotano tuttavia una scrittura per violino ancora più sontuosa dal punto di vista della qualità e della spettacolarità virtuosistica. Somiglianze si colgono anche tra le sonate di De Santis e quelle di Tassarini, in particolare gli *Allettamenti da camera op. iii* (Urbino, 1740) e i *Trattenimenti op. iv* (Urbino, 1742), dove la successione di movimenti più frequente è lento-veloce-veloce, non compaiono più le denominazioni dei tempi di danza (le cui movenze sono comunque riconoscibili nelle sembianze della musica) e l'ultima sonata si conclude con un tema con variazioni a mo' di epilogo. La flessibile e scorrevole condotta melodica e l'inventiva ritmica in cui ricorre l'uso frequente della sincope contribuiscono al tono colloquiale, per così dire di conversazione, di queste sonate esibito peraltro dagli appellativi «allettamenti» e «trattenimenti».

Nell'ambito dei rapporti tra la tradizione napoletana e le sue proiezioni e interconnessioni europee la musica per violino di De Santis appare piuttosto lontana, innanzi tutto per ragioni generazionali, da quella più antiquata di Michele Mascitti (1664-1760) e di Giovanni Antonio Piani (1678-1760), destinati entrambi ad avere successo in Francia. Ciononostante le dodici *Sonate op. i* (Parigi, 1712) di Piani, testimonianza importante sull'attenzione riservata nella tradizione violinistica napoletana all'aspetto performativo, rappresentano un riferimento se non altro perché rispecchiano la stessa cultura strumentale in cui dovette formarsi De Santis. Allievo di Nicola Vinciprova e quindi di Gian Carlo Cailò nel Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini, Piani antepone alle sue *Sonate op. i* una prefazione in cui offre dettagliate informazioni sulla realizzazione delle dinamiche (anche con l'inserzione di appositi segni nella musica a indicare effetti di crescendo, decrescendo e crescendo-decrescendo), sui colpi d'arco, sull'articolazione e sulla diteggiatura, mentre ulteriori indicazioni sulle indicazioni di tempo (alcune delle quali piuttosto particolari), sull'ornamentazione e sul carattere della musica si traggono dalle composizioni stesse. D'altro canto la musica di De Santis è distante da quella non priva di garbo ma prevedibile e certo assai meno attrattiva, nella sua lievità, delle sei *Sonate op. i* (Parigi, 1740 circa) di Francesco Guerini.

The image shows a musical score for Violino and Basso. The top system is labeled 'Presto' and shows the first few measures of the piece. The Violino part is in the treble clef and the Basso part is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The bottom system shows measures 6 through 12, with measure numbers 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 indicated below the staff. The Violino part continues with a more complex rhythmic pattern, while the Basso part provides a steady accompaniment.

ES. 14. *Divertimento in sol maggiore op. 1 n. 3*, Presto (II movimento), bb. 1-12.
Violino e basso.

Un autore prossimo a De Santis è invece Salvatore Lanzetti per la configurazione delle sonate, dei singoli movimenti e della loro struttura, l'elaborata scrittura virtuosistica e il gusto incline ad accogliere inquieti fremiti sentimentali. Nelle sue dodici *Sonate per violoncello op. 1* (Amsterdam, 1736) Lanzetti contribuisce in modo significativo allo sviluppo della scrittura per lo strumento (uso del pollice come capotasto mobile, impiego del registro acuto e sovracuto, ricorso a corde doppie e multiple) più di quanto non riesca a De Santis nell'evoluzione della tecnica violinistica, ma le affinità sono comunque molteplici e i due autori condividono la sensualità e al contempo il contegno dell'espressione strumentale nonché la raffinatezza inventiva nei colpi d'arco e nell'articolazione. Nella tipologia dei movimenti si riscontrano poi diversi punti di convergenza. La Gavotta con variazioni che conclude la *Sonata n. 6* di Lanzetti appartiene, per così dire, alla stessa famiglia del finale del *Divertimento op. 1 n. 12* e dei finali delle *Sonate op. IV n. 5* e *n. 11* di De Santis, mentre per quanto riguarda i residui di un'antica scrittura contrappuntistica e imitativa, tipica della musica napoletana del primo Settecento, il Presto del *Divertimento op. 1 n. 3* di De Santis (ES. 14) ha un corrispettivo, certo più breve e meno complesso, nell'Allegretto della *Sonata n. 10* di Lanzetti. Il quale, d'altronde, include nella sua raccolta anche movimenti di fuga come l'Allegro della *Sonata n. 7* e quello della *Sonata n. 11*, che richiamano nell'*op. IV* di De Santis il finale della *Sonata n. 4* e il terzo movimento della *Sonata n. 2*.

Al di fuori della sfera di influenza della musica napoletana, la persistenza del contrappunto come forma di pensiero e tecnica di scrittura accostata alla semplificazione e all'alleggerimento della tessitura non asseconda affatto la tendenza dominante nella produzione strumentale italiana degli anni Trenta e Quaranta ma sembra piuttosto riguardare la poetica di personalità eccentriche o comunque controcorrente come Francesco Maria Veracini, che nelle sue dodici *Sonate accademiche op. 11* (Londra e Firenze, 1744) affianca movimenti

improntati a modelli vocali (le arie con ritornello delle *Sonate nn. 3, 8 e 10*, l'Aria schiavona della *Sonata n. 2* e la Scozzese con variazioni sulla canzone popolare *Tweed's Side* della *Sonata n. 9*), a movimenti basati su procedimenti contrappuntistici come l'imitazione e l'inversione, il canone e la fuga. Nella persistenza, per quanto residuale, della scrittura contrappuntistica nella sua musica Giovanni De Santis rivela insomma una volta di più la propria personalità di compositore «napolitano».

Catalogo delle opere

Divertimenti a violino col basso op. 1

DIVERTIMENTI / a Violino col Basso / di / *Giovanni de Santis Napolitano* / OPERA PRIMA / Venezia / Marco Pitteri sculp.

Edizione: Venezia, senza nome dell'editore, senza data [1730 circa]. Formato oblungo, partitura [Violino, Basso]. 49 pagine numerate di testo musicale. Incisione del frontespizio di Marco Alvise Pitteri.

Esemplari: I-Bc, I-BGc, I-Gi, I-MOe.

Note: Contiene 12 Divertimenti per violino e basso. Si tratta dell'opera prima originale di De Santis; l'edizione, che reca come luogo di stampa Venezia, è stata incisa da Marco Alvise Pitteri forse a spese dell'autore. La raccolta è stata successivamente riedita da Witvogel come *op. III* (vedi sotto) in forma incompleta giacché qui il *Divertimento XII* è privo del terzo e ultimo movimento in forma di tema con variazioni. Questo movimento ricompare, tuttavia, come finale della *Sonata op. 1 n. 1* pubblicata da Witvogel.

Altre edizioni:

XII DIVERTIMENTI / a Violino col Basso / di / GIOVANNI DE SANTIS NAPOLITANO / OPERA TERZA / *Stampate a Spese di* / GHERARDO FRIDERICO WITVOGEL / *Organista del Tempio nuovo Luterano* / A AMSTERDAM. / N.^o 30

Edizione: Amsterdam, Gerhard Fredrik Witvogel, senza data [1735 circa]. Formato oblungo, partitura [Violino, Basso]. 44 pagine numerate di testo musicale (la pagina 1 è bianca e non numerata, le pagine numerate vanno da 2 a 45).

Esemplari: NL-Uim, S-Uu

Note: Si tratta della riedizione, non autorizzata e incompleta, dell'*op. 1* originale, in cui manca tuttavia il terzo e ultimo movimento del *Divertimento n. 12*. La numerazione come *op. III* è dovuta evidentemente a Witvogel.

Fonti manoscritte:

Divertimento n. 1, 3. Non presto

De Santi's Solo I

GB-Mp: MS. 130Hd4v.314. Partitura: f. 89v-90r

Divertimento n. 12, 2. Allegro

De Santi's Solo

GB-Mp: MS. 130Hd4v.314. Partitura: f. 87v – 89r

Divertimento I in sol maggiore

Largo assai



Allegro assai



Non presto



Divertimento II in mi bemolle maggiore

ad libitum
Ad[agio]



Allegro



Presto



Divertimento III in la maggiore

Largo



Presto



Allegro



Divertimento IV in re minore

Largo

Allegro

Presto

Divertimento V in re maggiore

Adagio

Presto

[col Basso]

Allegro

[col Basso]

Divertimento VI in si bemolle maggiore

Largo

Non presto

Presto

Divertimento VII in la minore

Adagio

Allegro

Presto

Divertimento VIII in do maggiore

Largo

Non presto

Moderato

Divertimento IX in fa maggiore

Largo

Non presto

Presto

Divertimento x in sol minore

Adagio
[col Basso]



Presto
[col Basso]



Presto
[col Basso]



Divertimento XI in re maggiore

Un poco Adagio



Non presto



Allegro



Divertimento XII in la maggiore

Adagio



Allegro



Variations
I - Non presto



Variations. 1 Non presto, 2 Alio modo, 3 Alio modo, 4 Alio modo, 5 Alio modo, 6 Alio modo, 7 Alio modo [Gavotta con 6 variazioni]

Sonate per violino e basso op. 1

VI SONATE / DA CAMERA / A Violino e Violone o Cimbalo / DEL SIGNORE / GIO: DE SANTIS NAPOLITANO / VIRTUOSO DA VIOLINO / Opera Prima. / *Imprimé aux depens / de GERHARD FREDRIK WITVOGEL / Chez le quel on les trouve / a AMSTERDAM / N° 17*
 Edizione: Amsterdam, Gerhard Fredrik Witvogel, senza data [1732 circa]. Formato verticale, partitura [Violino, Basso]. 26 pagine numerate di testo musicale.

Esemplari: GB-Lbl, S-Skma, S-Uu.

Note: Contiene 6 Sonate per violino e basso. L'identificazione della raccolta come opera 1 non è originale e risale all'editore Witvogel, giacché l'autentica *op. 1* di De Santis era già stata precedentemente edita a Venezia (vedi sopra *Divertimenti op. 1*). Il terzo e ultimo movimento, in forma di variazioni, della *Sonata n. 1* è identico al finale del *Divertimento op. 1 n. 12*.

Fonti manoscritte: Sonata 1

1. Adagio
2. Allegro
3. Gavotte [con 6 variazioni]

S-Skma: Alströmer saml. 167:2. Partitura [Violino e Basso], 2 fogli.

Note: il manoscritto è adespoto; il nome di De Santis è attribuito nel catalogo della biblioteca (consultabile on line) e nel RISM.

Sonata 1 in la maggiore

1:mo Gavotta Non presto, 2:do Alio modo, 3:tio Alio modo, 4: Alio modo, 5:to Alio modo, 6:to Alio modo, 7:Alio modo [Gavotta con 6 variazioni]

Sonata II in re minore

Adagio



Allegro



Allegro assai



Sonata III in sol maggiore

Largo



Allegro assai



Non presto



Sonata IV in si bemolle maggiore

Adagio



Presto



Allegro



Sonata v in re maggiore*Sonata vi in re maggiore**Concerti per violino op. 11*

VI / CONCERTI / a Sette [sic] e Otto Stromenti / a Violino Principale, Violino Primo, Violino Secondo, / Violino Primo de Ripieno [sic], Violino Secondo de Ripieno [sic], / Alto Viola, Organo e Violoncello, / DEL SIGNOR / GIO. DE SANTIS / NAPOLITANO. / Opera Secondo [sic]. / Imprimé aux depens de GERHARD FREDRIK WITVOGEL, / Chez le quel on Les trouve, / A AMSTERDAM / N^o 20

Edizione: Amsterdam, Gerhard Fredrik Witvogel, senza data [1732 circa].
 Formato verticale, parti separate: Violino principale (32 pagine di testo musicale: la pagina 1 è bianca e non numerata, le pagine numerate vanno da 2 a 33); Violino primo (20 pagine di testo musicale: la pagina 1 è bianca e non numerata, le pagine numerate vanno da 2 a 21), Violino secondo (17 pagine), Violino primo di ripieno (12 pagine), Violino secondo di ripieno (12 pagine), Alto viola (12 pagine), Violoncello o cimbalo (22 pagine di testo musicale: la pagina 1 è bianca e non numerata, le pagine numerate vanno da 2 a 23), Violoncello o cimbalo (22 pagine di testo musicale: la pagina 1 è bianca e non numerata, le pagine numerate vanno da 2 a 23).

Esemplari: GB-Lbl (2 esemplari), S-Uu, US-Wc

Note: Contiene 6 Concerti per violino principale, archi e basso. Gli errori di lingua italiana nel titolo e la discrepanza tra l'indicazione «Organo e violoncello» nel frontespizio e «Violoncello e cimbalo» nelle parti inducono a ritenere che si tratti di un'edizione realizzata senza la supervisione e con ogni probabilità anche senza il consenso dell'autore.

Edizione moderna: a cura di Antonio Frigé, introduzione di Cesare Fertonani, Milano, Edizioni Pian&Forte, 2019

Concerto I in fa maggiore

Allegro assai
dr



Adagio



Non Presto



Concerto II in sol maggiore

Allegro assai



Largo



Allegro



Concerto III in re maggiore

Allegro



Largo assai



Allegro



Concerto IV in sol maggiore

Allegro



Largo assai



Allegro assai



Concerto V in fa maggiore

Non Presto



Largo



Allegro assai



Concerto VI in si bemolle maggiore

Allegro



Largo assai



Allegro



Sonate per flauto traverso o violino e basso op. IV

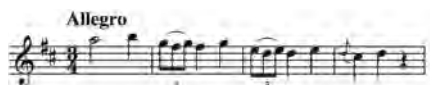
XII SONATA [sic] / a Flauto Traversiere o Violino Solo / e Basso Continuo o Violoncello / di / GIOVANNI DE SANTIS / NAPOLITANO. / Opera Quarta / Stampate a Spese / di / GHERARD FREDRIK WITVOGEL, / Organista del Tempio Nuovo Luterano / A AMSTERDAM / N.º 32

Edizione: Amsterdam, Gerhard Fredrik Witvogel, senza data [1735 circa]. Formato verticale, partitura [Flauto traverso o violino, Basso]. 56 pagine numerate di testo musicale.

Esemplari: S-Uu.

Note: Contiene 12 Sonate per flauto traverso o violino e basso.

Sonata I in re maggiore



Sonata II in re minore



Sonata III in sol maggiore*Sonata IV in si bemolle maggiore**Sonata V in la minore*

Minuetto non presto, *Alio modo*, *Alio modo*, *Alio modo* [Minuetto con 3 variazioni]

Sonata VI in mi bemolle maggiore



Sonata VII in la maggiore



Sonata VIII in si minore



Sonata IX in do maggiore

Adagio



Non molto allegro



Allegro assai



Sonata X in do minore

Largo assai



Allegro



Allegro



Sonata XI in mi minore

Largo



Allegro



Non presto



Non presto, Alio modo, Alio modo, Alio modo [Gavotta con 3 variazioni]

Sonata XII in sol minore



Sigle delle biblioteche

- GB-Lbl London, The British Library
- GB-Mp Manchester, Henry Watson Music Library
- I-Bc Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica
(Civico Museo Bibliografico Musicale)
- I-BGc Bergamo, Biblioteca Civica - Archivi storici Angelo Mai
- I-Gi Genova, Biblioteca del Conservatorio di Musica Nicolò Paganini
(Biblioteca dell'Istituto Musicale Nicolò Paganini)
- I-MOe Modena, Biblioteca Estense
- NL-Uim Utrecht, Universiteit Utrecht, Institut voor Muziekwetenschap
- S-Skma Stockholm, Musik- och teaterbiblioteket
- S-Uu Uppsala, Universitetsbibliotek, Carolina Rediviva
(già Collezione privata De Geer a Leufsta Bruk)
- US-Wc Washington, The Library of Congress, Music Division

Bibliografia

Dizionari, cataloghi, testi del XVIII e del XIX Secolo

Choron Alexandre-Étienne, Fayolle François-Joseph-Marie, *Dictionnaire historique des musiciens*, 2 voll., Paris, Valade, 1810-1811

Cicogna Emmanuele Antonio, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, Volume v, Venezia, Giuseppe Molinari - L'autore, 1842

De Rosa Carlo Antonio Marchese di Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Reale, 1840

Fétis François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837-1844; 8 voll., Paris, Firmin Didot Frères, Fils et Compagnie, 1860-1864²

Gerber Ernst Ludwig, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 voll., Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790 e 1792

Lichtenthal Pietro, *Dizionario e bibliografia della musica*, 4 voll., Milano, Antonio Fontana, 1826. Ed. in fascimile: Bologna, Forni, 1970.

[Lotter Johann Jacob], *Verzeichnis einiger in Kupfer gestochenen musikalischen Büchern von verschiedenen italesisch-französisch- und teutschen Authoren welche zu finden sind bey Johann Jacob Lotter Buchdrucker und Handler in Augsburg [...]* 1735

Mozart Leopold, *Gründliche Violinschule*, Augsburg, Lotter, 1787³ [*Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756]. Ed. in facsimile: erläutert und kommentiert von Hans Rudolf Jung, Wiesbaden - Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1968; 1991

Wohlgemuth Conrad [Lustig Jacob Wilhelm], *Biographische Notizen*, in Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin*, 11/4, Berlin, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1763

Scheibe Johann Adolph, *Der critische Musicus*, 2 voll, Hamburg, Thomas von Wierings Erben e Rudolph Beneke 1738 e 1740; nuova edizione Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf, 1745

Sigismondo Giuseppe, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli [1820-1821]*, a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani, Raffaele Mellace, Roma, SedM, 2016

Tartini Giuseppe, *Lettere e documenti*, Volume 1, a cura di Giorgia Malagò, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2020

Walther Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732

Zanetti Gasparo, *Il scolaro per imparare a suonare di violino, et altri stromenti*, Milano, Carlo Camagno 1645. Ed. in facsimile: Firenze, S.P.E.S, 1984

[Zedler Johann Heinrich], *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, 68 voll., Leipzig - Halle, Johann Heinrich Zedler, 1731-1754. Edizione moderna: Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1961-1964
<https://www.zedler-lexikon.de/>

Dizionari, repertori e cataloghi bibliografici

Antolini Bianca Maria (a cura di), *Dizionario degli editori musicali italiani dalle origini alla metà del Settecento*, Pisa, ETS, 2019

Eitner Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhundert*, 10 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900-1904

Gaspari Gaetano, *Catalogo della Biblioteca musicale G.B. Martini di Bologna*, 4 voll., Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, poi Fratelli Merlani, 1890-1905. Ristampa anastatica con correzioni integrative a cura di Napoleone Fanti, Oscar Mischiati, Luigi Ferdinando Tagliavini, Bologna, Forni, 1961

Lodi Pio, *Catalogo delle opere musicali: Città di Modena, Biblioteca Estense*, Parma, Officina Grafica Fresching, 1923. Ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1987

RISM A.1: *Einzeldrucke vor 1800*, Redaktion von Karlheinz Schläger, 15 voll., Kassel, Bärenreiter, 1971-2003

RISM Répertoire International des Sources Musicales
<http://www.rism.info/home.html>

Sartori Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 5 voll. e 2 voll. di indici, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994

Testi storici e critici

Berkeley Joan, *Lulworth and the Welds*, Gillingham, Blackmore, 1971

Besutti Paola, Giuliani Roberto, Polazzi Gianandrea, *Carlo Tessarini da Rimini. Violinista, compositore, editore nell'Europa del Settecento*, Lucca, LIM, 2012

Boorsch Suzanne, *Venetian Prints and Books in the Age of Tiepolo*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997

David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London, Oxford University Press, 1965

Chiari Moretto Wiel Maria Agnese, *L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, Venezia, Il Cardo, 1996

- Cotticelli Francesco, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica, iv: Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 641-657
- Cotticelli Francesco, Maione Paologiovanni, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereame austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Napoli, Luciano, 1993
- Cotticelli Francesco, Maione Paologiovanni, «*Onesto divertimento, ed allegria dei popoli*». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996
- Cotticelli Francesco, Maione Paologiovanni, *Alessandro Scarlatti maestro di cappella a Napoli nel vicereame austriaco (1708-1725): testimonianze inedite*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XV*, a cura di Friedrich Lippmann, «*Analecta Musicologica*», 30 (1998), 2 voll., I, pp. 297-321
- Davidsson Åke, *The Collections of Early Music in Swedish Libraries*, in «*Fontes Artis Musicae*», 33 (1986), pp. 135-145
- Di Giacomo Salvatore, *I quattro antichi conservatorii di Musica a Napoli MDXLIII-MDCCC. Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S.M. della Pietà dei Turchini e Il Conservatorio di Poveri di Gesù Cristo e quello di S.M. di Loreto*, 2 voll., Palermo, Remo Sandron, 1924 e 1928. Nuova ed.: *I quattro antichi conservatorii musicali di Napoli MDXLIII-MDCCC*, 2 voll., Napoli, Stamperia del Valentino, 2017
- Donvito Vincenza Cinzia, Ton Denis (a cura di), *Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Padova, Musei Civici agli Eremitani e Palazzo Zuckermann, 24 novembre 2012-7 aprile 2013, Crocetta del Montello (Treviso), Antiga Edizioni, 2012
- Dunning Albert, *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds. Een bijdrage tot de geschiedenis van de Nederlandse muziekuitgeverij in de achttiende eeuw*, Utrecht, A. Oosthoek, 1966
- Dunning Albert, *Die De Geer'schen Musikalien in Leufsta: musikalische schwedisch-niederländische Beziehungen im 18. Jh.*, in «*Svensk tidskrift för musikforskning*», 48 (1967), pp. 187-210
- Dunning Albert, *Music Publishing in the Dutch Republic: the Present State of Research*, in *Le magasin de l'univers. The Dutch Republic as the Centre of the European Book Trade*, Papers Presented at the International Colloquium Held at Wassenhaar (5-7 July 1990), edited by Christiane Berkvens-Stevelinck, Hans Bots, Leiden-New York, Brill, 1992, pp. 121-128
- Everett Paul, *Vivaldi: The Four Seasons and other concertos, Op. 8*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. In it.: *Vivaldi: Le Quattro Stagioni e gli altri concerti dell'Opera Ottava*, trad. di Claudio Perselli, Venezia, Marsilio, 1999
- Fertonani Cesare, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1998
- Fertonani Cesare, *Archetipi formali ed espressivi della musica strumentale di Pergolesi*, in «*Studi Pergolesiani /Pergolesi Studies*», a cura di Cesare Fertonani, Claudio Toscani, 5 (2006), pp. 211-231

- Fertonani Cesare, *Musica strumentale a Napoli nel Settecento*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Turchini Edizioni, 2009, II, pp. 925-963
- Fertonani Cesare, *I molti enigmi delle Sonate per violino di Porpora*, in «Studi Pergolesiani /Pergolesi Studies», a cura di Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, 9 (2015), pp. 519-537
- Fiorito Lorenzo (a cura di), *Il secolo d'oro della musica a Napoli. Per un canone della Scuola musicale napoletana del '700*, voll.I-III, Frattamaggiore, Diana Edizioni, 2019-2020
- Gjerdingen Robert O., *Music in the Galant Style*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007. In it: *La musica nello stile galante*, edizione italiana a cura di Giorgio Sanguinetti, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 2017
- Hertz Daniel, *Music in the European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, New York-London, Norton, 2003
- Heister Hanns-Werner, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 voll., Wilhelmshaven, Noetzel, 1983
- Hunter David, *The Lives of George Frideric Handel*, Woodbridge, The Boydell Press, 2015
- Johansson Cari, *Studier kring Patrick Alströmers musiksamling*, in «Svensk tidskrift för musikforskning», 43 (1961), pp. 195-207
- Katz Mark, *The Violin: A Research and Information Guide*, New York-London, Routledge, 2006
- Krause Ralf, *Das musikalische Panorama am neapolitanischen Hofe: zur Real Cappella di Palazzo im frühen 18. Jahrhundert*, in Friedrich Lippmann (a cura di), *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XV*, «Analecta Musicologica», 30 (1998), 2 voll., I, pp. 271-295
- Levi D'Ancona Mirella, *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, Leo S. Olschki, 1977
- Ling Jan, *Apollo Gothenburgensis: Patrick Alströmer och Göteborgs musikliv vid 1700-talets slut*, in «Svensk tidskrift för musikforskning», 81 (1999), pp. 53-94
- Maione Paologiovanni, *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento*, in «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies», a cura di Francesco Degrada, 4 (2000), pp. 1-130
- Maione Paologiovanni (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia della musica a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001
- Mamy Sylvie, *Les grand castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1994
- Maunder Richard, *The Scoring of Baroque Concertos*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004
- Mauroner Fabio, *Incisioni del Pitteri*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1944
- Mc Veigh Simon, Hirshberg Jehoash, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760: Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004
- Moliterni Pierfranco, *Per una storia del violinismo «napolitano»*, «Musica/Realtà» 79 (2006), pp. 105-125

- Newman William S., *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1959; New York, Norton, 1972³
- Olivieri Guido, «*Si suona à Napoli!*». *I rapporti fra Napoli e Parigi e i primordi della sonata in Francia*, in «*Studi musicali*» 25, (1996), pp. 409-427
- Olivieri Guido, *Musica strumentale a Napoli nell'età di Pergolesi: le sonate per tre violini e basso*, «*Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies*», a cura di Francesco Degrada, 4 (2000), pp. 193-207
- Olivieri Guido, *Per una storia della tradizione violinistica napoletana del '700: Giovanni Carlo Cailò*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 227-249
- Olivieri Guido, *Tra Napoli e Vienna: musicisti e organici strumentali nel viceregno austriaco (1701-1736)*, in *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, hrsg. von Enrico Careri, Markus Engelhardt, «*Analecta Musicologica*» 32 (2002), pp. 161-182
- Olivieri Guido, *The «Fiery Genius»: the Contribution of Neapolitan Virtuosi to the Spread of the String Sonata (1684-1736)*, Ann Arbor, UMI, 2005
- Olivieri Guido, *Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del '700: Pietro Marchitelli*, in *Napoli musicalissima. Studi in onore del 70° compleanno di Renato Di Benedetto*, a cura di Enrico Careri, Pier Paolo De Martino, Lucca, LIM, 2005, pp. 45-68
- Pavanello Giuseppe (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, Crocetta del Montello (Treviso), Antiga Edizioni, 2015
- Porta Enzo, *Il violino nella storia. Maestri, tecniche, scuole*, Torino, EDT, 2000
- Prota-Giurleo Ulisse, *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel Settecento (da documenti inediti)*, Napoli, a spese dell'Autore (Tipografia degli Artigianelli), 1927
- Prota-Giurleo Ulisse, *Breve Storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei sec. XVII-XVIII*, in Felice De Filippis, Ulisse Prota-Giurleo, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale in Napoli*, Napoli, L'Arte tipografica, 1952, pp. 17-146
- Rasch Rudolf, *Il cielo batavo: i compositori italiani e le edizioni olandesi delle loro opere strumentali nel primo Settecento*, in *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, hrsg. von Enrico Careri, Markus Engelhardt, «*Analecta Musicologica*», 32 (2002), pp. 237-266
- Rasch Rudolf (ed.), *Music Publishing in Europe 1600-1900: Concepts and Issues, Bibliography*, Berlin, BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005
- Rasch Rudolf (ed.), *The Circulation of Music in Europe 1600-1900: A Collection of Essays and Case Studies*, Berlin, BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008
- Ravà Aldo, *Marco Pitteri incisore veneziano*, Firenze, Istituto di Edizioni artistiche Fratelli Alinari, [1922]
- Rheinfuhr Hans, *Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719-1845)*, Tutzing, Hans Schneider, 1977

Rydén Göran, *Provincial Cosmopolitanism: An Introduction*, in Göran Rydén (ed.), *Sweden in the Eighteenth-Century World: Provincial Cosmopolitans*, Farnham, Ashgate, pp. 1-32

Sardelli Federico Maria, *La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, Firenze, Leo S. Olschki, 2006

Talbot Michael, *Vivaldi «Late» Style: Final Fruition or Terminal Decline?*, in Michael Talbot (ed.), *Vivaldi, «Motezuma» and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 147-168

Temperley Nicholas, *The Music of the English Parish Church, Volume 1*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979

Timpe Christoph, *Violinmusik in Neapel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, hrsg. von Enrico Careri, Markus Engelhardt, «Analecta Musicologica», 32 (2002), pp. 183-208

Vester Frans, *Flute Music of the 18th Century: An Annotated Bibliography*, Montreux, Musica Rara, 1985

Walls Peter, *Violin Fingering in the 18th Century*, «Early Music», 12 (1984), pp. 300-315

White Chappell, *From Vivaldi to Viotti: A History of the Early Classical Violin Concerto*, Philadelphia, Gordon and Breach, 1992

Indice dei nomi

A

Agosti Giovanni 9
Alberti Giuseppe Matteo 59
Albinoni Tomaso 65
Alströmer Clas 25
Alströmer Margareta 25
Alströmer Patrik 25, 41
Ariosti Attilio 27

B

Bach Carl Philipp Emanuel 53, 66
Bach Johann Sebastian 59
Barbella Emanuele 60
Barbella Francesco 13
Baroni Giuseppe 18
Barsanti Francesco 54
Basevi Giacobbe, detto Cervetto 62
Batoni Pompeo 24
Boccherini Luigi 62
Bonaparte Giuseppe, re di Napoli 17
Boni Pietro Giuseppe Gaetano 27
Bononcini Giovanni 27

C

Cailò Gian Carlo 76
Cantore Attilio 9
Carriera Rosalba 18
Castrucci Pietro 29
Cecere Carlo 13
Chardin Jean-Baptiste-Siméon 9
Choron Alexandre Étienne 16
Corelli Arcangelo 19, 24, 32
Corrette Michel 53
Covens Johan jr. 20
Cristiano VI di Oldenburg,
re di Danimarca 18

D

Dall'Oglio Domenico 20, 62
David Giacomo 17
De Fesch Willem 13
De Geer Carl 23
De Geer Charles 23
Del Zoppo Silvia 9
De Matteis Domenico 13
De Rosa Carlo Antonio, marchese di
Villarosa 16, 17
De Sanctis Antonio 17

E

Eitner Robert 17
Erdmann Ludwig 53

F

Faldoni Giovanni Antonio 18
Fayolle François-Joseph-Marie 16
Federico II di Hohenzollern, re di
Prussia 53
Federico Augusto I, principe elettore di
Sassonia 53
Ferdinando IV di Borbone, re di
Napoli 17
Ferrandini Giovanni Battista 54, 62
Festing Michael Christian 24
Fétis François-Joseph 16, 17
Fiorenza Nicola 13, 62
Frigé Antonio 9

G

Galuppi Baldassare 67
Geminiani Francesco 20, 22
Gentili Giorgio 65
Gerber Ernst Ludwig 7, 14-16, 22

- Giardino Carlo 13
 Gjerdingen Robert O. 8, 68
 Godefroy Charles 10
 Godefroy Charles Théodose 10
 Goldoni Carlo 18
 Guerini Francesco 20, 22, 76
 Guglielmo IV, principe di Orange-Nassau, 22
- H
- Händel Georg Friedrich 13, 22-24, 61
 Hasse Johann Adolf 13, 22, 24, 61, 66
 Hertz Daniel 8
- I
- Infantes Antonio 13
- J
- Jennens Charles 24
- L
- Lanzetti Salvatore 20, 22, 71, 77
 Le Cène Michel-Charles 20, 21, 23
 Leclair Jean-Marie 61
 Lichtenthal Pietro 42
 Locatelli Pietro Antonio 23, 24, 48, 54, 59, 61, 62, 64, 67, 76
 Longhi Pietro 18
 Loredan Pietro, doge di Venezia 18
 Lustig Jacob Wilhelm 14, 15, 21
 Lyndon James 25
- M
- Maffei Scipione 18
 Malatesta Cecilia 9
 Marcello Benedetto 20
 Marpurg Friedrich Wilhelm 7, 14, 15, 66
 Mascitti Michele 24, 62, 76
 Mattheson Johann 66
 Metastasio, Pietro Trapassi detto 18
 Mocenigo Alvise, doge di Venezia 18
 Morigi Angelo 62
 Mozart Leopold 29
- N
- Nardini Pietro 62
 Newman Flower Walter 24
 Nunes Correia Lourença 17
- P
- Pagliarulo Vito Antonio 13
 Pergolesi Giovanni Battista 24, 59, 66, 71
 Piani Giovanni Antonio 62, 76
 Piazzetta Giovanni Battista 18
 Pietra Santa Gasparo 19
 Pitteri Marco Alvise 9, 18-20, 27, 79
 Platti Giovanni Benedetto 54
 Porpora Nicola 24, 62, 67
 Pugnani Gaetano 62
- Q
- Quantz Johann Joachim 53, 66
 Querini Angelo Maria 18
- R
- Ragazzi Angelo 13, 60
 Rion Ignazio 53
 Roger Estienne 20, 23
- S
- Sabatino Nicola 13
 Saint-Martin (Sammartini) Alexis 53
 Sammartini Giovanni Battista 53, 67
 Sammartini Giuseppe 53, 54, 62, 67
 Santangelo Antonio 13
 Scarlatti Domenico 20, 22, 67
 Scheibe Johann Adolf 61, 64, 66
 Sieber Ignazio 53
 Silchev Erica 9
 Somis Giovanni Battista 61, 62, 64, 76
 Stanley John 24
 Stoppa Jacopo 9
- T
- Tartini Giuseppe 20, 21, 23, 47, 48, 59, 61, 62, 64, 67, 76
 Telemann Georg Philipp 22, 53, 61, 67
 Tessarini Carlo 13, 20-22, 27, 44, 54, 59, 62, 76
 Todi Luisa 17
 Torelli Giuseppe 65
- V
- Vannetti Giuseppe Valeriano 21
 Velluti Giovanni Battista 17
 Veracini Francesco Maria 53, 77

INDICE DEI NOMI

Vinci Leonardo 53, 66
Vinciprova Nicola 76
Vivaldi Antonio 8, 9, 18, 20, 21, 23, 24,
42, 44, 47, 48, 51, 59-61, 64, 65, 67,
69, 72, 76

W

Walsh John 25
Walther Johann Gottfried 14
Weld Edward jr. 24
Weld Edward sr. 24, 25
Witvogel Gerhard Fredrik 7, 11-15, 17,
20-25, 27, 28, 30, 31, 38, 39, 41, 42,
51, 52, 57, 79, 84
Wohlgemuth Conrad, vedi Lustig Jacob
Wilhelm 14

Z

Zanetti Gasparo 29
Zavateri Lorenzo Gaetano 27
Zedler Johann Heinrich 14
Zuccari Carlo 62

Cantar sottile

Collana a cura della Sezione Musica e Spettacolo
del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

diretta da Cesare Fertonani

Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada

A cura di C. Fertonani, E. Sala e C. Toscani

Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo

A cura di D. Daolmi e C. Fertonani

La musica sacra nella Milano del Settecento

A cura di C. Fertonani, R. Mellace e C. Toscani

A. Garavaglia • *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*

A. Restelli • *Il mercato antiquario di strumenti musicali a Milano fra Ottocento e Novecento*

C. Fertonani • *Giovanni De Santis, virtuoso di violino e compositore «napolitano» nella prima metà del Settecento*

Altri volumi dal catalogo LED:

C. Fertonani • *La memoria del canto. Autocitazioni e rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*

Nina, ossia La pazzia per amore. Commedia di un atto in prosa ed in verso, e per musica

Edizione critica a cura di D. Daolmi

C. Lanfossi • *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra. La Regina Floridea (Milano 1670).*

*Dramma per musica in tre atti di Teodoro Barbò, musica di Francesco Rossi,
Ludovico Busca, Pietro Simone Agostini*

L. Paesani • *Porta, Bertati, Da Ponte: Don Giovanni. Con il fac-simile del libretto di Nunziato
Porta per Praga del 1776*

P. Bosisio • *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo
teatrale - II edizione • Vol. I. Dalle origini al gran secolo • Vol. II. Dal rinnovamento
settecentesco ad oggi*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <https://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.