



*Riccardo Di Pasquale*

Violinista

## **La Proprietà intellettuale nelle Cappelle musicali del '700**

Il caso Luchesi

La vicenda umana di Andrea Luchesi, musicista italiano del XVIII secolo, costituisce un caso emblematico di attribuzione della paternità dell'opera di un compositore ad altri autori.

Il merito storico di avere riscoperto la figura di Andrea Luchesi, dopo duecento anni di oblio, è di Giorgio Taboga, studioso trevisano, che sul musicista Luchesi ha condotto una ricerca dagli esiti sorprendenti.<sup>1</sup> Andrea Luchesi, *Kapellmeister* dell'elettore di Colonia tra il 1771 e il 1794, sarebbe il vero autore di numerose partiture di F. J. Haydn e di W. A. Mozart.

È bene precisare da subito che quelle di Taboga non sono affermazioni generiche ma conclusioni derivanti da una ricerca accurata e supportata da elementi di fatto circostanziati.

Recentemente anche altri studiosi hanno dato il loro contributo alla riscoperta di Luchesi. In particolare Luigi Della Croce ha avallato la figura di Luchesi come maestro di Beethoven e i musicologi Luca Bianchini e Anna Trombetta lo hanno accreditato come probabile vero

---

<sup>1</sup> In realtà il primo studio su Luchesi fu pubblicato a Bonn nel 1937 da T. A. Henseler, *Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit des jungen Beethoven*, nel quale l'autore mise in luce il ruolo di Luchesi come maestro di Beethoven. Nel 1983 seguì il libro della dott.ssa Claudia Valder-Knechges, *Des Kirchenmusik Andrea Luchesis*, pubblicato a Merseburger. Oggi Giorgio Taboga è il massimo conoscitore di Andrea Luchesi e lo studioso che ha prodotto la ricerca più approfondita.

autore della sinfonia Jupiter attribuita a Mozart. Alcuni musicisti<sup>2</sup> inoltre si stanno impegnando nell'esecuzione di composizioni di Luchesi e da ben 4 anni il Festival Lodoviciano, diretto dal M<sup>o</sup> Giovanni Battista Columbro, sta promuovendo l'esecuzione, in prima mondiale, di musiche luchesiane.

Il problema posto dalla musica di Andrea Luchesi va al di là del solo profilo privatistico a cui attiene il diritto d'autore. Non si tratta infatti della rivendicazione della paternità di una o più opere da parte del suo autore o dei suoi eredi, per godere dei proventi derivanti dalla diffusione ed esecuzione delle sue opere musicali. Si tratta piuttosto di un problema più vasto, che consiste nell'attribuire il giusto merito ad un compositore che nella storia della musica ha dato un contributo più incisivo di quello fino ad ora riconosciutogli.

Sulla questione della paternità dell'opera musicale di rado si è sviluppato un confronto sereno e costruttivo perché tutte le ricerche volte a risolvere i dubbi sulla paternità di un'opera e ad identificarne il vero autore sono state avvertite come pericolose in quanto tendenti a ridimensionare il genio musicale dell'autore conosciuto<sup>3</sup>.

Un aspetto curioso del dibattito su Andrea Luchesi è la strategia del silenzio adottata dalla musicologia. Appare evidente, infatti, l'atteggiamento della critica di ignorare le importanti implicazioni messe in luce da Taboga. Gli unici studiosi che hanno preso posizione sono quelli che hanno avallato le sue tesi. Questo silenzio è dovuto probabilmente a due fattori: primo, al piglio polemico del Taboga che espone i suoi argomenti e smonta le ricostruzioni ufficiali con veemenza giudicata eccessiva dalla comunità scientifica; secondo, alla presunta carenza di competenza specialistica di Taboga che per formazione proviene da altri campi del sapere umano. È appena il caso di precisare, riguardo a quest'ultima considerazione, che l'apporto di ciascuno alla scoperta del nuovo non dipende dai percorsi ufficiali di carriera, o almeno non solo da quelli, ma soprattutto dalla qualità e dalla novità della scoperta.

---

<sup>2</sup> Tra cui i direttori d'orchestra Agostino Granzotto, Heribert Beissel, Davide Rizzo e gli organisti Amedeo Aroma e Sandro Carnelos.

<sup>3</sup> G. Taboga, *Mozart e pseudo-Mozart*, conferenza 8 giugno 2004 Teatro Olimpico Vicenza. Agli inizi del 1900 i critici Wizewa e Saint Foix scoprono che la sinfonia Linz K 444 di Mozart fu scritta da Michael Haydn. Nel 1953 Karl Pfannhauser scoprì che K93 e K93a di Mozart, rispettivamente il *De profundis* e il salmo *Memento* nomine David, sono lavori di Georg Reutter.

Lo scopo del mio lavoro, pertanto, non è quello di percorrere il terreno accidentato della polemica, che inevitabilmente si presenta innanzi a chi vuole ricercare episodi inediti nella vita dei grandi musicisti del passato, ma piuttosto è quello di seguire le tappe dell'evoluzione culturale e sociale che nel tempo ha fatto emergere l'esigenza di tutelare il diritto dell'autore a rivendicare la paternità della sua opera. Più precisamente la trattazione intende fare riferimento al contesto culturale di fine Settecento per accertare se e come veniva tutelato l'autore e se esisteva il concetto che l'opera musicale fosse una proprietà intellettuale del musicista che l'aveva composta. Questa impostazione sposta l'attenzione sugli aspetti socio-culturali della vicenda luchesiana, con l'intento di evidenziare la rilevanza che certi meccanismi e prassi dell'epoca hanno avuto sulla fortuna postuma dei grandi compositori. Se dovesse risultare provata l'ipotesi di lavoro proposta, cioè che nel contesto di riferimento era possibile far figurare come autore dell'opera un compositore diverso da colui che aveva composto il lavoro, si sarebbe creato il presupposto per un più proficuo confronto con le tesi del Taboga.

Nella prima sua parte, pertanto, il lavoro si sviluppa trattando della struttura e della rilevanza culturale delle cappelle musicali del Settecento. Nel primo capitolo esaminerò la figura del musicista di corte ed i suoi rapporti con il Principe e con il pubblico. Nel secondo capitolo svilupperò una breve storia del diritto d'autore soffermandomi sulla musica e sull'editoria musicale.

Chiarita la questione sulla proprietà intellettuale passerò, nell'ultima parte del lavoro, ad esaminare il caso Luchesi e a presentare le mie conclusioni.

Ritengo opportuno precisare sin da ora che la ricostruzione della vita di Luchesi a Bonn consente di interpretare secondo una nuova luce la biografia e la produzione musicale di Mozart, Haydn e Beethoven. L'immagine che oggi abbiamo di Luchesi è, per certi aspetti, speculare a quella dei grandi autori della *Wiener Klassik* e da ciò discende nella trattazione il costante riferimento bibliografico alla pubblicistica su questi autori.

Il legame di Andrea Luchesi con gli autori classici della musica tedesca, almeno in una occasione, è stato messo in evidenza senza reticenze. Non credo sia un caso che il concerto di musiche luchesiane promosso nel 1938 da T. A. Henseler, primo biografo di Luchesi, sia stato trasmesso dalla radio tedesca e dalla radio italiana, rispettivamente il 4 maggio

ed il 16 maggio, in occasione della visita ufficiale di Hitler a Roma<sup>4</sup>. Henseler, nel clima di unione tra i due popoli, aveva individuato in Luchesi l'artista che aveva fuso nella sua opera la tradizione musicale italiana con quella tedesca.

Tutti questi elementi indicano che la parabola artistica di Luchesi costituisce un settore di ricerca ancora poco esplorato che consente libertà d'interpretazione ma che costringe ad un apporto critico rigoroso seppur inedito. Per quanto mi riguarda mi auguro di riuscire nell'intento.

### **La musica del Settecento tra corti e cappelle musicali**

Il Settecento europeo, secondo un'impostazione storiografica ormai consolidata, viene descritto come il secolo dei lumi. Gli illuministi si proponevano di coinvolgere nel loro progetto di rinnovamento l'opinione pubblica e perciò utilizzavano un linguaggio semplice che faceva appello al buon senso<sup>5</sup>. Altre epoche in passato erano state animate da spirito critico, ma in nessuna di esse il messaggio di cambiamento era stato indirizzato ad una così vasta platea.

I lumi della ragione dovevano riprendere il sopravvento, dopo un secolo ritenuto buio e permeato di residue superstizioni quale era stato il '600. È bene precisare tuttavia che questa schematizzazione, così come la periodizzazione degli eventi storici, ha una valenza soprattutto di comodo e serve a fornire una rapida visione d'assieme. Un'analisi più attenta infatti porta ad affermare che il '700 fu un secolo di transizione, che attraverso la rivoluzione politica ed economica, traghettò la società europea verso l'età moderna. In effetti gli eventi che segnarono il corso del XVIII secolo furono le rivoluzioni: quella industriale, avvenuta in Inghilterra, a metà del secolo, e quella politica, avvenuta in Francia e in America, alla fine del secolo. I cambiamenti che ne seguirono investirono la società e la trasformarono dal punto di vista culturale e sociale. In altri termini l'Illuminismo preparò le menti al cambiamento e favorì la realizzazione degli eventi che consentirono alle nuove idee di diffondersi in tutta l'Europa.

---

<sup>4</sup> B. Pasut, *Introduzione allo studio di Andrea Luchesi*, in *Restauri di marca*, n. 3 Aprile 1993.

<sup>5</sup> Il termine filosofo indicava chiunque rifletteva sulle cose. W. Doyle *L'Europa del vecchio ordine*, Laterza, Roma-Bari, 1987, pag. 296.

Una nuova sensibilità, incentrata sull'individuo e sulle sue capacità morali ed intellettuali, influenzò non soltanto il pensiero, ma anche la letteratura e le arti e raggiunse il suo compimento nel XIX secolo con l'affermazione del Romanticismo.

In Europa la classe socialmente dominante, fino alla Rivoluzione francese, era quella aristocratica. Gli elementi che la caratterizzavano erano, da un lato, i privilegi di cui godevano i suoi componenti e, dall'altro, il cosiddetto "vivere nobilmente"<sup>6</sup>. Tutti i nobili godevano di privilegi: avevano un certo ordine di precedenza nelle cerimonie pubbliche, portavano la spada, frequentavano la corte e soprattutto beneficiavano di vantaggi fiscali. Il loro stile di vita aborrisce il lavoro manuale ed imponeva un comportamento incentrato sull'orgoglio personale e sul blasone familiare<sup>7</sup>. La ragione che spingeva la nobiltà a rifiutare il lavoro era la sua origine storica di classe guerriera. Il privilegio del nobile scaturiva infatti dalla regola non scritta, ma pacificamente accettata, che le sue energie sarebbero state spese nella difesa dello Stato e del re<sup>8</sup>. Una valida alternativa alla carriera militare era la carriera ecclesiastica attraverso la quale la classe aristocratica dominava anche i monasteri e le abbazie.

Il primato dei nobili non era soltanto politico ed economico, ma era anche culturale. Tutte le opere che gli artisti producevano erano ad uso e consumo degli aristocratici. I luoghi della cultura, erano sempre quelli frequentati dai nobili: le corti, le chiese, le accademie, i salotti. Tutto ciò valeva tanto più per la musica la cui diffusione al di fuori di quei luoghi era ancora ostacolata dai costi elevati di stampa<sup>9</sup>.

Ciò nonostante nel corso del XVIII secolo la musica strumentale riuscì gradatamente a conquistarsi nuovi spazi. Nei paesi di lingua tedesca, per esempio, si sviluppò la cosiddetta Hausmusik, pensata e destinata ai dilettanti e, soprattutto, fatta dai dilettanti. Questa tradizione di fare musica tra le mura domestiche divenne un'attività culturale tipica della classe media

---

<sup>6</sup> *Ivi*, pag. 122.

<sup>7</sup> Vivere secondo le regole dei nobili significava pertanto non lavorare ed imponeva a coloro che fossero versati nelle arti di non figurare come artisti professionisti, a meno che un rovescio di fortuna non li avesse obbligati a fare della loro arte un mestiere. Andrea Luchesi, di nobili origini, scrisse al conte Riccati di non aver mai lavorato per denaro, ma solo per farsi onore.

<sup>8</sup> W. Doyle *L'Europa del vecchio ordine*, cit., pag. 124.

<sup>9</sup> La tecnica di riproduzione delle note su carta era più complessa di quella utilizzata per stampare le lettere dell'alfabeto e per questo era più costosa.

(militari, funzionari statali, professionisti, borghesi) che vi ricorreva per celebrare le ricorrenze familiari quali compleanni, onomastici, battesimi<sup>10</sup>.

Un altro spazio che la musica strumentale riuscì a conquistarsi fu quello del concerto pubblico, al quale si poteva partecipare in quanto possessori di un abbonamento o pagando il singolo biglietto, cosa che già da un secolo avveniva per il teatro d'opera. I concerti si svolgevano per sottoscrizione. In pratica l'artista che organizzava l'evento raccoglieva fra i suoi estimatori il maggior numero di adesioni possibile e si faceva pagare in anticipo il biglietto. Se i sottoscrittori erano molti e soprattutto generosi il musicista riusciva a pagare le spese (affitto della sala, orchestrali, cantanti) e otteneva anche un guadagno finale<sup>11</sup>. Le accademie, come questi concerti venivano chiamati, in genere, avevano successo se il musicista che si esibiva era famoso come esecutore o come compositore. Per questo motivo aumentare il proprio prestigio di musicista in seno alla elite cittadina significava aumentare le proprie occasioni di guadagno. A tale scopo era utile anche l'attività didattica: avere allievi appartenenti a nobili famiglie infatti dava visibilità nell'ambiente in cui si consumava la musica e poteva procurare la committenza di un'opera o l'occasione di dare una serie di concerti.

All'attività didattica poi era collegata la pubblicazione di opere musicali, prevalentemente pianistiche e cameristiche. Il meccanismo era simile a quello delle accademie poiché l'editore poteva essere interessato alla cosa solo se c'era la certezza di potere vendere un numero minimo di copie. In genere si ricorreva alla sottoscrizione tra gli allievi del compositore, che raramente poteva anticipare la spesa all'editore<sup>12</sup>. È chiaro che quanto più numerosi e facoltosi erano gli allievi tante più copie potevano essere stampate e tanto più cresceva la fama del compositore.

Qualcosa di diverso invece si era affermato in ambito operistico dove, l'allestimento dello spettacolo in un locale pubblico, aveva allargato, differenziandola, la base sociale a cui l'opera si rivolgeva. Nei teatri del Settecento infatti, l'ingresso era riservato non solo alle famiglie facoltose che avevano acquistato un palco, ma anche ai meno abbienti che avevano acquistato il biglietto per un posto in platea. Il teatro tuttavia era quasi sempre di proprietà di una nobile famiglia che dava in gestione ad un

---

<sup>10</sup> AA.VV. *Bach*, Skira, Milano, 2007 a cura di E. Rescigno, pag. 30

<sup>11</sup> E. Rescigno *Mozart*, Milano, 1979, pag. 53.

<sup>12</sup> *Ivi*, pag. 52.

impresario la realizzazione di un certo numero di spettacoli. L'impresario anticipava l'affitto del teatro al committente e sperava che l'impresa, detratte le spese, si rivelasse per lui economicamente vantaggiosa.

Come per le accademie pertanto, la realizzazione dello spettacolo musicale dipendeva dalla presenza e dalla disponibilità economica della classe socialmente dominante. Per questa ragione può ritenersi una singolare eccezione l'attività concertistica che per un certo periodo si svolse nel caffè Zimmermann di Lipsia. Nel 1723 Johann Balthasar Schott, direttore del Collegium Musicum della città, firmò un contratto con Gottfried Zimmermann, proprietario e gestore del caffè-ristorante omonimo. Due volte alla settimana gli allievi del Collegium si esibivano in una sala del ristorante in Catharinenstrasse<sup>13</sup>. La cosa più interessante è che per ascoltare i concerti, che d'estate si svolgevano nel giardino posteriore, non si pagava il biglietto<sup>14</sup>. Probabilmente Herr Zimmermann ricavava abbastanza dalle consumazioni dei suoi avventori e sicuramente i concerti erano la sua migliore pubblicità.

Al di fuori di queste esperienze i luoghi d'elezione del fare e ascoltare musica erano le corti dove operavano le Cappelle musicali.

Le origini delle Cappelle musicali si collocano nel XIV secolo, in un'epoca in cui i regnanti europei, sul modello della Cappella papale, istituirono organici musicali di corte che avevano la funzione politica di esaltare il potere assoluto del Principe e di accrescere lo splendore della corte<sup>15</sup>. In un primo momento il termine Cappella indicò il corpo organizzato dei cantori addetti al servizio liturgico ad esclusione degli strumentisti che svolgevano l'attività musicale di chiesa e di palazzo<sup>16</sup>.

A partire dal XVI secolo, soprattutto in Italia, il termine cominciò ad essere utilizzato per indicare l'intero apparato vocale-strumentale che animava tutte le cerimonie di corte, sia religiose che civili.

Il binomio corte-chiesa, al quale viene associata la cappella musicale, discende storicamente dalla coincidenza in un unico soggetto del potere spirituale e del potere temporale. Più precisamente il principe poteva essere anche vescovo e ciò faceva della sua corte una sede politica e reli-

---

<sup>13</sup> AA.VV *Bach*, cit., pag. 29

<sup>14</sup> *Ivi*, pag. 30

<sup>15</sup> DEUMM, UTET, Torino, Vol I del Lessico, pag. 710.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

giosa. Un esempio è la città di Salisburgo. Il suo territorio era sede vescovile dal 739. Il vescovo aveva partecipato attivamente alla conquista tedesca dell'Austria e nel 1278 aveva ottenuto da Rodolfo d'Asburgo il titolo di Principe dell'Impero<sup>17</sup>. La città era così divenuta sede del potere amministrativo del Principato e sede del potere religioso della Diocesi<sup>18</sup>. Questa coincidenza di poteri richiedeva la presenza di una Cappella musicale che solennizzasse le molteplici celebrazioni religiose e civili che si svolgevano a Corte.

Nei secoli XV e XVI le Cappelle italiane erano le più rinomate d'Europa per la consistenza degli organici e per la qualità sonora della loro polifonia<sup>19</sup>. Nello stesso periodo in Germania le Kapellen erano rette da ecclesiastici e in esse prevaleva la funzione di accompagnamento delle celebrazioni liturgiche<sup>20</sup>. La Kapelle non era ancora l'insieme di cantori e strumentisti ma rispecchiava nell'organico la funzione che la Riforma protestante di Lutero aveva assegnato alla musica<sup>21</sup>. Il precetto agostiniano secondo cui chi canta prega due volte aveva spinto la Riforma ad individuare nel canto liturgico l'espressione musicale più vicina all'esaltazione del Signore. Se la mancanza di accompagnamento strumentale rappresentava un ritorno alle origini medievali della liturgia, l'uso della lingua volgare era al contempo un elemento di novità che rompeva la vecchia tradizione del canto in latino. La parola del Signore veniva presentata ai fedeli attraverso il sermone del celebrante e veniva poi rielaborata con il canto. Il tramite di questo rapporto con Dio era la lingua tedesca che attraverso il pastore, dava voce alla parola del Signore<sup>22</sup>. Secondo questi precetti l'accompagnamento musicale non era necessario poiché poteva distogliere i fedeli dal messaggio religioso. Ma la graduale tendenza a monopolizzare i riti civili da parte della Chiesa, sia cattolica che protestante, portò allo svolgimento di cerimonie (matrimoni, battesimi, funerali) nelle quali la musica, eseguita principalmente con l'organo, tornò ad avere una primaria importanza<sup>23</sup>.

---

<sup>17</sup> E. Rescigno *Mozart*, cit., pag. 5.

<sup>18</sup> *Ivi*, pag. 53.

<sup>19</sup> DEUMM, UTET, cit., pag. 710.

<sup>20</sup> *Ivi*, pag. 711.

<sup>21</sup> *Ivi*, pag. 710.

<sup>22</sup> AA.VV *Bach*, cit., pag. 11

<sup>23</sup> *Ivi*, pag. 13



Nel XVIII secolo la Germania non era ancora diventata uno Stato unitario. Il suo vasto territorio era formato da regni e principati che, nel loro insieme, costituivano la geografia politico-culturale della mitteleuropa. Ogni città sede del potere religioso-amministrativo aveva la sua Cappella musicale che era ora composta da cantori e da strumentisti. Su tutte spiccava l'orchestra di Mannheim che, grazie alla spinta data dalla passione musicale del Principe Elettore, Carlo Teodoro, divenne la gloria della Germania del Settecento<sup>24</sup>. La sua celebrità era dovuta alla bravura personale dei suoi strumentisti e alla perfetta fusione dell'insieme.

Altre capitali musicali erano Dresda, città in cui fiorì il teatro d'opera; Berlino dove persino il re, Federico II, era apprezzato musicista, e ovviamente Vienna che attirava i migliori talenti<sup>25</sup>.

In un'Europa in cui fioriva la cultura musicale l'apporto dei musicisti italiani era determinante. Il vecchio Continente era solcato, da una città all'altra, non soltanto dalle compagnie d'opera che esportavano la tradizione tutta italiana del bel canto, ma anche dai compositori di musica strumentale che nelle Cappelle europee trovavano le migliori occasioni per accrescere con nuove esperienze la loro sensibilità artistica. I musicisti italiani dominavano la scena in Germania, in Francia, in Inghilterra, in Spagna. Giovanni Benedetto Platti (1697-1765) a Wurzburg, Pier Domenico Paradisi (1707-1791) a Londra, Andrea Luchesi (1741-1801) a Bonn, Baldassarre Galuppi (1706-1785) a San Pietroburgo. L'esodo dei musicisti italiani verso l'Europa era iniziato con la decadenza politica ed economica della Repubblica di Venezia. Dall'Abaco aveva lasciato l'Italia nel 1705, Geminiani nel 1714, Domenico Scarlatti nel 1719, Locatelli nel 1731, Vivaldi nel 1740 (morì un anno dopo a Vienna), Boccherini nel 1767<sup>26</sup>.

L'emigrazione dei musicisti italiani tra il XVII e il XVIII secolo lasciò un'impronta indelebile nella cultura musicale europea poiché la lezione di questi autori non si limitò al solo teatro musicale, ma investì ogni genere di musica. Johann Mattheson in un sua lettera datata 6 ottobre 1725 scriveva *"se non è atto di temerarietà in uno straniero, anzi un tedesco, d'accompagnare le voci d'applauso e di giubilo di quanti l'Italia nutrisce maestri*

---

<sup>24</sup> E. Rescigno *Mozart*, cit., pag. 23.

<sup>25</sup> Non di secondaria importanza erano anche i centri musicali di Monaco e di Bonn.

<sup>26</sup> AA.VV. *Haydn*, Skira, Milano, 2007 a cura di E. Rescigno, pag. 11

*famosissimi, i quali fuor di dubbio sono i primi d'Europa*"<sup>27</sup>.

Tuttavia lo speciale significato politico che i tedeschi attribuivano alla musica, quale strumento culturale utile a forgiare una coscienza nazionale<sup>28</sup>, portava a considerare la musica strumentale italiana un prodotto d'élite<sup>29</sup> e i musicisti italiani concorrenti da battere. Nel 1772 Charles Burney spiegava così i motivi dell'invidia tedesca: *"In quasi tutte le città, ogni musicista ed ogni orchestra a servizio di un principe tedesco – per quanto piccolo possa essere il suo regno – costituiscono una monarchia musicale, gelose l'una dell'altra, e tutte unanimemente gelose degli italiani, che vengono nel loro paese. Per conto mio, quale spettatore imparziale estraneo a queste contese, non vi ero per nulla interessato, e penso che i pregiudizi vi avessero un ruolo importante da entrambe le parti. Quanto agli italiani, si deve riconoscere che sono ricercati, adulati e sovente retribuiti con uno stipendio doppio di quello che è assegnato persino a quei tedeschi che sono loro superiori per merito. È perciò giustificabile che i tedeschi, così provocati, sottovalutino il talento di alcuni grandi maestri italiani e li trattino con un disprezzo ed una severità che dovrebbero essere rivolti soltanto alla più grossolana ignoranza ed alla stupidità*"<sup>30</sup>.

## I musicisti di corte

Nel XVIII secolo la Cappella musicale in Europa aveva assunto una funzione culturale di primaria importanza. Essa era una vera e propria bottega artigiana nella quale i giovani diventavano allievi di un maestro ed assorbivano il cosiddetto stile di scuola<sup>31</sup>.

La Cappella operava in seno alla Corte e partecipava con la sua produzione musicale a tutte le cerimonie civili e religiose che in essa si svolgevano. I musicisti delle Cappelle operavano pertanto al servizio esclusivo del Principe e della Corte.

Le figure più importanti erano quelle del primo violino, in Germania *Konzertmeister*, dell'organista (*Hoforganist*), del Maestro di Cappella o *Kapellmeister*.

<sup>27</sup> J. Mattheson *Lettera a Benedetto Marcello 1725*, Musica Poëtica, 1986, pag. 65-66.

<sup>28</sup> AA.VV. *Bach*, cit., pag. 18.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> C. Burney, *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, EDT Musica, Torino, 1986.

<sup>31</sup> G. Taboga *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, in *Restauro di marca*, N° 3 Aprile 1993, pag. 14.

Il *Konzertmeister* era il primo violino ed era il responsabile dell'orchestra, colui che rispondeva del comportamento dei musicisti durante le prove e durante i concerti. Affiancava anche il *Kapellmeister* nella direzione dell'orchestra<sup>32</sup>.

L'organista era un musicista che di solito muoveva i primi passi nell'ambito della liturgia musicale. La sua aspirazione era quella di conquistarsi la carica di *Stadtorganist*, organista municipale, carica che procurava prestigio e soprattutto uno stipendio fisso<sup>33</sup>. Molto spesso la presenza in città di più parrocchie determinava il nascere della rivalità tra gli organisti che, nella speranza di affermarsi come esecutori professionisti, cercavano di guadagnare nuovi spazi per esibirsi al di fuori delle cerimonie religiose. L'*Abendspiel*, il concerto d'organo serale, in Germania, era una tradizione delle chiese luterane che risaliva al XVI secolo. Il concerto in realtà si svolgeva nel pomeriggio, dopo la celebrazione liturgica<sup>34</sup>, e pur non essendo un fatto religioso non era un evento di puro intrattenimento poiché veniva considerato, per il repertorio che si eseguiva, in genere oratori su temi biblici, un atto di devozione spirituale dell'organista. Gradualmente il concerto d'organo acquistò una valenza più edonistica e si legò alla consuetudine del concerto inaugurale che seguiva il collaudo di un nuovo organo<sup>35</sup> e che prevedeva l'esecuzione di un programma musicale più vario e non solo religioso.

Tuttavia le migliori prospettive di carriera arridevano all'organista di Corte. La carica di *Hoforganist* infatti consentiva di entrare a diretto contatto con la famiglia regnante e poteva procurare ulteriori incarichi di prestigio nell'amministrazione della Corte come tesoriere, bibliotecario o segretario del Principe.

Nelle Cappelle più piccole l'*Hoforganist* coordinava anche i musicisti che, per rinforzare l'organico interno della Cappella, venivano ingaggiati dall'esterno tra i cosiddetti *Stadtppfeifer*, strumentisti municipali. Nelle Cappelle più prestigiose l'*Hoforganist* svolgeva anche le funzioni di cem-

---

<sup>32</sup> AA.VV. *Bach*, Skira, Milano, 2007 a cura di E. Rescigno, pag. 18; G. Taboga *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, in *Restauri di marca*, N° 3 Aprile 1993, pag. 14.

<sup>33</sup> AA.VV. *Bach*, cit., pag. 20.

<sup>34</sup> *Ivi*, pag. 14.

<sup>35</sup> *Ivi*, pag. 23.

balista alle prove di canto in chiesa ed in teatro<sup>36</sup>.

Nelle corti in cui non esisteva la figura del vice-Maestro di Cappella questa funzione veniva esercitata dall'organista. Ciò implicava che egli instaurasse un solido rapporto di fiducia con il *Kapellmeister* il quale aveva il potere di decidere su tutti gli incarichi musicali di Corte<sup>37</sup>.

La figura principale di musicista di Corte, per le funzioni che esercitava in seno alla cappella, era quella del *Kapellmeister*. Il ruolo del maestro di cappella risaliva al Medioevo e si era evoluto con i tempi, pur mantenendo alcuni caratteri fondamentali<sup>38</sup>.

Originariamente il *Kapellmeister* veniva scelto tra i cantori della cappella sulla base della maggiore anzianità di servizio. La scarsa importanza che la musica strumentale aveva avuto per secoli rispetto alla musica vocale sacra consentiva ai cantanti di ricoprire con successo gli incarichi artistici direttivi della cappella<sup>39</sup>. Ma la crescente diffusione della musica strumentale in tutte le corti d'Europa portò già nel XVII secolo a mutare il rapporto di forza tra vocalisti e strumentisti a favore di questi ultimi.

L'esigenza dei principi di andare oltre la musica sacra e di allietare la corte con balli, rappresentazioni d'opera e accademie decretò il graduale esaurimento della figura più antica di *Kapellmeister*, cantore di musica sacra, e favorì il nascere di un nuovo *Kapellmeister* al quale ora si chiedevano altre e più solide competenze strumentali<sup>40</sup>. Dal quel momento in avanti la figura del maestro di cappella cambiò di contenuto poiché non doveva più dirigere solamente l'esecuzione di musiche sacre, ma doveva anche produrre musica originale per il principe<sup>41</sup>.

A metà del XVIII secolo ben pochi erano rimasti i *Kapellmeister* scelti tra i cantanti e sempre più di frequente questi stessi erano in grado di produrre almeno la musica sacra<sup>42</sup>.

Quale era il ruolo del *Kapellmeister* alla fine del XVIII secolo risulta chiaramente dalle parole di Pietro Lichtenthal: "*Maestro di cappella è pro-*

---

<sup>36</sup> *Ivi*, pag. 25.

<sup>37</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, cit., pag. 14.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

priamente quel Compositore di musica il quale impiegato presso una Corte che mantiene una cappella, ha l'incumbenza di comporre gli occorrenti pezzi di musica vocale, di farli ripassare a' virtuosi e di dirigerli nella loro esecuzione. Talvolta hanno pure il carattere di maestro di cappella quelli che impiegati sono come direttori di musica in una Chiesa principale, o destinati a dirigere l'Opera. In Italia si dà anche questo titolo a quelli che hanno fatto un corso regolare di studi in un Conservatorio musicale. Alle Corti della Germania il Maestro di Cappella ha l'obbligo di comporre la musica di Chiesa, oppure quella dell'Opera, farne le prove occorrenti e dirigerla. Un artista che vuol occupare un tal posto, deve non solo possedere tutte le cognizioni di cui si parla negli articoli ESECUZIONE D'ORCHESTRA, NUMERO DI SONATORI, POSIZIONE D'ORCHESTRA, PROVE DI MUSICA ecc e conoscerle per propria esperienza, ma deve altresì essere dotato dalla natura di un particolare talento di Compositore, a cui il canto, l'arte del canto non siano meno note della lingua, la sua prosodia ed il contrappunto medesimo.<sup>43</sup>

Nel Settecento pertanto il *Kapellmeister* era la massima autorità musicale della Corte. Nelle cappelle più importanti risultava gerarchicamente subordinato all'Intendente che però aveva solo competenze amministrative e disciplinari. Di fatto nessuno, se non il principe in persona, poteva interferire sull'indirizzo artistico dato dal *Kapellmeister* alla cappella<sup>44</sup>.

Ogni anno il principe stanziava una somma per la cappella e il *Kapellmeister* era il responsabile della corretta gestione dei fondi. Nessuno poteva essere assunto come musicista o destinato ad un particolare incarico musicale senza il consenso del *Kapellmeister* e la regola valeva anche se l'assunzione di un nuovo musicista veniva proposta dal principe. Oltre al consenso del *Kapellmeister* per una nuova assunzione, doveva esserci un posto vacante in cappella. Un nuovo stipendio infatti intaccava la dotazione annuale decurtando le spettanze degli altri componenti. Per questa ragione se il principe voleva assumere un nuovo musicista contro il parere del *Kapellmeister* doveva pagarlo con la sua cassa privata o doveva aumentare lo stanziamento per la cappella<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> P. Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano 1826, vol II alla voce Maestro di cappella.

<sup>44</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, cit., pag. 14.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

È chiaro che nelle sedi in cui il potere assoluto del principe era temperato dalla presenza di un consiglio di Stato, con funzioni di controllo, l'autonomia del *Kapellmeister*, nel gestire e curare la cappella, era sicuramente più ampia di quella che si poteva esercitare alle dipendenze di un principe titolare esclusivo del potere assoluto. In questi casi il *Kapellmeister* doveva accettare limitazioni ai suoi poteri se non voleva rischiare di perdere l'incarico. La revoca dell'incarico al *Kapellmeister* tuttavia era un passo estremo che si verificava raramente e che veniva percepito come atto squalificante per il principe più che per il maestro<sup>46</sup>. La nomina del *Kapellmeister* del resto era a vita e ciò serviva a metterlo al riparo da eventuali cambiamenti dei gusti musicali del principe o dagli arbitri dei suoi successori. In ogni caso limitazioni e variazioni di competenze tradizionalmente riconosciute al *Kapellmeister* potevano essere decise solo con un decreto motivato del principe<sup>47</sup>.

Nello svolgimento delle sue funzioni il *Kapellmeister*, di solito, si serviva di collaboratori ai quali assegnava particolari incarichi o la direzione di un settore della cappella. In linea di principio il *Kapellmeister*, nell'ambito delle direttive ricevute dal principe, era libero di organizzare la cappella a suo piacimento. Decideva ed autorizzava gli acquisti di musica, stabiliva il repertorio, dirigeva l'orchestra e curava l'insegnamento dei membri della cappella, soprattutto dei giovani che, di solito, entravano in cappella attirati dalla sua fama di maestro.

L'insegnamento ai giovani era un punto d'orgoglio per i maestri più scrupolosi che tendevano in genere a creare una scuola. Quanto questa prerogativa fosse importante risulta evidente dalla consuetudine che, se il *Kapellmeister* era momentaneamente impedito ad insegnare, l'allievo veniva assegnato ad un altro musicista della cappella ma con l'obbligo della restituzione<sup>48</sup>.

Dopo venti anni di servizio il *Kapellmeister* poteva essere collocato in pensione a stipendio pieno. Formalmente conservava il titolo fino alla morte e soltanto dopo il suo successore diventava *Maitre en droit*.

Conclusa la ricognizione delle figure più importanti dei musicisti di cappella è necessario mettere in evidenza la specialità del rapporto che

---

<sup>46</sup> *Ivi*, pag. 22.

<sup>47</sup> *Ivi*, pag. 15.

<sup>48</sup> *Ivi*, pag. 16.

legava questi musicisti al principe. Chi operava nella cappella musicale era uno stipendiato del principe e come tale doveva ritenersi al servizio dello Stato. Questo rapporto era particolarmente vincolante per il *Kapellmeister* che doveva soddisfare tutte le esigenze musicali del principe, componendo in prima persona le musiche che venivano eseguite durante le cerimonie civili e religiose che si svolgevano a corte. Le opere del *Kapellmeister* avevano il diritto di precedenza nelle esecuzioni, ma dovevano essere composte anonime. Era pacifico per l'uditorio che l'esecuzione di un lavoro adespoto fosse l'esecuzione di un lavoro del *Kapellmeister*<sup>49</sup>.

La regola dell'anonimato sanciva il principio che la musica della cappella doveva esaltare la grandezza dello Stato, identificato con il principe, e non la gloria del compositore. La musica del *Kapellmeister* era composta per il principe ed apparteneva al principe. Solo dopo la partenza o la morte del *Kapellmeister* la sua produzione adespota gli veniva formalmente attribuita, ma soltanto per non confonderla con quella, anch'essa anonima, del suo successore. Il principio giuridico che si applicava era quello del diritto di proprietà che era riconosciuto al principe, l'unico che poteva disporre di quella musica e godere della tutela del diritto.

## LA TUTELA DELLA PROPRIETÀ INTELLETTUALE

### Origini della stampa musicale e privilegi di stampa

Nel secolo XV, l'invenzione della stampa e la conseguente nascita dell'attività editoriale rivoluzionarono il rapporto tra l'autore e la sua opera. La possibilità di riprodurre in quantità elevate più copie di un manoscritto aprì nuovi orizzonti per lo sviluppo e la diffusione della cultura ma pose anche nuovi problemi, primo tra tutti quello di garantire all'autore che l'opera venisse riprodotta correttamente nella forma che egli gli aveva dato.

In passato, e per secoli, il controllo dell'autore sull'opera era stato favorito dall'impossibilità di riprodurre l'originale in più copie. L'ambiente ristretto in cui l'opera circolava inoltre garantiva il riconoscimento della sua provenienza dall'autore, il quale traeva i mezzi di sostenta-

---

<sup>49</sup> *Ivi*, pag. 15.

mento direttamente dai suoi committenti. In quel contesto non esisteva ancora l'interesse a riprodurre l'opera in più esemplari, poiché quell'attività, a causa del costo elevato del libro, che doveva essere copiato a mano, e del numero limitato delle persone che poi potevano fruirne, non produceva profitto ed era altamente rischiosa.

L'esigenza avvertita dall'autore invece era quella che gli si riconoscesse la paternità dell'opera, poiché ciò gli dava fama e gli procurava altre committenze. Se questa pretesa non aveva nessuna tutela giuridica, poiché mancavano norme che sanzionassero l'appropriazione dell'opera altrui, a livello sociale, esisteva un riconoscimento morale della proprietà intellettuale derivante dalla forte riprovazione manifestata nei confronti di chi veniva incolpato di essersi attribuito falsamente la paternità di un'opera.

Quanto quest'esigenza di paternità fosse avvertita dagli autori, risulta chiaro dalle maledizioni che nel Medioevo essi inserivano nelle loro opere per proteggerle da utilizzi illeciti<sup>50</sup>.

La nuova tecnologia della stampa, inventata da Gutenberg intorno al 1440, favorì la nascita della nuova attività imprenditoriale basata sulla riproduzione e sulla diffusione dei manoscritti. Lo svolgimento di questa attività tuttavia richiedeva un cospicuo investimento iniziale poiché lo stampatore doveva acquisire la disponibilità dei manoscritti da riprodurre. L'impegno economico dello stampatore non era indifferente in quanto il costo del manoscritto rappresentava l'unico profitto dell'autore, che aveva quindi l'interesse a spuntare il prezzo di cessione più alto. Acquistando l'originale, l'editore provvedeva alla stampa e alla vendita del libro, che doveva avere un prezzo più che proporzionato all'investimento iniziale. Dalla vendita delle copie, infatti l'editore doveva ricavare quanto sborsato all'inizio dell'attività e realizzare un ulteriore guadagno. Il rischio di questo processo produttivo era che qualcuno acquistasse una copia a stampa dell'opera e la riproducesse ad un prezzo decisamente inferiore, non dovendo recuperare l'investimento iniziale dell'acquisto del manoscritto originale. Per ovviare a questo inconveniente

---

<sup>50</sup>“Sia maledetto chiunque utilizzi questo libro in modo illecito o peccaminoso e che la lebbra affligga chiunque ne modifichi il contenuto...consegna questo messaggio a Satana e lo segua all'inferno chi vuole passare l'eternità in sua compagnia”. Maledizione del 13° secolo. Traduzione dal tedesco medioevale di Paul Kaller in E. Von Repdow, *Sacheuspiegel*, Monaco, 2002, pag. 15



venne concepito il sistema dei cosiddetti privilegi<sup>51</sup>.

Per impedire l'attività degli editori che non avevano sopportato il costo iniziale dell'acquisto del manoscritto, lo Stato concedeva sotto forma di privilegio l'autorizzazione a stampare e a vendere il libro solo agli editori che ne avevano acquistato l'originale dall'autore. All'autore poi veniva concesso il privilegio di fare stampare la sua opera e di commercializzarla<sup>52</sup>.

Questo sistema garantiva all'editore un sicuro guadagno e contribuiva alla diffusione della conoscenza, tuttavia non realizzava una vera e propria tutela dell'autore poichè si limitava a riconoscergli la possibilità (non il diritto, in quanto il privilegio era una concessione del Sovrano) di sfruttamento della sua opera.

Il documento più antico che attesta la concessione di un privilegio di stampa risale al 1469 e venne concesso dalla Repubblica di Venezia<sup>53</sup>. Nel corso del XVI secolo il sistema dei privilegi si estese a tutta l'Europa e rimase in uso fino alla fine del Settecento. Come accennato, il sistema non garantiva l'autore ma la diffusione della sua opera. Più precisamente i privilegi tutelavano l'editore che diffondeva l'opera in vista della soddisfazione di un proprio interesse economico.

A questo punto del discorso è opportuno fermarsi e fare un breve passo indietro per collegare quanto affermato alla stampa musicale. L'invenzione della stampa delle note musicali fu posteriore a quella delle lettere alfabetiche di circa un ventennio<sup>54</sup>. Il ritardo fu dovuto a due fattori: alla difficoltà tecnica di riprodurre a stampa le note musicali e all'incertezza della notazione, che ancora nel XV secolo era in evoluzione. I primi esperimenti di stampa musicale furono eseguiti, quasi contemporaneamente, in Italia e in Germania intorno al 1475 ad opera di editori generici che cominciavano ad occuparsi anche della stampa delle note musicali<sup>55</sup>. La svolta si ebbe nel 1501 quando Ottaviano Petrucci a Venezia stampò l'*Harmonice Musices Odhecaton*, una raccolta di 96 chan-

---

<sup>51</sup> L. C. Ubertazzi, *I diritti d'autore e connessi*, Quaderni di AIDA n° 5, Milano 2002, pag. 6.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> E. Rosmini, *Diritto d'autore*, Milano 1896.

<sup>54</sup> DEUMM-*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino, alla voce "stampa musicale", vol IV del Lessico, pag. 384.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

sons a 3-4 voci di compositori fiamminghi<sup>56</sup>. Le stampe di Petrucci divennero subito famose per la chiarezza e l'eleganza, ma anche per il prezzo elevato. Questo procedimento di stampa era molto costoso poichè si realizzava attraverso una triplice impressione: prima del rigo intero, poi delle note, infine del testo letterario<sup>57</sup>. Più pratico si rivelò il sistema del parigino Pierre Attaignant basato su un'unica impressione di stampa. A seguire si svilupparono altre tecniche, tra cui quella xilografica (incisione di una matrice di legno) e quella calcografica (incisione su lastre di rame).

Ma al di là delle tecniche di stampa ciò che conta precisare è che l'invenzione della stampa musicale poneva problemi editoriali per certi aspetti diversi da quelli che riguardavano la stampa di opere letterarie.

In campo musicale, infatti, anche dopo l'invenzione della stampa, il ritorno economico dell'autore era limitato al fatto che i luoghi, quasi esclusivi, del fare ed ascoltare musica erano le chiese, nell'ambito delle celebrazioni liturgiche, e le corti dei regnanti. La diffusione della cultura musicale al di fuori di questi ambienti era alquanto limitata e ciò riduceva le possibilità di guadagno degli editori. Le partiture musicali in pratica potevano essere vendute dagli stampatori alla Chiesa e alla Corte del Principe in un numero di copie presumibilmente basso poiché si trattava di fornire le parti strumentali e vocali ai musicisti di Corte o di Cappella<sup>58</sup>.

La maggiore difficoltà di stampa compensava, nella determinazione del prezzo, il minor numero di pagine, ma il problema restava quello della diffusione limitata. A causa di queste difficoltà gli editori tentavano di accaparrarsi l'esclusiva di stampa delle opere degli autori più famosi, ma soprattutto cercarono di coinvolgere gli autori nell'impresa<sup>59</sup>.

Giovanni Angelo Muti allegò alla edizione dei *Psalmi Vesperini 4 voci-bus Op8.*, stampata a Roma nel 1675, una specie di manifesto pubblicitario che incoraggiava gli autori a fare stampare le loro opere: "*Alli Signori Musicisti [...] vedendo io che molti autori disanimati dal veder le stampe e carat-*

<sup>56</sup> R. Allorto, *Nuova storia della musica*, Ed. Ricordi, Milano, pag. 109.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Le partiture delle Messe venivano stampate di rado. Si stampavano di solito le parti separate, con i fiati che spesso venivano omessi, dato che il *Konzertmeister* predisponeva sulla sua parte uno spartitino con gli interventi degli altri strumenti.

<sup>59</sup> DEUMM-Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, cit., pag. 386.

teri degl'anni trascorsi, molto logori, e parendogli d'esser aggravati nelle spese, acciò i detti per queste cause non vogliono far star sepolte le lor Opre e fatiche e lasciarle in eterna obliuione, ho pensato di far li susseguenti piaceri a chi vorrà stampare di musica nella mia Stamperia.

“I) Di far piacere né prezzi, più che non abbia fatto verun altro stampatore per il passato e facci per il presente.

“II) Di far la composizione stretta o larga come più piacerà all'autore e come si potrà per causa delle parole.

“III) Chi non vorrà far tutta la spesa, di entrar a parte con esso, e poi partir l'opera, con patti leciti e honesti.

“IV) Di stampare con caratteri nuovi, si di note come di parole, et ad elettione dell'Autori, havendone io di più sorte.

“V) Di vendere le mute (che si stampanno e saranno state stampate a mie totali spese) in mia Stamperia, a buonissimi prezzi e non rigorosi...”<sup>60</sup>.

Il coinvolgimento del compositore nel processo riproduttivo della musica assicurava il controllo da parte dell'autore della correttezza e della corrispondenza all'originale della copia e indirettamente realizzava una forma non codificata di tutela del diritto d'autore. Negli anni dello sviluppo della stampa musicale, tra il XVI e il XVII secolo, la consulenza tecnica dei musicisti o degli stessi autori dell'opera da stampare divenne preziosissima per ottenere edizioni musicalmente corrette, soprattutto quando l'opera veniva stampata da editori generici che non conoscevano la musica<sup>61</sup>. Ancora nella prima metà del XIX secolo, sia pure in un contesto completamente mutato rispetto a quello delle origini della stampa musicale, Giovanni Ricordi manteneva stretti rapporti personali con i maggiori operisti del tempo. Lo scopo evidentemente era quello di garantirsi il vantaggio economico derivante dalla commercializzazione delle musiche di questi compositori ma, nello stesso tempo, si trattava di garantire agli autori un guadagno proporzionato all'utilizzo della loro musica e di controllare che venissero stampate edizioni aderenti alla loro originaria volontà artistica<sup>62</sup>.

Per il compositore, prima della nascita del diritto d'autore, l'alternativa all'accordo economico con l'editore era sottostare alle sue condizioni, con il rischio di edizioni non corrette, o stampare l'opera a proprie spese.

---

<sup>60</sup> *Ivi*, pag. 384.

<sup>61</sup> *Ivi*, pag. 386.

<sup>62</sup> M. Mainardi, *Editoria e gusto musicale. Influenze e condizionamenti*.

Nella pratica accadeva che il compositore cedeva l'opera all'editore, il quale diventava il titolare esclusivo del diritto di commercializzazione e si assumeva il rischio di non vendere le copie stampate.<sup>63</sup>

### Norme sul diritto d'autore

Il sistema dei privilegi, sebbene non garantisse l'attuazione di una efficace tutela dell'autore, poiché mirava a regolare principalmente l'attività di stampa, contribuì gradualmente a sviluppare la coscienza che l'opera apparteneva all'autore e che l'autore dovesse essere titolare di un vero e proprio diritto al privilegio.

Dopo circa due secoli cominciava ad affermarsi il concetto che la concessione del privilegio di stampa all'autore da parte del Principe non dovesse essere discrezionale, ma dovesse essere concessa a richiesta. Ottenuto il privilegio l'autore cedeva per un congruo corrispettivo la sua opera ad un editore titolare del privilegio di stampare. L'esclusiva di stampa, contro le edizioni abusive, veniva difesa dall'editore ma, a partire dal XVIII secolo cominciò ad essere difesa anche dall'autore<sup>64</sup>. Quest'ultima evoluzione segnò progressivamente l'abbandono del sistema dei privilegi e favorì l'introduzione di una tutela dell'autore più moderna, fondata sul riconoscimento del diritto esclusivo dell'autore a riprodurre e sfruttare le proprie opere. I risultati di questo cambiamento si concretizzarono nel XIX secolo, con la nascita delle normative nazionali, ma i primi sistemi normativi di tutela del diritto d'autore<sup>65</sup> si erano sviluppati già dal secolo XVIII.

Nel 1709 in Inghilterra venne emanato un apposito Statuto (Atto) dalla Regina Anna; nel 1790 venne emanata la legge federale statunitense e negli anni 1791 e 1793 le leggi francesi sulla proprietà letteraria ed artistica<sup>66</sup>.

Queste prime norme divennero il modello a cui si ispirarono rispetti-

---

<sup>63</sup> DEUMM-*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, cit., pag. 386.

<sup>64</sup> L. C. Ubertazzi, *I diritti d'autore e connessi*, Quaderni di AIDA n° 5, Milano 2002, pag. 6.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

vamente le future normative dei paesi anglosassoni (Atto inglese) e dell'Europa continentale (Leggi francesi).

Il sistema anglosassone storicamente fu quello che si delineò per primo. Esso poneva in capo all'autore il copyright, cioè il diritto di stampare l'opera. Concettualmente il copyright era molto vicino al sistema dei privilegi poiché in pratica implicava sempre la cessione dell'opera all'editore. È chiaro infatti che l'autore, titolare del copyright, non avendo a disposizione i macchinari di riproduzione, doveva comunque rivolgersi all'editore al quale finiva per cedere il copyright. L'editore stampava l'opera, non perché aveva ottenuto dallo Stato il privilegio, ma perché aveva acquistato dall'autore il copyright, cioè il diritto di stampa e sfruttamento dell'opera. Questo sistema normativo è ancora in uso nei paesi di cultura anglosassone e presenta le seguenti caratteristiche: protegge unicamente le opere pubblicate; subordina la tutela ad una serie di formalità costitutive ed esclude la tutela degli interessi morali dell'autore. La ratio del sistema era ed è quella di creare lo strumento più idoneo "*for the encouragement of learning*" (Atto inglese); "*to promote the progress of science and usefull arts*" (Costituzione federale statunitense)<sup>67</sup>.

L'altro sistema di diritto d'autore, in uso nell'Europa continentale, è quello latino-germanico, nato dalle leggi rivoluzionarie francesi di fine Settecento. Questo sistema fu influenzato dall'Illuminismo che aprì le porte al riconoscimento del diritto d'autore sostenendo la tutela morale dell'autore e l'abolizione del monopolio e del controllo dello Stato sulla stampa e sulla diffusione della conoscenza. Le leggi rivoluzionarie francesi definivano il diritto d'autore in termini di diritto di proprietà degli autori sulle loro opere drammatiche, letterarie ed artistiche<sup>68</sup>. Da ciò scaturì l'espressione, ancora in uso, di proprietà intellettuale.

Il dibattito sull'inquadramento dogmatico del diritto d'autore, abbandonata l'idea originaria che giuridicamente il diritto d'autore fosse assimilabile al diritto di proprietà, si sviluppò nel secolo XIX e portò alla definizione di tre diverse teorie. Una prima teoria, considerato che la tutela della proprietà nulla ha che vedere con la tutela morale dell'autore, propose di inserire il diritto d'autore nell'ambito dei diritti della personalità; un'altra teoria, ritenne che il diritto d'autore fosse un diritto di tipo patri-

---

<sup>67</sup> Ivi, pag. 8.

<sup>68</sup> DEUMM-Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, cit., pag. 418.

moniale; infine l'opinione intermedia, accolta ancora oggi dall'ordinamento giuridico italiano, definì il diritto d'autore come un diritto duale, che presenta caratteristiche proprie dei diritti della personalità e caratteristiche proprie dei diritti patrimoniali<sup>69</sup>.

La concezione latino-germanica, a differenza di quella anglosassone, ritiene che il diritto d'autore sorga per il solo fatto della creazione dell'opera, indipendentemente dalla sua pubblicazione; riconosce e dilata i diritti morali, oggetto della tutela giuridica, e non concepisce che i diritti patrimoniali possano sorgere originariamente in capo a soggetti diversi dall'autore<sup>70</sup>. Ciò significa che è giunto a compimento il percorso di tutela giuridica intrapreso alla fine del secolo XVIII. Anche quando l'autore cede all'editore il diritto di stampa e di sfruttamento economico della sua opera potrà sempre rivendicarne la paternità e pretenderne il rispetto alla originaria sua volontà creatrice.

### **La tutela della proprietà intellettuale nel Settecento**

Dall'evoluzione storica descritta nei paragrafi precedenti emerge che il concetto secondo cui l'atto della creazione intellettuale dell'artista sia un bene immateriale suscettibile di tutela giuridica si affermò nella società europea piuttosto tardi. A lungo le poche norme che regolavano la materia individuavano come oggetto della tutela l'opera materializzata nel supporto tecnologico che la conteneva. Più precisamente l'opera d'arte veniva fatta coincidere, per esempio, con la tela che tratteneva la pittura, con la carta che riproduceva le parole, con la partitura che segnava le note. Nell'ambito delle opere letterarie e musicali, questa concezione, sotto il profilo della tutela giuridica, poneva in secondo piano l'autore ed enfatizzava il ruolo di chi possedeva il supporto cartaceo.

Il riconoscimento della paternità dell'opera, cioè della pretesa dell'autore a vedersi riconosciuto come creatore dell'opera, per il diritto, era un'esigenza ancora secondaria, perché non era direttamente collegata ad una concreta possibilità di guadagno. Lo sfruttamento economico dell'opera a stampa infatti era realizzabile solo da chi materialmente poteva riprodurre l'opera in più copie. In altri termini si ricavava reddito dalla riproduzione

---

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> L. C. Ubertazzi, *I diritti d'autore e connessi*, cit., pag. 9.

ne e diffusione dell'opera e non dal fatto di esserne l'autore. I privilegi, non a caso, riguardavano gli editori e solo marginalmente gli autori che, non potendo stampare in proprio le opere, a causa della mancanza dei mezzi necessari, potevano trarre guadagno solo dalla cessione dell'opera allo stampatore. Da quel momento, in assenza di altri accordi, il proprietario dell'opera era l'editore, il quale poteva disporne come voleva.

L'unico modo che l'autore aveva di preservare l'integrità della sua opera era stipulare un contratto con l'editore, nel quale questi si impegnasse a riprodurre l'opera correttamente, senza rimaneggiamenti, e a imputarne la paternità all'autore.

Il quadro normativo descritto nel paragrafo precedente nacque nel XVIII secolo e si sviluppò nel secolo successivo. Alle origini tuttavia si presentava alquanto lacunoso e geograficamente limitato. Il primo atto normativo europeo fu lo Statuto Inglese del 1709; seguirono le leggi francesi alla fine del secolo, nel mezzo nulla, se non i vecchi privilegi. Ciò significa che in Europa, ancora nel XVIII secolo, non esisteva un complesso organico di norme che regolasse il diritto d'autore nei termini in cui fanno oggi gli ordinamenti nazionali e le norme internazionali.

Nella società del Settecento la condizione del musicista autore era segnata soprattutto dalla mancanza di sbocchi occupazionali al di fuori della Corte e delle Cappelle musicali. L'unica vera alternativa erano le case dei nobili che, per passione o per moda, erano avidi consumatori di musica, richiesta sotto forma di lezioni private o di concerti allestiti nei loro salotti. I ricchi fortunatamente potevano anche acquistare la musica e con essa i relativi diritti di stampa. Quello del conte Franz Walsegg zu Stuppach, che commissionò a Mozart la composizione del Requiem, come noto, non era un caso isolato, ma rappresentava una prassi consolidata. L'autore in pratica produceva la sua musica in esclusiva per il committente, il quale, per contratto, poteva fregiarsi della paternità dell'opera<sup>71</sup>. L'autore ovviamente era obbligato a tacere la sua paternità dell'opera poiché essa circolava con il nome del committente. Ma era pro-

---

<sup>71</sup>“La musica poteva essere acquistata dai ricchi, arbitrariamente sottratta al vero autore, attribuita ai direttori a servizio dei nobili di turno. Chi acquistava la musica ne deteneva i diritti, compreso quello d'attribuirla ad altri, vincolando al silenzio il vero autore, solennizzando l'accordo col notaio”. L. Bianchini, A. Trombetta *Jupiter tra Illuminismo e Classicismo viennese*, intervento al VII simposio mondiale sulle origini perdute della civiltà e gli anacronismi storico-archeologici, 11 novembre 2006, San Marino, Teatro Titano.

prio l'esclusiva che consentiva all'autore di realizzare un guadagno che altrimenti non avrebbe potuto ottenere. Pertanto si può ritenere che il massimo reddito che l'autore poteva ricavare dall'opera era correlato alla rinuncia di proclamarsi pubblicamente autore dell'opera e all'accettazione che la paternità venisse attribuita al committente.

Sarebbe interessante sapere se il guadagno era tale da compensare la perdita rappresentata dal fatto che i posteri avrebbero attribuito la paternità dell'opera ad altro autore, che ne avrebbe goduto in termini di notorietà e di prestigio. Ma è anche probabile che, nell'ambiente ristretto della Corte e dei salotti, fosse nota la provenienza delle opere che vi si eseguivano. Dubbi e problemi di attribuzione, in ogni caso, dovevano sussistere, soprattutto per le composizioni degli autori minori che presumibilmente preferivano soccombere al sistema pur di vivere della loro musica. Tuttavia non è da escludere che il fenomeno abbia coinvolto anche autori più famosi e che essi abbiano attinto da questa produzione per così dire in nero. La possibilità astratta che ciò potesse accadere non significa che sia accaduto, ma costringe ad approfondire la questione ogni qual volta si presentino dei dubbi, indipendentemente dal nome del musicista coinvolto.

Nelle Cappelle musicali il quadro era completato dalla regola dell'anonimato. Il *Kapellmeister*, la figura più importante di musicista di Cappella, colui che doveva soddisfare le esigenze musicali del Principe, era tenuto a comporre la sua musica anonima<sup>72</sup>. Questa regola derivava dalla funzione politica che la musica di Corte esercitava in Germania. Il rapporto tra il *Kapellmeister* e la Cappella doveva essere esclusivo, a tal punto che il Maestro non doveva nemmeno preoccuparsi di firmare la sua musica. Questo particolare escludeva che il *Kapellmeister* potesse comporre musica per altri soggetti e rendeva pacifico che tutta la musica della Cappella fosse sua, ad eccezione dei lavori acquistati da altri autori. La tradizione musicale della Cappella tedesca serviva da "*instrumentum regni*" poiché la musica che lì si produceva ed eseguiva era motivo

---

<sup>72</sup>"Quando il copista rinunciava alla menzione nella musica del nome del compositore, era sempre abbastanza facile supporre come tale il maestro di cappella in carica <maitre en droit> mentre nei lavori di esterni o di antichi autori, se copiati per qualche particolare occasione, era in generale indicato chi fosse il compositore. Per gli esecutori e gli ascoltatori in definitiva era ovvio che venivano eseguiti lavori del maestro di Cappella. Ciò valeva tanto più quanto il maestro di Cappella operava anche come direttore" C. Valder-Knechtges, *Die Kircheumusic A. Luchesi, Merselaurger*, 1983, pag. 133



di orgoglio per il Principe ed era occasione di aggregazione sociale nel segno della specialità della cultura musicale tedesca.

Per concludere sulla questione della tutela giuridica dell'autore è importante precisare che agli inizi del XIX secolo gradualmente il musicista cominciò ad emanciparsi dall'ambiente della corte. In particolare il cambiamento fu favorito da due fattori: da un lato, dall'estendersi dell'attività degli editori, che cominciarono ad associare gli autori ai loro guadagni; dall'altro, dai principi egalitari nati dall'Illuminismo e dalla rivoluzione francese che fecero uscire il musicista dal novero della servitù e gli riconobbero una dignità d'artista nuova. L'alto incarico a Corte, non era più lo sbocco privilegiato della carriera del musicista poiché cominciavano a svilupparsi nuove occasioni di guadagno. Per rendersi conto di ciò basti pensare a quanto diversa fu la vita di Beethoven a Vienna rispetto a quella di Mozart. Ad un certo punto Beethoven litigò con il Principe Lichnowsky e perse la rendita di 600 fiorini annui che questi gli passava. Per aiutare il musicista, la nobiltà viennese si mobilitò e nel 1809 i principi Lobkowitz e Kinsky e l'Arciduca Rodolfo d'Austria si impegnarono ad elargirgli un vitalizio di 4000 fiorini annui. Il contratto non prevedeva alcun vincolo di produttività e consentiva a Beethoven di comporre liberamente la sua musica<sup>73</sup>. Lo scopo era dare sussistenza all'autore per consentirgli di comporre per il diletto della comunità e per la gloria della cultura nazionale.

Il musicista romantico ormai viveva della sua opera e non componeva al servizio di un principe. Questo fatto, mentre l'ambiente di corte perdeva l'originaria importanza, rendeva più visibile l'autore e le sue composizioni, e favoriva la nascita di una tutela normativa del diritto d'autore più articolata e penetrante.

Niente di tutto ciò ebbe Mozart durante il suo tentativo di soggiornare a Vienna da libero artista.

## IL CASO LUCHESI

Nella storia della musica lo spazio ritagliato ad Andrea Luchesi è troppo ristretto se paragonato all'influenza che egli esercitò sulla musica europea alla fine del XVIII secolo.

---

<sup>73</sup> E. Rescigno, *Beethoven*, Milano, 2007 pag. 75 e ss.

Luchesi morì a Bonn nel 1801 all'età di 60 anni. La sua vita si divise in due periodi esattamente uguali per durata. I primi trenta anni il musicista li passò in Italia, a Venezia, dove non solo conobbe i più importanti teorici musicali del tempo, ma anche si formò e produsse parte della sua musica. Gli altri trenta anni Luchesi li visse a Bonn dove nel 1774 fu nominato *Kapellmaeister*. Quanto abbondanti ed esplicite sono le fonti circa la vita e la produzione musicale di Luchesi a Venezia, tanto lacunose e reticenti sono rispetto al periodo di Bonn. Improvvisamente le informazioni sul musicista e sulle sue opere diventano più rare fino a scomparire del tutto, come se non vi fosse nulla d'importante da dire o se si trattasse di un musicista mediocre su cui non valesse la pena soffermarsi.

Eppure la Cappella musicale di Bonn, sotto la guida più che ventennale di Luchesi, era considerata dall'Almanacco musicale per la Germania per l'anno 1782 la terza di Germania per importanza, dopo quella di Mannheim e quella di Magonza. Per capire l'importanza di tale graduatoria basti pensare al fatto che la imperial-regia Cappella di Vienna era al quinto posto<sup>74</sup>.

Se è vero che sulla scomparsa di Luchesi e delle sue opere ebbe parte la cosiddetta prassi dell'anonimo, che imponeva al *Kapellmeister* di produrre la sua musica per la Cappella appunto anonima, è altrettanto vero che la musica di Luchesi, nel panorama musicale europeo, continuava a circolare per altre vie. Il compositore e musicologo Jean Benjamin De La Borde nel 1780 scriveva di Luchesi che *"le sue sinfonie sono ricercate in Germania"* e che le sue opere sono *"di una grazia particolare dello stile, di una concertazione concisa e di idee nuove"*<sup>75</sup>. Il compositore Luchesi pertanto era conosciuto e la sua opera apprezzata e ricercata. Ancora nel 1806 l'Abate Giannantonio Moschini lo definiva *"il celebre Luchesi della Motta che fu poi maestro di musica alla corte dell'elettore di Colonia (a Bonn), ove si maritò riccamente ed ove godette di ogni favore"*<sup>76</sup>. Il perché dopo, nessuno della critica si sia più preoccupato di riconoscere l'importanza della sua musica appare, un mistero.

La tendenza prevalente degli studiosi anzi, ancora oggi, è quella di

---

<sup>74</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn* in *Restauri di marca* N° 3 Aprile 1993 pag. 17.

<sup>75</sup> *Ivi*, pag. 38.

<sup>76</sup> G. Moschini, *Della letteratura veneziana* Venezia 1806, pag. 211.

minimizzare il suo ruolo. Nella sua recente biografia di Beethoven Piero Buscaroli, per esempio, parla di Luchesi come di un *“capo ed impresario di una delle tante compagnie girovaghe di opera italiana, comparsa sul Reno intorno al 1771”* che *“si fermò quando il 26 maggio 1774 lo nominarono Kapellmeister con il bellissimo stipendio di mille fiorini l'anno”*; ed aggiunge *“quello che Mozart aveva sempre sognato”*<sup>77</sup>

Da una fonte dell'epoca, la cronaca di Venezia chiamata *“Notatorio”* e scritta da Pietro Gradenigo, invece sappiamo che la fama di Luchesi era giunta fino in Germania e che egli fu chiamato a Bonn dal principe Max Friedrich<sup>78</sup> con un incarico di prestigio perché compositore affermato di musica sacra. Il Notatorio XXXI del 5 dicembre 1771 dice testualmente: *“Il signor Andrea, veneziano, assai perito et commendato dell'arte filarmonica passa dalla propria patria al servizio di Massimiliano Federigo, vescovo et elettore di Colonia, ivi si tratterrà per alcuni anni, bene accolto et stipendiato da quel principe mecenate generoso delli virtuosi e letterati et amante dell'armonia musicale”*<sup>79</sup>.

Al seguito di Luchesi partirono un soprano, due tenori, il primo violino Gaetano Mattioli ed un grammatico per l'apprendimento della lingua<sup>80</sup>. Si trattava di musicisti professionisti al seguito del maestro compositore e non di una compagnia itinerante. Del resto se il Principe elettore di Colonia assunse alle sue dipendenze il musicista italiano, pagandolo di tasca propria fino al 1774<sup>81</sup>, una certa fama questo Luchesi doveva pur averla. Non è un caso pertanto che la Cappella di Bonn, proprio sotto la direzione di Luchesi, crebbe in numero di musicisti e in qualità di musica prodotta e divenne crocevia di scambi culturali per l'intera mitteleuropa. Vi si trovò a passare Haydn, più volte<sup>82</sup>. È un fatto inoltre

<sup>77</sup> P. Buscaroli, *Beethoven*, Rizzoli Milano 2004 pag. 91.

<sup>78</sup> Luchesi gli era stato segnalato da Baldassarre Galuppi che gli scrisse del *“celebre Luchesi della Motta, giovane artista versato in tutti i campi, specialmente nell'insegnamento”*.

<sup>79</sup> L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, conferenza del 25 gennaio 2000 Associazione Mozart in Italia. Brescia pag. 105-115.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Nel Natale del 1790 Haydn, diretto a Londra, fece tappa a Bonn. Vi tornò nel luglio del 1792. La prima volta era accompagnato dall'impresario J. P. Salomon, amico fraterno di Luchesi, la seconda volta era da solo. Non è da escludere che queste visite a Bonn abbiano a che fare con le cosiddette sinfonie Londinesi composte da

che a Bonn visse il giovane Ludwig Van Beethoven, il quale, fino al 1792, studiò in Cappella come organista e fu allievo di Luchesi.<sup>83</sup>

Ma probabilmente proprio queste circostanze fanno di Luchesi un problema. Essendo egli il motore della rinascita e della fortuna di una delle più importanti Cappelle musicali d'Europa, Luchesi diventa anche il punto di riferimento per quei musicisti che porteranno alle più alte vette l'arte della composizione musicale. La sua influenza sulla loro formazione e produzione farebbe derivare il mito della *Wiener Klassik* da un musicista italiano.

Ora, se la cosa comprensibilmente non possa piacere alla musicologia austro-tedesca, non si capisce perché debba dare fastidio alla critica italiana, che soltanto in qualche caso isolato ha mostrato interesse verso la riscoperta di Andrea Luchesi. Sembra prevalere il rifiuto di prendere in considerazione i fatti e di ragionare sulle loro implicazioni per il timore di scalfire i miti consolidati della più alta tradizione musicale d'Europa<sup>84</sup>. Tuttavia è ben chiaro a chi studia il passato che la ricerca storica deve essere condotta, per essere valida, con assoluta onestà intellettuale, indipendentemente dai risultati a cui essa approda. L'amore per il sapere, in pratica, è la leva che spinge alla ricerca e che vale, in questo caso come in altri, ad attribuire a ciascuno il proprio merito. Sulla scorta di tale convinzione mi accingo ad affrontare la ricerca partendo dalle origini: la formazione del giovane Luchesi a Venezia.

---

Haydn tra il 1790 e il 1792. Queste sinfonie furono dette dalla critica "mozartiane" e mai aggettivo fu più appropriato. La matrice delle sinfonie di Mozart ed Haydn, secondo Giorgio Taboga, molto probabilmente era unica e si chiamava Luchesi.

<sup>83</sup> L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115.

<sup>84</sup> Luigi Della Croce nella sua conferenza su *Luchesi maestro di Mozart e Beethoven* del 25 gennaio 2000, a Brescia, ha dichiarato che da più parti gli era stato sconsigliato di occuparsi di Andrea Luchesi poiché sostenere che Luchesi sia l'autore di opere attribuite da tempo memorabile a Mozart, Haydn e Beethoven poteva costare caro in termini di perdita di credibilità. Lo studioso, invece, ha proseguito per la sua strada e ha fornito un prezioso contributo alla riscoperta di Luchesi ponendo la questione al Simposio internazionale su Beethoven tenutosi nel luglio del 1999 a Berlino. In quella occasione per la prima volta dopo gli studi di Hanseler, di Claudia Valder-Knechtges e di Taboga si è registrata la disponibilità della comunità scientifica a rivedere alcuni aspetti lacunosi della formazione di Mozart e Beethoven e ad aprire un primo credito a favore di Luchesi.

## Il periodo veneziano

Andrea Luchesi nacque a Motta di Livenza il 23 maggio 1741. Il padre Pietro era un agiato commerciante di granaglie, discendente di una nobile famiglia di Lucca trasferitasi in Veneto già nel XIV secolo. La prima formazione di Andrea a Motta fu curata dal fratello sacerdote Don Matteo, pubblico precettore ed organista del Duomo locale. In seguito, grazie all'interessamento e alla protezione del nobiluomo Joseppo Morosini, Luchesi si trasferì a Venezia dove studiò con i migliori maestri del tempo: Cocchi, Paolucci, Saratelli, Gallo e Baldassarre Galuppi. Dopo la partenza di Cocchi per Londra, Luchesi fu affidato all'insegnamento di Bertoni, organista ed aiutante di Galuppi nella Cappella Ducale di San Marco. All'innata predisposizione per la musica Luchesi associava un vivo interesse per le lettere e la poesia che lo portò a frequentare, nei salotti veneziani, Goldoni, l'abate Chiari, e il poeta trevigiano Bertati<sup>85</sup>.

Tuttavia gli incontri che gli procurarono maggiore fortuna furono quelli con il conte Giordano Riccati e con il diplomatico genovese Giacomo Durazzo.

Giordano Riccati da Castelfranco veneto fu il miglior fisico acustico del tempo, matematico e teorico musicale. Operò nell'ambito della scuola degli armonisti fisico-matematici che fiorì all'ombra della basilica di San Antonio a Padova. Della scuola, detta padovana, fecero parte musicisti e matematici tra cui padre Francesco Antonio Calegari, anticipatore di Rameau, e padre Francesco Antonio Vallotti, codificatore della teoria delle dissonanze. Il Vallotti, perfezionando gli studi di Calegari, elaborò una teoria musicale molto più avanzata di quella di Rameau. Riccati con il "*Saggio sulle leggi del contrappunto*" (1762) divulgò il sistema del Vallotti, intendendo "*provare, contro gli odierni matematici, che la musica non è un'arte solo di sentimento e di pura pratica, ma bensì una scienza matematica*"<sup>86</sup>. Il conte Riccati svolse anche attività didattica e fu punto di riferimento per l'applicazione della teoria vallottiana per i molti musicisti che ricorrevano a lui per ottenere consigli e giudizi sulle loro composizioni. Fu pro-

---

<sup>85</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, conferenza sul tema *Matematica e Musica* pubblicata in *Quaderni del Dipartimento di Matematica Statistica, Informatica ed Applicazioni*, Anno 2000 N. 4, Università degli Studi di Bergamo pag. 2.

<sup>86</sup> *Ivi*, pagg. 2-3

prio Riccati a mettere in contatto Luchesi con Vallotti. Luchesi all'epoca era già autore di diversi lavori sacri, ricopriva dall'età di soli vent'anni la carica di commissario esaminatore per la classe degli strumenti a tastiera, svolgeva attività didattica e inaugurava l'installazione di nuovi organi nelle chiese. Il Graderigo nel Notatorio del 10 agosto 1764 riferisce che Luchesi, ventitreenne organista dei canonici di San Salvatore, diresse la sua Messa e Vespero in occasione della visita annuale del Doge al convento di San Lorenzo.<sup>87</sup>

Tra il 1764 e il 1770 Luchesi mantenne costanti rapporti sia con Riccati che con Vallotti. In una lettera del 17 febbraio 1764 Luchesi proclama il suo entusiasmo per tre lavori di Vallotti, che il conte Riccati gli aveva inviato per un giudizio: *"Ricevei con sommo piacere la sua gentilissima lettera con tre soggetti del P. M. Vallotti. Io non mi sazio di sempre guardarli e riguardarli per sempre più intendere l'artificio e il lavoro, qui con una unità costante scorgo modulare nei suoni accessori senza aggiungere inutili riampiture, qui scorgo un maneggio di rivolti e di dissonanze disposto con tanta arte che pare ch'ognuno potrebbe fare lo stesso, ma qui è anzi dove consiste l'arte maggiore. Insomma da questi io spero d'imparare molto; mi dispiacerebbe che Lei, avendomi lusingato il palato col spedirmeli mi lasciasse senza spedirmi altre cose preziose per saziar il mio appetito. Questa fiera di Padova ho d'andare a suonare il cembalo al Teatro Nuovo, con questa occasione, (benchè sia poco tempo), farò in tal maniera da prendere lezione dal P. M. Vallotti e forse anche per mezzo di V. S. Illustrissima"*<sup>88</sup>.

Le novità apprezzate da Luchesi riguardavano la scala diatonica ed i rivolti degli accordi di nona, undicesima e tredicesima. In pratica Luchesi assimilò il sistema compositivo vallottiano e da quel momento in avanti lo applicò alle sue composizioni sacre, teatrali e strumentali attirandosi la menzione di De La Borde per la novità delle idee e la concertazione concisa che caratterizzavano la sua produzione. Attraverso le opere di Luchesi, gli studi teorici iniziati da Calegari, perfezionati da Vallotti e divulgati da Riccati, attraversarono le Alpi e si affermarono in Europa, influenzando lo stile compositivo di Beethoven, Antonin Reicha (maestro di Liszt, Gounod e Berlioz) e degli altri allievi del maestro di Cappella ita-

<sup>87</sup> L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115.

<sup>88</sup> P. Rivoltella, *Musiche di Vallotti nell'epistolario di Giordano Riccati*, In AA.VV. *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, Padova 1993 pag. 268 e ss.; G. Taboga *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 2.

liano. Di questa circostanza è importante tenere memoria per gli sviluppi futuri della vicenda luchesiana.

Il conte Giacomo Durazzo era ambasciatore dal 1764 dell'impero austriaco presso il governo della Repubblica di Venezia<sup>89</sup>. Tra le sue molteplici attività rientrava anche quella di acquistare composizioni musicali per conto di terzi. Grazie a lui la penetrazione della musica italiana nelle corti d'oltralpe seguì per anni un percorso privilegiato. Durazzo si interessò a Luchesi per la prima volta nel 1763 quando fornì al cognato, Principe Nikolaus Esterhazy, la prima sinfonia di Luchesi oggi accreditata ad Haydn (Hob. I 13)<sup>90</sup>. Successivamente gli procurò la commissione dell'opera buffa *L'isola della fortuna* che nella primavera del 1765 fu presentata all'Hoftheater di Vienna, venne replicata con musica tutta nuova nell'autunno a Venezia e fu eseguita nel 1767 al teatro reale dell'Ajuda di Lisbona<sup>91</sup>.

La notorietà raggiunta dal giovane Luchesi nei paesi di lingua tedesca risulta attestata anche dalla visita che Leopold Mozart ed il figlio prodigio Amadeus gli fecero durante il loro soggiorno veneziano del febbraio-marzo 1771. In quella occasione il quindicenne Mozart ricevette da Luchesi un concerto per cembalo che eseguì fino al 1777<sup>92</sup>. L'episodio è sistematicamente ignorato dai biografi di Mozart che, se riportano l'incontro di Amadeus con padre Martini a Bologna, tacciono stranamente l'incontro a Venezia con uno dei più importanti musicisti della Repubblica.

Nello stesso anno 1771, Luchesi compose la Messa Funebre per il duca Gioacchino di Montealegre, ambasciatore di Spagna a Venezia, eseguita il 4 luglio nella chiesa di San Geremia e a novembre, prima di partire per Bonn, preparò la rappresentazione nel teatro San Benedetto del *Matrimonio per astuzia*, la sua ultima opera comica scritta per l'Italia.

## La cappella musicale di Bonn

Nel 1771 quando Luchesi accettò l'invito del Principe Max Friedrich a diventare suo *Musikmeister* Bonn era sede dell'elettorato di Colonia. La

---

<sup>89</sup> L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115.

<sup>90</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi, l'ora della verità*. Ponzano Veneto (TV) 1994 pag. 84-86.

<sup>91</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 3.

<sup>92</sup> L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115

Germania era allora estremamente frammentata dal punto di vista politico, ma profondamente unita dal punto di vista culturale. In quel tempo ed ancora per molti decenni la cultura tedesca produsse eminenti figure di letterati, filosofi, scienziati, ma per la musica rimase tributaria, per tutto il secolo, dell'Italia<sup>93</sup>.

Da circa un decennio la Cappella di Bonn era retta da Ludwig Van Beethoven senior che era succeduto al dimissionario Joseph Touchemoulin. La scelta di Beethoven era un ripiego poiché Touchemoulin, allievo di Giuseppe Tartini, era un solido strumentista che, quando gli era stato conferito l'incarico, era stato preferito al basso Beethoven, sebbene questi potesse vantare una maggiore anzianità di servizio<sup>94</sup>. L'aspirazione del Principe già allora era quella di avere una Cappella di alto profilo che producesse musica originale e che non si limitasse alla sola ripetitiva esecuzione dei brani conservati nell'archivio musicale. Beethoven senior, mediocre cantante, era negato per la composizione pertanto, dopo la partenza di Touchemoulin e dei suoi violinisti, le prospettive di sviluppo della Cappella erano ridotte al minimo.

Andrea Luchesi, preceduto dai successi dei suoi lavori, giunse a Bonn per risollevarne le sorti della Cappella. Il suo contratto con il Principe aveva durata triennale e prevedeva per il musicista uno stipendio di 1200 fiorini annui, il doppio dello stipendio della carica di *Kapellmeister*, come voleva la prassi per la remunerazione dei musicisti stranieri. Luchesi operava alle dipendenze dirette di Max Friedrich, che lo pagava attingendo dalla sua cassa privata. Formalmente il basso Beethoven era ancora il *Kapellmeister*, lo era a vita, ma di fatto l'artefice dell'attività musicale della Cappella era Luchesi<sup>95</sup>.

Con lui giunsero il primo violino Gaetano Mattioli, prezioso ed abile *Konzertmeister*, i tenori Merlini e Bennati ed il soprano Scannavini<sup>96</sup>.

Questa era la situazione della Cappella: il basso e maestro di Cappella Beethoven, per il ruolo formale che ricopriva, era praticamente inutilizzabile; Johann Van Beethoven, tenore e figlio del *Kapellmeister*, aveva una voce scadente e alla fine del 1772 venne tolto dai ruoli attivi ed impiega-

<sup>93</sup> F. Torrefranca, *L'origine italiana del Romanticismo musicale*, Torino, 1930.

<sup>94</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn* in *Restauri di marca* N.3 Aprile 1993 pag. 16.

<sup>95</sup> L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115.

<sup>96</sup> *Ibidem*.



to nel solo insegnamento; le voci femminili erano di talento, ma poco educate; i fiati risultavano poco addestrati e provenivano quasi tutti dalla musica militare; il primo violino Johann Ries era ricoverato in ospizio a Colonia<sup>97</sup>.

Luchesi fece giungere da Monaco il tenore Ferdinand Heller ed il fratello di questi, il violoncellista Gaudenz e da Colonia il cantante Joseph Demmer. Dal conte Kaspar Anton von Belderbush, Ministro Plenipotenziario del Principe, ottenne in prestito i cinque fiati che componevano la sua Cappella: due clarini, due corni ed un fagotto.

La presenza dei clarini è un indizio molto importante per l'attribuzione delle opere scritte da Luchesi per la Cappella di Bonn e per altri. I clarini, strumenti a fiato dalla sonorità barocca, conosciuti anche con il nome di trombe di Bach, caddero in disuso intorno agli anni '70 del XVIII secolo. Tra gli ultimi ad usarli vi fu il *Kapellmeister* di Santo Stefano a Vienna Georg Reutter junior morto nel 1772<sup>98</sup>. A Bonn questi strumenti furono utilizzati da Luchesi fino alla dissoluzione della Cappella. Nel 1774 i clarini erano stati assunti direttamente dal Principe e Belderbush li aveva sostituiti nella sua *Hausmusik* con due clarinetti che comunque prestava alla cappella fino a quando questa, nel 1784, non li assunse entrambi<sup>99</sup>.

Nelle orchestre prive di clarini, le parti di questi strumenti dovevano essere trasposte per trombe. Ciò poteva avvenire facilmente per le tonalità di do, re e mi maggiore; l'operazione era più problematica negli altri casi. La preferenza dei clarini rispetto alle trombe da parte di alcuni compositori, era dovuta alla loro maggiore duttilità<sup>100</sup>. Avendoli a disposizione Luchesi li utilizzò sempre, soprattutto nella musica sacra. L'esecuzione dei lavori di Luchesi al di fuori della Cappella, pertanto poneva il problema della trasposizione delle parti dei clarini per le trombe, cosa non facile, visto che i clarini già nel 1788 non si trovavano nemmeno a Vienna. Lo stesso Mozart, per l'esecuzione dell'aria *The trumpet shall sound* dal Messia di Haendel, non riuscì a trovare un solo clarino in tutta la città e dovette ricorrere a due corni e ad una tromba<sup>101</sup>.

---

<sup>97</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, cit., pag. 16.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti UTET*, alla voce.

<sup>101</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, cit., pag. 23.

In base alle informazioni dell'Almanacco della Corte di Colonia per l'anno 1774 possiamo affermare che tra il 1773 e il 1774, tenendo conto anche dei musicisti prestati da Belderbush, la Cappella di Bonn poteva già contare circa trenta persone, un numero che la Cappella degli Esterarhazy, retta da Haydn, raggiungerà solo nel periodo di massimo splendore<sup>102</sup>. Le cose evidentemente stavano cambiando a Bonn ed il Principe Max Friedrich era soddisfatto del lavoro di Luchesi che in un triennio, grazie al lavoro di riqualificazione ed insegnamento svolto da lui, Mattioli e gli altri musicisti al seguito, aveva risollevato le sorti della Cappella.

Il 24 dicembre 1773 morì il vecchio Beethoven e Max Friedrich offrì a Luchesi la carica vacante di *Kapellmeister*<sup>103</sup>. Il musicista accettò l'incarico ma, per godere ancora per qualche mese dello stipendio maggiorato di *Musikmeister*, attese la scadenza naturale del suo precedente contratto ed assunse le nuove funzioni nel maggio del 1774. La carica di *Kapellmeister* riduceva il suo stipendio a seicento fiorini l'anno e gli imponeva la naturalizzazione. Il *Konzertmeister* Mattioli rifiutò di naturalizzarsi tedesco e con lo stipendio da straniero di mille fiorini annui rimase ancora qualche anno al servizio del Principe.

La nomina di Luchesi, dopo il tradizionale triennio di prova, sarebbe stata a vita e da ciò derivavano l'obbligo della naturalizzazione e la riduzione dello stipendio, che ora veniva erogato dalla cassa statale. La preoccupazione di Luchesi, tuttavia, era che la nomina a *Kapellmeister*, in virtù della cosiddetta prassi dell'anonimo, lo obbligava ad immettere tutti i suoi lavori anonimi nell'archivio della Cappella, che ne diventava l'esclusiva proprietaria. Per ovviare all'inconveniente Luchesi ottenne da Max Friedrich il riconoscimento del diritto di produrre musica strumentale e teatrale con il nome di altri autori, musica che gli veniva pagata come acquisto esterno della Cappella o che veniva fornita ad altri committenti<sup>104</sup>. Ciò gli consentiva di arrotondare il suo modesto stipendio con ulteriori entrate che, a giudicare dal suo tenore di vita, dovevano essere cospicue.

La prospettiva di convolare a nozze con Antoniette D'Anthoin, figlia di un consigliere di corte<sup>105</sup> e il diritto acquisito di fornire musica ad altri

<sup>102</sup> *Ivi*, pag. 16.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 3.

<sup>105</sup> Il matrimonio con Antoniette venne celebrato nel 1775 e da esso nacquero cinque figli.

committenti, sia pure sotto falso nome, spinsero Luchesi a stabilirsi definitivamente a Bonn e ad accettare il modesto stipendio del Principe. Per queste ragioni nel 1780, a sei anni dalla nomina a maestro di Cappella, De La Borde poteva affermare che le sinfonie di Luchesi erano ancora ricercate nelle corti della Germania<sup>106</sup>.

L'ultima condizione posta da Luchesi, per accettare l'incarico, fu la separazione dell'attività amministrativa e disciplinare da quella strettamente musicale e didattica. Per questo motivo le mansioni di *Musikdirektor* vennero attribuite al *Konzertmeister* Mattioli, della cui nomina, presso l'archivio di Stato di Dusseldorf, è conservato l'atto scritto che elenca i compiti disciplinari e amministrativi che gli erano assegnati<sup>107</sup>. In pratica si trattava di fare anticamera dal Principe due volte al giorno, la mattina e il pomeriggio, per conoscere quale musica doveva essere eseguita e per dare ragguagli sulla attività della Cappella e sul comportamento dei musicisti. Questa separazione tra compiti artistici e compiti amministrativi è una assoluta novità introdotta da Luchesi che così aveva più tempo per dedicarsi alla produzione musicale sacra e strumentale. Ciò che il *Kapellmeister* di Bonn, precorrendo i tempi, aveva ottenuto alla fine del XVIII secolo, nel resto d'Europa si affermò soltanto nel corso dell'800. Per fugare ogni eventuale dubbio è bene precisare che la separazione delle competenze amministrative dai compiti artistici non era un ridimensionamento di potere del *Kapellmeister* ma, come detto, era l'espedito che consentiva a Luchesi di sovrintendere alle sole incombenze musicali e di elevare a più alti traguardi la Cappella.

Dall'Almanacco musicale per la Germania per l'anno 1782, quello che elenca le migliori Cappelle di corte tedesche e nel quale la Cappella di Bonn risulta collocata al terzo posto, sappiamo che l'organico a disposizione di Luchesi contava trentacinque elementi. Ma da una relazione di Christian Gottlob Neefe, nuovo organista della Cappella, possiamo ricavare informazioni più dettagliate che giungono fino al 2 marzo 1783, data in cui ufficialmente venne firmata la relazione. Il documento si apre con la presentazione dei due principali artefici dei successi della Cappella: il *Kapelldirektor* Gaetano Mattioli e il *Kapellmeister* Andrea Luchesi<sup>108</sup>. La

---

<sup>106</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 9.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> Mattioli viene presentato per primo perché ricopriva anche il ruolo amministrativo di Intendente.

nota biografica dei due musicisti indugia sul loro curriculum, esaltandone le capacità artistiche, ma contiene anche delle imprecisioni. Riporta per esempio, l'informazione errata, accreditata poi da molti studiosi, che Luchesi e Mattioli giunsero a Bonn con una compagnia italiana di opera di cui Luchesi era il capo<sup>109</sup>. In realtà, come ben sappiamo, si trattava di un corpo insegnante pagato direttamente dal Principe con la sua cassa. A fronte di queste imprecisioni tuttavia Neeffe riferisce anche notizie utili ad inquadrare la posizione di Luchesi a Bonn. Togliendo ogni dubbio sulla continuità creativa di Luchesi, Neeffe dice che il *Kapellmeister* era autore di musica sacra per la Cappella e di opere teatrali (*Il natal di Giove* e *L'Inganno scoperto*), oltre che di intermezzi, cantate e musiche composte per diverse occasioni locali<sup>110</sup>. Tutta musica composta a Bonn.

Dopo avere dedicato molta attenzione al suo curriculum e al suo ruolo di organista e di direttore musicale del locale teatro, Neeffe passa in rassegna i componenti della Cappella, dai cantanti, che grazie alle cure predisposte da Luchesi, hanno innalzato di molto il loro livello (tre soprani e tre contralti figurano addirittura nell'*Almanacco musicale del 1784 tra gli "eccellenti cantanti viventi in Germania"*<sup>111</sup>) agli strumentisti. Nel complesso la Cappella del 1783 era composta da quarantuno elementi (undici cantanti e una trentina di strumentisti tra i quali, invariati gli archi, si contavano flauti, oboi, fagotti, corni, clarini, trombe e timpani). A questi Neeffe aggiunge i fiati del conte Von Belderbush che, dopo avere ceduto alla Cappella due clarini, disponeva ora di due clarinetti, due corni ed un fagotto<sup>112</sup>. Ma al di là delle notizie sulla consistenza dell'organico della Cappella, che comunque testimoniano della sua crescita sotto la direzione di Luchesi, informazioni più interessanti, ai fini degli ulteriori sviluppi della nostra ricerca, Neeffe ce li fornisce quando parla dei dilettanti che frequentavano la Cappella. Tralasciando di considerare il lungo elenco di nomi di nobili locali menzionati e lodati per le loro virtù musicali, è utile concentrare l'attenzione su due personaggi. Il primo: *"Il signor Capitano Dantoine, un appassionatissimo adoratore e conoscitore dell'arte musicale; suona il violino e qualcosa di cembalo. L'arte della com-*

---

<sup>109</sup> P. Buscaroli, *Beethoven*, Rizzoli Milano 2004 pag. 91.

<sup>110</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 18.

<sup>111</sup> *Ivi*, pag. 23.

<sup>112</sup> *Ivi*, pag. 19.

posizione l'ha appresa da Marpurgh, Kinberger e Riepel. Ha formato il suo gusto in Italia. In ambedue le cose ha magistralmente sfruttato anche la lettura delle partiture dei compositori classici." Segue elenco delle sue opere.<sup>113</sup> Ferdinand D'Anthoin era il cognato di Andrea Luchesi, fratello di sua moglie Antoniette. Per il momento basti dire che come autore compare nella sola relazione di Neefe e nei libretti di alcune opere rappresentate nel teatro di Grossmann. La sua produzione è completamente scomparsa<sup>114</sup>. Interessante il riferimento all'Italia e allo studio delle partiture classiche che rievoca, sia pur vagamente, lo studio fatto da Luchesi con i suoi maestri veneziani, in particolare Paolucci.

Il secondo dilettante che qui c'interessa è Ludwig Van Beethoven, nipote del *Kapellmeister* Beethoven senior e figlio del tenore Johann.

"Louis Van Beethoven, un ragazzo di undici anni e di talento molto promettente. Suona con molta prontezza e con energia il cembalo, legge molto bene dallo spartito e, per dire tutto in una volta, suona la maggior parte del "Clavicembalo temperato" di Sebastian Bach, che il signor Neefe gli ha messo nelle mani. Chi conosce questa raccolta di preludi e fughe in tutte le tonalità saprà che cosa ciò significa. Il signor Neefe inoltre gli ha dato, per quanto lo consentivano gli altri suoi impegni, un'istruzione al basso continuo. Ora lo esercita sulla composizione e per il suo incoraggiamento ha fatto stampare a Mannheim nove Variazioni su una marcia. Questo giovane genio meriterebbe sostegno perché possa migliorare. Diventerà certamente un secondo W. A. Mozart se progredirà come ha iniziato.<sup>115</sup>". Il profilo del giovane Beethoven stilato da Neefe oscilla tra l'esaltazione del talento e il silenzio sulle sue concrete capacità musicali. Neefe, infatti non dice che Beethoven, con l'autorizzazione di Luchesi, era stato suo vicario quando egli (Neefe), tra giugno e ottobre del 1782, era stato in tournée in Westfalia e a Francoforte con la compagnia Grossmann<sup>116</sup>. Tace sul fatto che i Beethoven, padre e figlio, nutrissero un certo rancore nei suoi confronti per avere ottenuto la nomina ad organista della Cappella, posto che, nelle aspirazioni del tenore Johann, avrebbe dovuto occupare il giovane Louis. Ma Neefe è chiaro nel dire che il ragazzo, sebbene promettente, ha appena undici anni ed è ancora troppo giovane per entrare in Cappella come componente fisso. È interessante

---

<sup>113</sup> *Ivi*, pag. 20.

<sup>114</sup> *Ivi*, pag. 24.

<sup>115</sup> *Ivi*, pag. 20.

<sup>116</sup> *Ivi*, pag. 24.

aggiungere che nell'Almanacco del 1784 comparve una stroncatura di Neeffe delle prime composizioni di Beethoven<sup>117</sup>. Ora se si considera che gli Almanacchi venivano redatti facendo riferimento alla situazione della Cappella da giugno a giugno dell'anno successivo (per cui l'Almanacco del 1784 in realtà conteneva le informazioni relative al periodo giugno 1782-giugno 1783) si capisce come questa stroncatura fosse praticamente contemporanea alla scheda biografica su Beethoven. L'atteggiamento ostile di Neeffe sarebbe confermato dalla data falsa apposta alla relazione<sup>118</sup>. Il 2 marzo 1783 Neeffe non avrebbe potuto scrivere in quei termini le note biografiche e i curricula dei componenti della Cappella poiché il *Kapellmeister* Luchesi e il *Musikdirektor* e *Konzertmeister* Mattioli, a causa delle lacune e delle inesattezze che in esse erano contenute, non le avrebbero avallate<sup>119</sup>.

È più probabile, invece, che la relazione sia stata scritta dopo il 26 aprile, data di partenza di Luchesi e di Mattioli per l'Italia. Se così non fosse, Neeffe non avrebbe potuto tacere che, in prospettiva della sua assenza, Luchesi aveva nominato come suo sostituto lo stesso Neeffe e come sostituto di Neeffe, all'organo e al cembalo, il giovane Beethoven il quale, a questo punto, poteva essere considerato un dilettante per il solo fatto di non essere pagato. È possibile, tuttavia, anche un'altra considerazione, che presuppone però la piena onestà di Neeffe: il non avere citato la cosa potrebbe essere conseguenza del fatto che, effettivamente, la relazione venne conclusa il 2 marzo, quando ancora Neeffe non conosceva le decisioni di Luchesi.

## Il maestro di Beethoven

La circostanza che fino al 1792, anno della sua partenza per Vienna, Ludwing Van Beethoven si trovasse a fare parte della Cappella musicale di Bonn, prima come dilettante, poi come vicario di Neeffe all'organo e al cembalo, spinge inevitabilmente ad indagare quale influenza il *Kapellmeister* Luchesi abbia potuto esercitare sulla sua formazione musicale. Tanto più se si considera che sono numerosissime le biografie di

---

<sup>117</sup> *Ivi*, pag. 25.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

Beethoven che ignorano il nome di Luchesi.

Secondo i suoi biografi Beethoven si sarebbe formato musicalmente grazie all'insegnamento di Christian Gottlob Neefe e alle lezioni viennesi di Haydn, peraltro con una velocità di apprendimento straordinaria, giustificata solo dal fatto che si trattava di un genio. Tuttavia i poco approfonditi riferimenti al suo periodo di apprendistato presso la Cappella musicale di Bonn alimentano dubbi ed incertezze sulla sua formazione e lasciano aperti punti oscuri che invece andrebbero chiariti.

Il primo approfondito tentativo di ricostruire una più attendibile versione del processo formativo intrapreso da Beethoven a Bonn fu fatto dal tedesco Theodor Anton Henseler che nel suo saggio su Andrea Luchesi, *"ultimo maestro della Cappella di Bonn al tempo del giovane Beethoven"*, dato alle stampe nell'ormai lontano 1937, metteva in luce come gli studi beethoveniani in genere tacevano il ruolo svolto da Luchesi nell'educazione musicale di Beethoven. Prima di lui Fausto Torrefranca, in un lavoro di più ampio respiro, aveva scritto *"non dimentichiamo che a Bonn era un maestro italiano, il Lucchesi, autore di concerti che lo stesso Leopold Mozart cita. E poi, data la falsità dell'indirizzo storico fin qui seguito, è assai probabile che non si sia correttamente indagato circa i veri maestri spirituali dell'infanzia e della giovinezza del grande compositore fiammingo-tedesco"*<sup>120</sup>.

È un fatto che ancora oggi su questo punto le più importanti biografie di Beethoven siano caratterizzate da silenzi ed incertezze. La fondamentale monografia di Schieder mair esordiva, nella sua prima edizione, con la menzione di Luchesi quale *Kapellmeister* di Beethoven, ma nelle edizioni successive stranamente il nome di Luchesi veniva citato in modo sempre più restrittivo e marginale, fino a scomparire del tutto nell'ultimo rifacimento del 1970<sup>121</sup>. Il discorso è stato ripreso, negli anni ottanta del Novecento, dalla dott.ssa Claudia Valder-Knechtges che rivalutando le opere di Luchesi ha sostenuto l'importanza della sua figura nella formazione musicale di Beethoven: *"quelle conquiste italiane che J. S. Bach e Mozart conobbero in Italia e fruttificarono in loro, Beethoven le poté acquisire a Bonn grazie a Luchesi"*<sup>122</sup>.

In anni a noi più vicini è stato il Giorgio Taboga a condurre la ricerca

---

<sup>120</sup> F. Torrefranca, *Le origini italiane del romanticismo musicale* 1930 pag. 556 ss.

<sup>121</sup> L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115.

<sup>122</sup> Claudia Valder-Knechtges, *Die Kirchemusic A. Luchesi*, Merselaurger, 1983, pag. 118.

più proficua di risultati. Grazie ai suoi studi sulla questione si è sviluppato un certo interesse e si sono registrati importanti prese di posizione. Giovanni Carli Ballola nella terza edizione del suo lavoro su Beethoven ha ammesso che Andrea Luchesi possa essere stato il maestro di Beethoven; e Luigi Della Croce al Congresso Internazionale beethoveniano svoltosi a Berlino nel 1999 è intervenuto sostenendo l'impossibilità di fare a meno di Luchesi per spiegare il genio di Beethoven<sup>123</sup>. Cionostante siamo ancora a metà del guado, poiché la versione ufficiale è ancora quella che non prevede l'influenza di Luchesi nella formazione di Beethoven. Basterà considerare due esempi.

Mentre scrivo la casa editrice Skira sta pubblicando, in allegato ad un noto quotidiano italiano, una collana di monografie, curata da Eduardo Rescigno e intitolata I Classici della musica, nella quale propone, nelle tre sezioni di ogni volume, vita e opere dell'autore, contesto sociale di riferimento e guida all'ascolto. Ebbene nella monografia dedicata a Beethoven la sezione sulla vita e le opere del compositore, scritta dallo stesso Rescigno, non fa alcuna menzione di Luchesi. Stesso silenzio, sia detto per inciso, per quanto riguarda le monografie di Mozart ed Haydn nelle quali non c'è traccia dei rapporti di questi compositori con Luchesi. Tornando a Beethoven, Rescigno dice che il padre di Ludwig non era un musicista degno di nota e che non contribuì alla formazione del figlio. *"L'unico vero docente d'alto livello che si prese cura del giovane genio fu invece Christian Gottlob Neefe, musicista di larghe vedute anche se non di grande fama, giunto a Bonn nel 1779 e nominato due anni dopo organista di corte. Neefe coglie ben presto le grandi potenzialità dell'allievo e lo coinvolge nella propria passione sia per il vecchio Bach, del tutto in anticipo rispetto al suo tempo, che per uno dei figli di Johann Sebastian, Philipp Emanuel....Neefe, oberato di lavoro, affida a Beethoven nel 1783 l'incarico di cembalista nell'orchestra del teatro di corte, un'occasione che permette al giovane soprattutto di entrare in vivo contatto con il repertorio operistico allora in voga*<sup>124</sup>. Secondo questa versione Neefe nel 1783 assegnò a Beethoven l'incarico di suonare il cembalo per il teatro di corte. Ma Neefe non era il *Kapellmeister* e pertanto non aveva il potere di decidere come impiegare i musicisti della Cappella. Come

---

<sup>123</sup> L'intervento di L. Della Croce è apparso in *Rassegna Musicale Italiana*, anno IV, n. 15, luglio-settembre 1999, pp. 13-16 *Il giovane Beethoven e il suo Kapellmeister Andrea Luchesi*.

<sup>124</sup> E. Rescigno, *Beethoven* Skira Corriere della Sera, Milano 2007 pag. 41-42.



sappiamo, nell'aprile del 1783 Luchesi, prima di partire per Venezia con Mattioli, secondo la regola generale che imponeva al *Kapellmeister* di nominare il suo sostituto, conferì l'incarico ad interim a Neefe, di cui evidentemente aveva fiducia, e destinò Beethoven a sostituire Neefe all'organo e al cembalo per le prove con i cantanti della compagnia Grossmann<sup>125</sup>. Alla luce di ciò sembrerebbe che sia stato Luchesi a valorizzare il ruolo di Beethoven a corte e non Neefe. A meno che Rescigno, tacendo la presenza di Andrea Luchesi, non abbia voluto ragionare in modo diverso. Dando per scontato che, partito Luchesi, Neefe era diventato il reggente della Cappella ha ritenuto che Neefe, vicario di Luchesi, abbia autonomamente deciso di destinare Beethoven all'organo e al cembalo. La cosa, per quanto possibile, sembra improbabile per due ragioni. Innanzitutto perché nel 1782 Luchesi, quando Neefe era in tournée in Westfalia, di sua iniziativa, aveva già sperimentato Beethoven all'organo e Neefe, nel suo articolo per il *Cramer's Magazin* del 1783, aveva taciuto la circostanza; in secondo luogo, perché nominare Beethoven poteva costituire per Neefe il rischio di spianargli la strada all'interno della Cappella, a proprie spese, in considerazione del fatto che il padre di Ludwig, Johann lo aveva considerato un usurpatore<sup>126</sup>.

La verità è che ad accreditare la voce che Neefe sia stato il maestro di Beethoven a Bonn storicamente è stato lo stesso Neefe. Il problema è tutto qui. Le fonti su cui si sono basati gli storici sono gli articoli autocelebrativi scritti da Neefe. Una lettura acritica di queste fonti ha accreditato l'informazione errata che Neefe sia stato il maestro di Beethoven a Bonn. Le fonti cui mi riferisco sono la citata relazione di Neefe per l'Almanacco del 1784 ed un articolo dello stesso Neefe pubblicato nel n° 39 del *Berlinische Musikalische Zeitung* del 26 ottobre 1793.

Nella relazione per l'Almanacco Neefe scrive che Beethoven *“suona con molta prontezza e con energia il cembalo, legge molto bene dallo spartito e suona la maggior parte del Clavicembalo temperato di Sebastian Bach, che il signor Neefe gli ha messo nelle mani”*, come dire che Beethoven queste cose le sa già fare e non gliel'ha insegnate Neefe. Ciò che ha fatto Neefe sem-

---

<sup>125</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 21.

<sup>126</sup> Come vedremo all'atto dell'insediamento del nuovo Principe nel 1784 una relazione sullo stato della Cappella, redatta probabilmente da Johann Beethoven, metteva in cattiva luce il calvinista Neefe.

mai è mettergli nelle mani l'opera di Bach e dargli "per quanto lo consentivano gli altri suoi impegni, un'istruzione al basso continuo".

A ben vedere Neefe era oberato di impegni e probabilmente non aveva molto interesse alle lezioni con Beethoven. Piuttosto "lo esercita nella composizione", cioè lo tiene in esercizio in attesa che rientri il suo maestro. Che poi Neefe abbia tentato di accreditarsi come maestro di Beethoven, approfittando dell'unica breve assenza di Luchesi da Bonn, limitandosi peraltro ad istruire l'allievo al basso continuo, è altra cosa.

Nel 1791 Carl Ludwing Junker inviò al *Musikalische Korrespondenz*, che lo pubblicò in tre puntate, un articolo sulla attività e i componenti della Cappella di Bonn. Junker nell'ultima puntata scrisse che la descrizione della Cappella di Bonn da lui fatta nel n° 28 della rivista non era esatta e sarebbe stata corretta dal signor Neefe<sup>127</sup>. Nelle fonti da me consultate non c'è traccia di quella correzione ma nel n. 39 del 26 ottobre 1793 la rivista *Berlinische Musikalische Zeitung* pubblicava un articolo di Neefe, sulla attività della Cappella di Bonn, nel quale si dedicava ampio spazio a Ludwing Van Beethoven. Neefe scriveva "Nel novembre dell'anno scorso Ludwing Van Beethoven, secondo organista ed ora necessariamente uno dei primi pianisti di Germania è partito per Vienna, a spese del Principe, per recarsi da Haydn per maggiormente perfezionarsi nella composizione. Poichè in seguito a diverse relazioni questo Ludwing Van Beethoven deve fare grandi progressi nell'arte ed una parte della sua formazione è dovuta anche al signor Neefe a Bonn, al quale egli per iscritto si dichiara in merito grato, concederà la modestia del signor Neefe che siano qui riportate alcune parole in quanto tornavano ad onore del signor Beethoven: io la ringrazio per il suo consiglio, che molto spesso mi ha fornito nell'avanzare nella mia arte divina. Se dovessi una volta diventare un grande uomo, Lei avrà la sua parte di merito<sup>128</sup>."

Quanto possa essere attendibile Neefe non è dato sapere, ma resta il fatto che è lui stesso ad autoproclamarsi maestro di Beethoven, sia pure citando una lettera di Ludwig di cui non esiste traccia in altre fonti. È nota piuttosto la riluttanza di Beethoven a pronunciarsi sui suoi maestri. Sulla questione probabilmente avrebbero potuto gettare luce i 264 qua-

---

<sup>127</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 30.

<sup>128</sup> J. Webster, *Il dissidio tra Haydn e Beethoven*, in *Beethoven* a cura di G. Pestelli, Bologna 1988 pag. 120/159. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 31.

terni di conversazione di Beethoven distrutti dopo la sua morte dall'amico Anton Schindler, con il pretesto che contenevano attacchi contro l'imperatore e membri illustri della famiglia imperiale<sup>129</sup>. Ma se si considera che i quaderni scritti da Beethoven erano circa 400, il numero dei 264 distrutti appare eccessivo per non pensare che Schindler non abbia voluto, per qualche ragione, farci sapere soltanto quello che lui riteneva degno di essere pubblicato della vita di Beethoven.

Il primo studioso ad accreditare Neefe (o a cadere nel suo tranello) come maestro di Beethoven, fu Alexander Weelock Thayer che, nel tentativo di colmare le lacune delle prime biografie di Beethoven sulla sua formazione musicale, concentrò i suoi studi sulla giovinezza di Ludwig a Bonn. Sul documentato presupposto che nel 1792, quando partì da Bonn, Beethoven aveva già composto circa 50 lavori e in considerazione del fatto che i suoi rapporti con Haydn si interruppero bruscamente, Thayer individuò in quello di Bonn, il periodo più importante e conclusivo per la formazione musicale di Beethoven<sup>130</sup>. Tuttavia, probabilmente sulla scorta delle dichiarazioni di Neefe che tace della presenza e del ruolo di Luchesi, in assenza di altri precisi riferimenti, Thayer identificò il maestro mancante proprio in Neefe, con grande gioia della musicologia tedesca che da allora ha sempre avallato, salvo due coraggiose eccezioni (T. A. Henseler; Claudia Valder-Knechtges) quella conclusione.

Detto ciò, è necessario precisare, a questo punto, in base a quali elementi possiamo invece identificare in Andrea Luchesi il maestro di Beethoven a Bonn. Innanzitutto viene in considerazione il ruolo di *Kapellmeister* di Luchesi. Non bisogna dimenticare infatti che il *Kapellmeister* guidava la Cappella dal punto di vista artistico e didattico, definendo i ruoli e le competenze dei suoi musicisti. È difficile pensare che di fronte ad un allievo di talento il *Kapellmeister* si disinteressasse della sua formazione. Nel caso specifico peraltro Andrea Luchesi era giunto a Bonn nel 1771 proprio con l'incarico di *Musikmeister* del Principe e si era dedicato per anni alla riqualificazione della Cappella, curando la preparazione dei cantanti e degli strumentisti.

Ma al di là di queste considerazioni è importante sottolineare che nel 1778, prima che Neefe entrasse in Cappella, la preparazione di

---

<sup>129</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 40.

<sup>130</sup> A. W. Thayer, *Ludwig Van Beethoven's Leben*, Leipzig, 1866 pag. 231 ss. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 12.

Beethoven al cembalo e all'organo era già avanzata. Il 26 marzo di quell'anno il piccolo Ludwig si esibì alla Sternengasse di Colonia eseguendo, tra gli altri, brani del suo *Kapellmeister*<sup>131</sup>. Nel 1781, quando Beethoven aveva appena undici anni, Luchesi gli corresse e fece eseguire dalla Cappella la sua prima composizione, *La Cantata in morte del ministro inglese a Bonn* George Cressner. Bernhard Joseph Maeurer, violoncellista della Cappella, nelle sue memorie, segnalò la correzione della Cantata da parte di Luchesi e scrisse che Beethoven riscosse unanime consenso<sup>132</sup>. Nel 1785 Luchesi incaricò Beethoven di eseguire le parti solistiche dei concerti di cembalo e affidò a Neeffe l'accompagnamento<sup>133</sup>.

Se ciò non bastasse ci sono le stesse parole di Neeffe che, lette nella loro nettezza e collegate al contesto della Cappella, rivelano candidamente la portata modesta della sua influenza su Beethoven.

Non resta che chiarire perché Beethoven non menzionò mai Luchesi. Il suo silenzio in effetti potrebbe significare una conferma del fatto che Luchesi non ebbe parte nella sua formazione, tanto più che le fonti dell'epoca ci restituiscono Neeffe come suo maestro. Tuttavia, i dubbi sulla attendibilità di quelle fonti, confezionate dallo stesso Neeffe, e la distruzione dei quaderni di conversazione di Beethoven, che probabilmente su questo punto, come su altri ancora controversi, avrebbero potuto fornire i chiarimenti necessari, lasciano spazio ad un'altra interpretazione. Beethoven, pur riconoscendo in Luchesi il suo maestro dell'età giovanile, non ne ricordò mai il nome perché Luchesi era stato la bestia nera della sua famiglia a Bonn<sup>134</sup>. Di fatto Luchesi aveva esautorato il vecchio

---

<sup>131</sup> T.A. Henseler, *Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkappelmeister zur Zeit des jungen Beethoven*, Bonn, 1937, pag. 349 e G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 37.

<sup>132</sup> A. Loewemberg in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* V Edition 1956 alla voce Luchesi. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 38.

<sup>133</sup> A. W. Thayer, *Ludwig Van Beethoven's Leben*, cit., pag. 155.

<sup>134</sup> L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 5. "è comprensibile che Beethoven potesse nutrire un certo rancore verso Luchesi in quanto rivale prima del nonno e poi del padre e in generale, quindi, verso i compositori italiani. Ciò può forse spiegare il giudizio negativo espresso su questi ultimi nella sua corrispondenza e il silenzio nei confronti del suo maestro veneto..... il mutismo di Beethoven sull'istruzione ricevuta da Andrea Luchesi non cancella peraltro il fatto che questi abbia presieduto, in prima persona e in primo luogo come era nelle sue competenze e nei suoi doveri di Kapellmeister alla formazione del grande allievo".

*Kapellmeister* Ludwig senior già dal 1771 e poi era stato preferito al tenore Johann nel 1774, dopo che peraltro, in qualità di *Musikmeister* del Principe, a causa del cattivo stato della sua voce, lo aveva tolto dai ruoli attivi della Cappella.

Per completezza è necessario aggiungere che l'altro maestro di Beethoven, o almeno quello accreditato come tale dalla musicologia, fu F. J. Haydn. I suoi rapporti con Beethoven tuttavia non furono facili e ben presto le loro reciproche incomprensioni portarono alla rottura. Eduardo Rescigno nella biografia citata così descrive il rapporto tra i due: "da un lato il Maestro -Haydn- era troppo occupato nella propria attività di compositore e quindi seguiva con disinteresse il suo compito di insegnante. Dall'altro l'Elettore Maximilian Franz si era visto arrivare alla fine del 1793 una richiesta da parte dello stesso Haydn volta ad aumentare l'appannaggio concesso all'allievo; la richiesta era accompagnata da un fascicolo di musiche beethoveniane apparentemente frutto del rapporto didattico con Haydn stesso, musiche nelle quali il tutt'altro che sprovveduto Elettore riconobbe i prodotti della precedente attività di Beethoven a Bonn. Maximilian Franz concluse non a torto che Beethoven non aveva compiuto alcun progresso a Vienna e che era auspicabile un suo ritorno a casa con la ripresa del vecchio incarico."<sup>135</sup>

Beethoven si trovava a Vienna dal 1792 ed Haydn sperava di portarlo con sé a Londra per la stagione di concerti 1794-1795. Chiese pertanto a Max Franz, che per intercessione di Luchesi, aveva autorizzato Beethoven a lasciare la Cappella, più danaro e per giustificare la sua richiesta inviò al Principe cinque presunti nuovi lavori del giovane. Effettivamente la risposta di Max Franz fu imbarazzante: ben quattro dei cinque lavori erano stati composti da Beethoven a Bonn<sup>136</sup>. L'inevitabile conclusione della vicenda fu che Beethoven non partì per Londra e cambiò insegnante trovando un nuovo maestro di contrappunto in Albrechtsberger.<sup>137</sup> Cambiare maestro senza giustificato motivo era considerata cosa squalificante sia per il maestro, che per l'allievo. Ciononostante Haydn, tornato da Londra, non riprese le lezioni con Beethoven il quale, del resto, non era certo soddisfatto del suo insegnamento<sup>138</sup>. In seguito Beethoven fu più esplicito: affermò che Haydn non

---

<sup>135</sup> E. Rescigno, *Beethoven*, cit., pag. 52.

<sup>136</sup> La corrispondenza in questione è stata pubblicata da F. Reinohl nel 1935.

<sup>137</sup> E. Rescigno, *Beethoven*, cit., pag. 53.

<sup>138</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 22.

gli aveva insegnato nulla ed evitò di dichiararsi suo allievo<sup>139</sup>.

Le retoriche parole di augurio che il conte Waldstein scrisse a Beethoven prima della sua partenza per Vienna, pertanto si infransero su una ben diversa realtà. *“Con l’augurio di un assiduo lavoro riceverete dalle mani di Haydn lo spirito di Mozart<sup>140</sup>”*. Questo aveva scritto Waldstein pre-sagendo chissà quali fruttuosi rapporti tra i due compositori. Al di là del risultato, tuttavia, quest’augurio è indicativo della tendenza culturale volta a creare, attorno a certi compositori tedeschi, l’aura leggendaria che per due secoli ha alimentato il mito della *Wiener Klassik*. Si trattava, in pratica, di magnificare il genio musicale tedesco attraverso l’esaltazione delle opere di tre grandi compositori: Mozart, Hadyn e Beethoven. Sarà bene ricordarsi di ciò a conclusione del lavoro, quando tirerò le somme del discorso.

All’inizio del paragrafo mi ero proposto di citare due esempi, tra i tanti, di recenti biografie di Beethoven che tacciono o sminuiscono il ruolo avuto da Luchesi sulla sua formazione. Essendomi dilungato nell’esame del lavoro di Rescigno, farò cenno rapidamente al *Beethoven* pubblicato da Piero Buscaroli nel 2004. L’autore a pagina 92 scrive che Luchesi *“con la formazione di Beethoven poco ebbe a che vedere, perché tra congedi e vacanze fu quasi sempre assente dal 1774 al 1794, e somma fortuna di Beethoven fu essere istruito, invece, dal vice di Lucchesi, ch’era Neefe, allievo di un allievo di Sebastian Bach. Il rapporto col ragazzo, che a quattordici anni passava per averne dodici, fu dunque limitato al primo periodo che precedette l’arrivo di Neefe<sup>141</sup>”*. Come si evince Buscaroli è uno storico che ammette che Luchesi sia stato il maestro di Beethoven, ma solo fino a quando Neefe arrivò in Cappella. In ogni caso, anche prima, secondo Buscaroli, a causa delle sue prolungate assenze da Bonn, Luchesi ebbe poco a che fare con la formazione di Beethoven. Inoltre non si capisce se la fortuna di Beethoven di essere stato istruito da Neefe derivi dal fatto che, se fosse stato istruito da Luchesi, a causa delle sue assenze, avrebbe avuto un insegnamento inadeguato, o dal fatto che Neefe era senz’altro un insegnante migliore di Luchesi. Spetterà a Buscaroli chiarire questo punto,

---

<sup>139</sup> J. Webster, *Il dissidio tra Haydn e Beethoven* in AA.VV. *Beethoven* a cura di G. Pestelli Bologna, 1988 pag. 85. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 40.

<sup>140</sup> E. Rescigno, *Beethoven*, cit., pag. 52.

<sup>141</sup> P. Buascaroli, *Beethoven* Rizzoli Milano I edizione 2004.

mentre è possibile da subito precisare che Luchesi si allontanò da Bonn soltanto una volta, tra l'aprile del 1783 e il maggio del 1784. Da allora non si mosse più fino alla morte avvenuta nel 1801.

Per concludere, sul punto sono illuminanti le parole della dottoressa Claudia Valder-Knechtges: "A parte una visita a Venezia nel 1783-84, dove Luchesi produsse la sua opera seria *Ademira* e dove probabilmente ricevette il titolo di Direttore dell'Accademia Musical d'È Tedeschi, Lucchesi rimase a Bonn finché la corte fu dissolta dopo l'occupazione francese della Renania nel 1794. Nel 1787 fu nominato Consigliere titolare. Dal 1782 al 1792 il giovane Beethoven fu membro della cappella di corte, dapprima come assistente organista, poi come cembalista e suonatore di viola. In aggiunta all'insegnamento di Neefe e all'esperienza nell'orchestra di Reicha, lo sviluppo musicale di Beethoven deve essere stato considerevolmente influenzato da Lucchesi che, nella sua qualità di Kapellmeister, determinava il repertorio della musica sacra eseguita a corte"<sup>142</sup>.

## La nuova Cappella

Ho già avuto modo di accennare al viaggio che, fra il 1783 e il 1784 Luchesi, accompagnato da Mattioli, fece a Venezia. Aggiungo soltanto che dopo dodici anni di onorato servizio, il Principe Max Friedrich aveva dato al suo *Kapellmeister* il permesso di assentarsi da Bonn per tornare in patria a sistemare alcune questioni di famiglia rimaste in sospeso. Ma durante l'assenza di Luchesi il Principe morì e il *Kapellmeister* fu costretto a rientrare a Bonn<sup>143</sup>.

Maximilian Franz nuovo Principe di Colonia e Munster, nonché figlio di Maria Teresa e fratello dell'Imperatore, giunse a Bonn il 27 aprile<sup>144</sup> e tra le altre cose, volle subito conoscere le condizioni in cui si trovava la Cappella, sebbene qualcosa dovesse già sapere poiché dal 1780 era coa-

---

<sup>142</sup> C. Valder-Knechtges in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* settima edizione, 2000, alla voce Lucchesi.

<sup>143</sup> La notizia della morte di Max Friedrich, avvenuta il 15 aprile 1784, giunse a Venezia mentre Luchesi era intento a preparare la rappresentazione della sua opera *Ademira* composta per accogliere degnamente re Gustavo IV di Svezia in visita di stato nella città lagunare. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 32.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

diutore del defunto Max Friedrich. Gli venne presentato un promemoria che indicava tutti i componenti della Cappella (tranne Luchesi e Mattioli che erano ancora assenti e che probabilmente Max Franz doveva conoscere, almeno di nome). Dalle note che accompagnano la presentazione dei musicisti si desume che il documento potrebbe essere stato redatto da Johann Beethoven o da altra persona vicina ai suoi interessi. Il mancato *Kapellmeister* non ottiene che un giudizio di mediocrit , ma viene taciuta la sua predisposizione al consumo di alcool. Stranamente invece tutte le persone che avevano avuto rapporti conflittuali con la famiglia Beethoven vengono accreditate di un cattivo comportamento o di scarse capacit  musicali. Riporto brevemente le sole registrazioni che sembrano avvalorare quanto gi  detto nel paragrafo precedente riguardo ai rapporti tra Neefe, Beethoven e la Cappella. "....5) Maximiliana Delombre contralto, in servizio da anni, rovinata e un po' turbolenta. Maritata ad un musico di corte<sup>145</sup> ....8) Johan Beethoven (tenore) ha una voce totalmente rovinata, molto povero, di condotta mediocre e sposato; ....13) Christian Neefe, l'organista; a mia spassionata opinione potrebbe proprio essere licenziato perch  non opera in modo particolare all'organo e per il resto   straniero, di nessun merito e di religione calvinista<sup>146</sup>. ....14) Ludwing Beethoven un figlio del Beethoven al numero 8, in realt  non   a stipendio, ma durante l'assenza del Kapellmeister Luchesi, ha operato all'organo,   di buone capacit , ancora giovane, di buona condotta e povero; ...34) Mich. Meuser   un buon clarinista per gli assoli ed   molto dedito al bere; 35) Joan Baum mediocre clarino secondo<sup>147</sup>."

La Cappella era composta da trentasei elementi pi  Luchesi e

---

<sup>145</sup> La Delombre nel 1768 aveva avuto un diverbio con il Kapellmeister Beethoven senior di cui non aveva rispettato un ordine. Nell'Almanacco Forkel 1784 risultava tra le eccellenti cantanti tedesche in vita. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pp 32- 27.

<sup>146</sup> A. W. Thayer nell'opera *Beethovens Leben* citata riporta il testo della Proposta di variazioni all'assetto della Cappella che accompagnava il memorandum. A proposito di Neefe: "non ha alcun merito ed   stato tre anni orsono nominato per raccomandazione, anche calvinista, ha 400 fiorini che potrebbero essere risparmiati....se venisse licenziato, dovrebbe essere nominato un altro organista che, se dovesse essere adibito al solo servizio di Cappella, sarebbe da retribuire con 150 fiorini, cio  lo stesso stipendio del giovane figlio di un musico di corte che molto spesso in caso di necessit  e per un intero anno ha svolto benissimo questo compito."; G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 32.

<sup>147</sup> Importante conferma della presenza di clarini nell'organico della Cappella ancora nel 1784.



Mattioli. Il ministro Belderbush era morto il 2 gennaio 1784 e la sua Cappella privata si era sciolta. Solo il primo clarinetto Pachmeier era stato assunto da Max Franz<sup>148</sup>.

Ad un anno di distanza, nel giugno 1785, la Cappella risultava composta da dieci cantanti e trentatrè strumentisti. Gli elementi erano tutti giovani ma l'organico restava di alto livello dal punto di vista esecutivo. L'unico neo era la partenza di Mattioli che, rifiutando di naturalizzarsi e di ricevere metà stipendio, lasciò vacante il posto di *Konzertmeister* per circa un anno<sup>149</sup>.

In apparenza l'avvento di Max Franz aveva garantito la continuità con il passato, confermando la validità delle scelte fatte da Max Friedrich. In realtà le cose non si erano svolte senza traumi poiché l'insediamento del nuovo principe aveva prodotto uno scossone che preludeva ad importanti cambiamenti; primo tra tutti la riduzione dello stipendio per Luchesi, Neefe e Mattioli che, rifiutando le nuove condizioni fu sostituito dal violoncellista Joseph Reicha<sup>150</sup>.

Ma la novità più importante, se fosse riuscita la manovra del Principe, sarebbe stata la sostituzione di Luchesi. Max Franz infatti cercò di liberarsi del suo *Kapellmeister* per fare posto all'amico W. A. Mozart, al quale nel 1782, aveva promesso che lo avrebbe nominato *Kapellmeister* quando sarebbe subentrato a Max Friedrich<sup>151</sup>. La riduzione dello stipendio di Luchesi aveva proprio lo scopo di provocarne le dimissioni. Solo il rifiuto di Luchesi di dimettersi e il suo diritto di conservare la carica a vita costrinsero Max Franz a fare marcia indietro<sup>152</sup>. Ridurre lo stipendio del maestro di Cappella al di sotto dei 600 fiorini, che rappresentavano la remunerazione storica per quell'incarico, del resto, non era realizzabile facilmente, poiché Luchesi aveva già accettato una prima riduzione dello stipendio nel 1774 e si era naturalizzato sposando Antonette D'Anthoin. Inoltre non era possibile nemmeno licenziarlo senza motivo poiché, dal punto di vista artistico e professionale, a giudicare dai risultati raggiunti dalla Cappella, il *Kapellmeister* era inattaccabile.

---

<sup>148</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 27.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> *Ivi*, pagg. 27-28.

<sup>151</sup> G. Taboga, *L'assassinio di Mozart* 1997, pag. 159.

<sup>152</sup> A. W. Thayer, *Beethovens Leben*, cit., pag. 144.

## Luchesi, Mozart e Haydn

All'atto del suo insediamento Max Franz ordinò la redazione di un inventario delle opere musicali che erano conservate nell'archivio della Cappella. Il documento venne stilato dall'organista Neeffe che operò sotto il controllo del notaio Fries, il quale l'8 maggio 1784, giorno in cui Neeffe terminò il lavoro, appose il suo sigillo avallando la regolarità dell'operazione<sup>153</sup>. Da una mia corrispondenza con il professor Taboga ho appreso che l'inventario originale si trova presso l'Archivio di Stato di Duesseldorf. Lo stesso Taboga mi ha riferito che il documento venne pubblicato incompleto nel 1924 da Adolf Sandberger, cosa che Taboga ha potuto verificare con precisione poiché è in possesso di una copia dell'inventario.

Ciò che resta dell'archivio musicale della Cappella di Bonn si trova conservato presso la Biblioteca Estense di Modena e costituisce il cosiddetto Fondo Luchesi. L'archivio, nella prima metà dell'800, giunse al Duca di Modena poiché questi era erede del Principe Max Franz, deceduto a Hetzendorf presso Vienna nel 1801<sup>154</sup>.

Dal confronto tra l'inventario di Neeffe del 1784 e le giacenze dell'archivio di Bonn conservate a Modena emerge che le (14+14) 28 sinfonie modenesi Mus-D- 131/158, intestate ad Haydn, tutte anteriori al 1784, corrispondono alle 28 sinfonie che, a pag. 258 del suo inventario, Neeffe registrò come "*Musique de differents auteurs*"<sup>155</sup> e che le 9 sinfonie di Modena intestate a Mozart E 154/162, più l'anonima D 640 (K 551 Jupiter), corrispondono alle sinfonie che, a pag. 260 dell'inventario, Neeffe registrò ancora una volta come "*de differents auteurs*"<sup>156</sup>.

Se questi due gruppi di sinfonie nel 1784 si trovavano a Bonn e Neeffe li aveva catalogati come musiche scritte da differenti autori, l'attuale loro intestazione tutte ad Haydn, quelle del primo gruppo, e tutte a Mozart, quelle del secondo gruppo, indica che esse, dopo l'inventario, furono manomesse. L'espressione "*de differents auteurs*", usata da Neeffe e avalla-

<sup>153</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 4.

<sup>154</sup> G. Taboga, *Le relazioni tra A. Luchesi, J. Haydn e la Spagna* in *Recerca Musicologica* XIII, 1998 pag. 178.

<sup>155</sup> Musica di vari autori.

<sup>156</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pagg. 4-5.

ta dal notaio Fries, indica infatti che le sinfonie di Bonn, nell'ambito di ciascuno dei due gruppi, erano di almeno due autori diversi e ciò significa che ad Haydn e a Mozart sono stati intestati lavori che l'8 maggio del 1784 non lo erano.

È importante, a questo punto del discorso, soffermarsi sulle opere musicali che l'archivio della Cappella di Bonn avrebbe dovuto contenere. È noto che la prassi dell'anonimo imponeva al *Kapellmeister* di conservare nell'archivio i suoi lavori anonimi. Questa prassi, in uso nelle Cappelle musicali del '700, prevedeva che, in seguito alla cessazione dal servizio, o alla morte, se l'incarico era a vita, al *Kapellmeister* uscente venisse riconosciuta la paternità delle opere musicali anonime presenti nell'archivio della Cappella. Tutta la musica veniva inventariata, intestata ed archiviata in modo tale che non si confondesse con la produzione del nuovo *Kapellmeister*, che ovviamente partiva anch'essa anonima<sup>157</sup>. Per questa ragione tutta la musica adespota che si trovava in Cappella in un determinato momento era ufficialmente di produzione del *Kapellmeister* in carica. La corretta applicazione di queste regole peraltro veniva garantita dalla presenza di un apparato burocratico della Cappella, formato da copisti ed impiegati che operavano alle dipendenze dei vertici amministrativi della corte<sup>158</sup>.

A Modena si trovano ancora opere adespote del periodo 1771-1794 che evidentemente non furono intestate a Luchesi. La circostanza tuttavia non pone dubbi o problemi di attribuzione poiché sappiamo che Luchesi fu l'ultimo *Kapellmeister* della Cappella di Bonn, che nel 1794 fu collocato in pensione e che non venne sostituito. Di fatto rimase *Kapellmeister* fino alla sua morte, avvenuta nel 1801<sup>159</sup>. La Cappella inoltre nello stesso anno 1794, in seguito all'occupazione del principato da parte delle truppe francesi, aveva cessato la sua attività<sup>160</sup>.

Da questi elementi si può ricavare che la musica adespota inventariata da Neefe a Bonn nel 1784 e quella conservata oggi alla Biblioteca Estense di Modena sia la stessa e sia di Andrea Luchesi, l'ultimo *Kapellmeister* del Principe di Colonia a Bonn.

Nell'archivio della Cappella tuttavia non era conservata la sola musi-

---

<sup>157</sup> G. Taboga, *Le relazioni tra A. Luchesi, J. Haydn e la Spagna*, cit., pag. 181.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 114.

ca adespota del *Kapellmeister*, ma c'era anche dell'altro, come dimostrano le parole di Neefe "*de differents auteurs*". Non bisogna dimenticare, infatti, che Luchesi, nel 1774, aveva ottenuto da Max Friedrich il permesso di produrre musica con il nome altrui e di immetterla nell'archivio della Cappella come se si trattasse di acquisti esterni<sup>161</sup>. In pratica questi lavori venivano pagati perché ufficialmente risultavano scritti da altri autori. Venivano pagati, è bene ribadirlo, a Luchesi che ne era il vero autore<sup>162</sup>. Il tutto serviva a garantire al *Kapellmeister* ulteriori guadagni da aggiungere al poco allettante stipendio che gli passava il Principe.

I nomi che nell'inventario di Neefe si nascondono dietro l'espressione "*de differents auteurs*" sono quelli di F. J. Haydn e di F. D'Anthoin, il cognato di Luchesi; come dire che i nomi di copertura utilizzati da Luchesi erano Haydn e D'Anthoin<sup>163</sup>.

La pratica di intestare lavori ad altri o commissionare lavori in esclusiva era favorita dalla mancanza di norme che regolavano l'esercizio del diritto d'autore, sotto l'aspetto del riconoscimento della paternità dell'opera. Era sviluppata invece la sensibilità verso lo sfruttamento economico dell'opera che, nel quadro di accordi precisi, godeva anche di tutela legale. In pratica il contratto del compositore con il committente costituiva la norma autonoma che regolava il loro rapporto e che poneva ciascuno di fronte alle proprie responsabilità. Accettare di comporre un'opera, con l'esclusiva data al committente di fregiarsi della sua paternità, imponeva all'autore di mantenere il silenzio sulla sua composizione, pena una citazione in giudizio per violazione del contratto. Secondo questa logica era scorretto l'autore che rivendicava la paternità di un'opera scritta col nome del suo committente. La cosa era squalificante ed esponeva alla riprovazione sociale poiché, proprio l'esclusiva ed il mantenimento del silenzio, rendevano economicamente vantaggiosa la committenza.

Questa prassi costituiva una fonte di reddito per il compositore, che non aveva ancora un pubblico a cui vendere la sua musica. L'unico luogo di aggregazione per il consumo della cultura e quindi della musica era la corte, pertanto trovare committenti che pagassero per avere intestata

<sup>161</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 3.

<sup>162</sup> *Ivi*, pagg. 3-4.

<sup>163</sup> *Ivi*, pag. 4.; L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, conferenza del 25 gennaio 2000 Associazione Mozart in Italia. Brescia pag. 5.

della musica era un'occasione di guadagno da non farsi sfuggire.

La musica inventariata da Neefe nel 1784 si può ritenere di Luchesi, sia quella anonima che quella attribuita ad altri autori. Lo stesso dicasi per la musica proveniente da Bonn, oggi conservata a Modena presso la Biblioteca Estense<sup>164</sup>.

Grazie all'inventario di Neefe, Max Franz capì che le 28 sinfonie di diversi autori, a Modena intestate ad Haydn, erano di Luchesi, ma circolavano con il nome di Haydn. Infatti il materiale che si trovava nell'archivio della cappella intestato a vari autori, si presupponeva acquisto esterno e quindi era musica che, al di fuori della cappella, circolava liberamente in Europa. Lo stesso Luchesi aveva ottenuto da Max Friedrich il permesso di produrre musica per altri committenti, purchè avesse usato altri nomi (sicuramente Haydn e D'Anthoin)<sup>165</sup>. Per evitare problemi di paternità Max Franz vietò l'inserimento in archivio di sinfonie manoscritte di Haydn che potessero dare origini a dubbi<sup>166</sup>. Convinse poi Luchesi a rinunciare al nome di copertura del cognato Ferdinand D'Anthoin e ad utilizzare, per le musiche da vendere all'esterno, il nome di Mozart. Non è un caso che D'Anthoin tornerà nuovamente a produrre musica nel 1792, dopo la morte di Mozart e che, dal 1784, iniziarono a circolare musiche di Mozart in precedenza del tutto sconosciute<sup>167</sup>.

Detto ciò è importante addentrarsi più a fondo nel confronto tra l'inventario di Neefe e le giacenze modenesi, per evidenziare gli ulteriori elementi che confermano la manomissione successiva delle partiture inventariate a Bonn nel 1784.

---

<sup>164</sup> La prima ad ipotizzare che tra gli anonimi di Modena vi fossero le sinfonie di Luchesi è stata Claudia Valder-Knechtges nel suo studio *Die Weltliche Werke A. Luchesis*, pp 100 e ss.

<sup>165</sup> L. Della Croce, op. cit. pag. 114: "Il problema è aggravato dal dubbio, come nel caso di Giambattista Sammartini e di altri artisti dell'Italia settentrionale in particolare Lombardia e Veneto, che Luchesi abbia venduto a talune Cappelle musicali tedesche (Cappelle naturalmente nel senso di orchestre) attraverso il canale Durazzo sinfonie e musica da camera consentendone l'intestazione ad altri autori: una pratica abbastanza frequente nel Settecento come conferma il noto episodio del conte Walseg per il Requiem di Mozart. Può essere significativo il fatto che, a partire dal 1771, Luchesi non risulta avere più prodotto musica strumentale sotto il proprio nome. Da fecondo compositore che era, di sinfonie rinomate in tutta la Germania, e di opere soprattutto comiche, a Bonn d'improvviso tace, nell'Archivio musicale del principato non figurano più lavori a lui intestati".

<sup>166</sup> G. Taboga, *Le relazioni tra A. Luchesi, J. Haydn e la Spagna*, cit., pag. 179.

<sup>167</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 4.

La provenienza dall'archivio di Bonn delle carte conservate a Modena si ricava anche dalla filigrana Nic Heisler<sup>168</sup> che individua la cartiera bavarese di Kanden, gestita dalla famiglia Heusler di Basilea (Heisler è lo spelling bavarese di Heusler). Questa filigrana infatti era difficile da reperire dopo il 1784, in località diverse da quelle della valle del Reno<sup>169</sup>. Inoltre la carta Lockenhaus, che identifica una cartiera del principe Hesterhazy, su cui risultano scritti gli autografi Mus-D-138 ed altri datati 1762-1775 è sicuramente posteriore al 1785<sup>170</sup>. Si tratta pertanto di copie e non di originali della prima stesura poiché altrimenti quelle opere sarebbero nate vent'anni dopo la loro composizione. Delle 28 sinfonie intestate ad Haydn a Modena, ben quattro sono senza frontespizio, a conferma ulteriore di evidenti maneggiamenti dell'originario materiale inventariato a Bonn<sup>171</sup>.

Allo stesso modo può ritenersi certa la manomissione delle 9 sinfonie inventariate "*de differents auteurs*" a Bonn e intestate Mozart a Modena e della K551 Jupiter, anonima sia a Bonn che a Modena. Le 9 sinfonie sono K 182, 200, 201, 203, 297 Pariser, 319, 320, 385 Haffner e 504 Praga<sup>172</sup>. La K 551, fu inventariata da Neeffe come anonima, le altre come composte da diversi autori, tra i quali non figura il nome Mozart<sup>173</sup>. A questi riscontri, in merito alla non paternità di Mozart della sinfonia K 287 Pariser, si aggiunge la circostanza che a Regensburg è conservata una copia della sinfonia il cui nome di Mozart è apposto sopra un altro, eraso ma ancora visibile: Luchesi<sup>174</sup> (vedi APPENDICE III fig. 1 e fig. 2).

Per quanto riguarda le sinfonie K 504 Praga e K 551 Jupiter può esse-

<sup>168</sup> "Il nome Nic Heisler,(è) largamente diffuso come filigrana nei manoscritti estensi contenenti musica di Andrea Luchesi prodotta per la Cappella musicale di Bonn, quindi di sicura provenienze elettorale...." A. Chiarelli, *La collezione musicale di Max Franz Elettore di Colonia: nuovi elementi di indagine* in *Restauri* di marca N° 3 Aprile 1993 pag. 44

<sup>169</sup> Jonsonn, Tyson e Winter *Beethoven's sketches* Oxford U.P. pag. 516; G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 5.

<sup>170</sup> H. C. Robbins Landon, *The symphonies of J. Haydn*, Londra 1955 pag. 61; G. Taboga *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 5.

<sup>171</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 5.

<sup>172</sup> G. Taboga, *Mozart e pseudo-Mozart* conferenza 8 giugno 2004, Teatro olimpico, Vicenza.

<sup>173</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 5.

<sup>174</sup> L. Bianchini, A. Trombetta, *Jupiter tra Illuminismo e Classicismo viennese*, intervento al VII simposio mondiale sulle origini perdute della civiltà e gli anacronismi storico-archeologici, 11 novembre 2006, San Marino, Teatro Titano.

re indicativo della non paternità di Mozart il fatto che Amadeus le abbia iscritte nel proprio catalogo personale rispettivamente il 6 dicembre 1786 e il 10 aprile 1788<sup>175</sup>. Se Mozart le avesse realmente composte in quelle date, non avrebbero potuto essere a Bonn nel 1784<sup>176</sup>. Per questo il Koechel Katalog della produzione mozartiana non segnala l'anonima K 551 di Modena, né la copia modenese di K 504 Praga.

Ulteriore argomento di discussione è la presenza dei clarini nell'organico della Cappella. La sua importanza, più volte richiamata, trova riscontro e si chiarisce in questa disamina degli elementi che sembrano indicare come appartenente a Luchesi la musica successivamente intestata ad Haydn e a Mozart. Più precisamente il problema posto dalla presenza dei clarini in molti lavori di Mozart (comprese K 504 e K 551) e di Haydn è stabilire se questi lavori erano nati per clarini e furono trasposti per trombe o viceversa. Se i lavori nacquero con le parti per i clarini probabilmente furono scritti a Bonn da Luchesi e non dai loro autori ufficiali. Haydn infatti nella sua Cappella di Esterhaz non disponeva di più di 27 persone, tra cantanti e strumentisti, e non ebbe mai a disposizione i clarini<sup>177</sup>. Per quanto riguarda Mozart, egli non ebbe a disposizione un'orchestra che potesse subito eseguire le sue composizioni<sup>178</sup>. Perché allora inserire parti per clarini che non si trovavano quasi più già dagli anni settanta del secolo? La presenza dei clarini nelle partiture modenesi intestate a Mozart e Haydn sembra un chiaro riferimento alla Cappella di Bonn e a Luchesi che ebbe in organico quegli strumenti, ereditati da Belderbusch, fino al 1794. Si tratta ovviamente di un argomento non decisivo, ma di un concreto indizio che va ad aggiungersi ai riscontri discussi in precedenza.

Tirando le somme, il confronto tra l'inventario di Neefe e il Fondo

---

<sup>175</sup> G. Taboga, *Mozart e pseudo-Mozart*, cit.

<sup>176</sup> Mozart iniziò a tenere un catalogo personale delle proprie opere il 9 febbraio 1784, addirittura prima che venisse redatto l'inventario di Neefe. È chiaro che se Mozart avesse composto queste sinfonie prima della data in cui le iscrisse nel suo catalogo ci sarebbe il problema di spiegare perché già dal 1784 non le avesse considerate sue. Tranne che non si voglia pensare che si fosse dimenticato di esse, che rappresentano l'esempio più alto della sua produzione sinfonica, e le avesse perciò iscritte nel suo catalogo in ritardo!

<sup>177</sup> H. C. Robbins Landon e D. Wynn Jones, *Haydn*, Milano 1988, pag. 148; G. Taboga, *A. Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, cit., pag. 23.

<sup>178</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 23.

Luchesi conservato a Modena fornisce una chiara indicazione: la paternità delle opere che a Modena risultano di Mozart e di Haydn non è sicura, poiché a Bonn nel 1784 era diversa e riconduceva, in virtù della regola dell'anonimo, al *Kapellmeister* Luchesi.

Alla luce di tale indicazione Giorgio Taboga ha affermato che la presenza a Modena dell'archivio musicale di Bonn ha un preciso significato: nascondere in una regione periferica dell'impero austriaco un materiale pericoloso per la gloria della musica tedesca. In effetti l'archivio della Cappella non era proprietà di Max Franz, ma del Principato e, come tale, sarebbe dovuto confluire nell'archivio di Stato della Prussia a cui il Principato di Colonia fu annesso nel XIX secolo. Gli Asburgo pertanto si appropriarono indebitamente di quel materiale e lo nascosero a Modena lontano da occhi indiscreti.

L'ipotesi che si profila è che Luchesi inviava al principe Esterhazy la propria musica intestandola ad Haydn, prima da Vienna, tramite il conte Durazzo<sup>179</sup>, poi da Bonn, attraverso la mediazione del consigliere Von Kees<sup>180</sup>.

È curioso inoltre che nel profilo biografico che Haydn stilò nel 1776 e che venne pubblicato due anni dopo dalla rivista *Das Gelehrte Oesterreich* non figurino le circa sessanta sinfonie che egli fino ad allora aveva composto<sup>181</sup>. L'episodio è stato commentato dagli studiosi affermando che Haydn si dimenticò di inserire nel suo curriculum la produzione sinfonica poiché questa era relativa ad un genere musicale secondario<sup>182</sup>! Ma le sinfonie ed i quartetti, anch'essi taciuti, erano la produzione che aveva reso il nome di Haydn famoso in tutta Europa. Che le sinfonie poi fossero un genere musicale di secondaria importanza non corrisponde al vero<sup>183</sup>. Non a caso infatti la contessa di Benavente-Osuna chiese ad Haydn di inviarle a Madrid 12 suoi lavori all'anno. Di questi, otto dovevano essere sinfonie, a conferma che il genere era molto apprezzato anche in Spagna. La sinfonia in verità era un genere che non aveva una

---

<sup>179</sup> Giacomo Durazzo e Nikolaus Esterhazy erano cognati. G. Taboga, *Le relazioni tra A. Luchesi, J. Haydn e la Spagna*, cit., pag. 188.

<sup>180</sup> *Ivi*, pag. 179.

<sup>181</sup> *Ivi*, pag. 185.

<sup>182</sup> G. Taboga, *Le relazioni tra A. Luchesi, J. Haydn e la Spagna*, cit., pag. 185.

<sup>183</sup> Tra il 1740 e il 1810 se ne scrissero molte migliaia di cui ce ne sono pervenute circa 7000. *Ibidem*



lunga tradizione alle spalle poiché da poco si era affrancata dalla sua origine di introduzione strumentale all'opera. Stringatezza, scorrevolezza e vivacità melodica, racchiuse in tre movimenti, erano le caratteristiche che ne avevano decretato il successo. Proprio in Germania alla fine del '700 la sinfonia subì le prime trasformazioni, grazie alla presenza di orchestre più grandi che potevano produrre un maggior volume di suono. In breve, da pezzi da eseguire all'inizio o alla fine del concerto, divennero il centro del programma<sup>184</sup>.

La circostanza che Haydn non le abbia inserite nel suo curriculum pertanto non può essere considerata una dimenticanza e potrebbe significare invece, più semplicemente, che queste sinfonie Haydn non le aveva composte. L'informazione del critico De La Borde, che le sinfonie di Luchesi erano ricercate in Germania ancora nel 1780, contribuisce ad insinuare il dubbio sulla produzione sinfonica di Haydn. Ufficialmente Luchesi non stampava i suoi lavori dal 1774, da quando cioè era diventato *Kapellmeister*, ma ufficiosamente, col nome altrui continuava a farlo e la cosa magari era nota e qualche editore, da cui, in via riservata, De La Borde avrebbe potuto ricevere la notizia.

È un fatto, in ogni caso, che delle oltre 200 sinfonie originariamente attribuite ad Haydn oggi gliene vengono riconosciute poco più di 100<sup>185</sup>.

Per quanto riguarda Mozart, corre obbligo di approfondire i problemi di paternità posti dalla sinfonia K551. La Jupiter venne inventariata come musica anonima a Bonn e, come tale, se ne conserva ancora oggi una copia a Modena. Ciò significa che tra il 1784, quando Neefe redasse il suo inventario, e il 1794, quando la Cappella di Bonn si dissolse, questa sinfonia, nell'ambiente della Cappella, fu sempre considerata musica di anonimo e quindi riconducibile al *Kapellmeister* in carica. Fino a quando qualcuno non spiegherà perché Mozart l'abbia iscritta nel suo catalogo personale solo nel 1788<sup>186</sup>, sarà legittimo affermare che la Jupiter non fu composta da Mozart. Resta da capire come e perché l'opera finì per essere attribuita a Mozart. Una spiegazione interessante è stata fornita da uno studio dei musicologi Luca Bianchini ed Anna Trombetta<sup>187</sup>. Questi autori affermano che l'attri-

---

<sup>184</sup> E. Rescigno, *Mozart*, Milano, 1978, pag. 27 e ss.

<sup>185</sup> G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 8.

<sup>186</sup> Mozart sapeva o no che a Bonn si trovava la stessa musica anonima?

<sup>187</sup> L. Bianchini, A. Trombetta Goethe, *Mozart e Mayr fratelli illuminati*, Archè, Milano 2001; L. Bianchini, A. Trombetta, *Illuminismo e classicismo viennese*, cit.

buzione della paternità della Jupiter a Mozart sia legata all'ambiente degli Illuminati di Baviera, la società segreta che alla fine del '700 predicava l'eguaglianza, la libertà e il ritorno allo stato di natura ed auspicava la creazione di una società basata sulla libertà e sulla pace<sup>188</sup>. Per raggiungere lo scopo tuttavia gli Illuminati, tra i quali si contava anche Goethe, avrebbero dovuto acquisire il controllo dell'educazione e della cultura. In campo musicale ciò implicava la creazione di una tradizione austro-tedesca da contrapporre allo stile italiano che imperversava in tutte le corti d'Europa<sup>189</sup>. La musica, strumentale ed operistica, così come il teatro e la letteratura, erano i mezzi di comunicazione del tempo e pertanto andavano controllati ed utilizzati come strumenti di educazione. L'anacronismo della presenza a Bonn della Jupiter nel 1784, rispetto al fatto che Mozart se la attribuì soltanto nel 1788 potrebbe indicare, secondo Bianchini e Trombetta, che questa musica venne fatta pervenire da qualcuno al musicista austriaco che la copiò. Jupiter nel gergo degli Illuminati indicava il potere imperiale rappresentato dall'aquila che era anche il simbolo degli Illuminati. La Jupiter e le altre musiche conservate nell'archivio della Cappella di Bonn, furono salvate dagli Illuminati, i quali le inventariarono e le spostarono a Vienna, per impedire che cadessero nelle mani dell'odiata Prussia, che con il suo militarismo stava tradendo la speranza di un futuro di pace e prosperità per la civiltà di lingua tedesca<sup>190</sup>.

L'indagine sulla tutela del diritto d'autore nel XVIII secolo rivela dunque che una organica disciplina della materia si sviluppò soltanto nel secolo successivo, in concomitanza con l'affermarsi della nuova figura del musicista romantico. Ciò non significa tuttavia che nel Settecento non esistessero regole cui fare riferimento. In realtà esistevano dei principi che disegnavano una disciplina completamente diversa da quella attuale e, per certi aspetti, dagli esiti sconcertanti.

La quasi totale assenza di sbocchi professionali al di fuori del servizio di corte spingeva il musicista a mettere sul mercato i propri lavori. Fortunatamente per lui esisteva una forte richiesta di composizioni

---

<sup>188</sup> L. Bianchini, A. Trombetta *Illuminismo e classicismo viennese*, cit., pag. 1.

<sup>189</sup> L. Bianchini, A. Trombetta *Goethe, Mozart e Mayr fratelli illuminati*, Archè, Milano 2001; L. Bianchini, A. Trombetta *Illuminismo e classicismo viennese*, cit., pag. 3.

<sup>190</sup> L. Bianchini, A. Trombetta *Goethe, Mozart e Mayr fratelli illuminati*, cit.; L. Bianchini, A. Trombetta, *Illuminismo e classicismo viennese*, cit., pag. 7.

musicali da parte della classe aristocratica che, per censo, era quella che poteva permettersi il lusso della cultura. Il mercato delle composizioni musicali era alimentato dalle velleità artistiche di quanti, nella nobiltà, aspiravano a passare alla storia come compositori di musiche immortali o, più semplicemente, volevano dedicare ai propri affetti familiari composizioni musicali di cui volevano figurare autori.

Chi ordinava un lavoro ad un compositore poteva fregiarsi di diritto della paternità dell'opera. La norma che regolava questo rapporto era il contratto stipulato dalle parti: il committente pagava il lavoro all'autore e questi si impegnava a tacere la sua paternità. Il lavoro veniva composto in esclusiva per il committente che così risultava, a tutti gli effetti, compositore dell'opera. La pretesa del vero compositore di essere riconosciuto autore dell'opera non era tutelata giuridicamente, sia perché mancava ancora una norma in tal senso, sia perché, per contratto, l'autore o, come più spesso si diceva, assimilando l'opera dell'ingegno alla proprietà, il proprietario dell'opera, era il committente che l'aveva acquistata. L'episodio più famoso e frequentemente citato dalla storiografia musicale è quello dell'acquisto del Requiem di Mozart da parte del conte Walsegg che voleva dedicare l'opera alla memoria della defunta moglie.

Il meccanismo appena descritto produceva un risultato aberrante poiché realizzava una tutela del diritto d'autore all'incontrario: si concedeva tutela all'acquirente dell'opera e non al suo autore.

L'altro principio che contribuiva a definire una regolamentazione della materia era la prassi dell'anonimo, applicata alla musica prodotta dal *Kapellmeister* per la cappella. La regola scaturiva dalla particolare concezione della musica come *instrumentum regni* che si aveva in Germania e in molte cappelle cattoliche europee. Un chiarimento su questo concetto può essere fornito dal confronto della situazione politica tedesca del tempo con quella italiana. In apparenza i due Paesi, politicamente divisi in Stati e Principati, si trovavano nella stessa condizione, in realtà esistevano profonde differenze. In Germania il problema politico era che bisognava eleggere lo Stato egemone tra tutti gli Stati, che erano tedeschi e avevano la stessa cultura. In Italia il problema era che gli Stati erano governati da stranieri e perciò il paese era politicamente debole. La cultura non era, come in Germania, un elemento che rafforzava il senso di appartenenza alla nazione, ma era espressione della esigenza di libertà dell'artista dal giogo straniero.

Ne consegue che l'alto senso della propria cultura, sviluppato dalla nazione tedesca, non tollerava che un autore straniero potesse uguaglia-

re, o peggio, superare, per fama e talento, un artista tedesco.

Il caso Luchesi, inteso come condanna del musicista all'oblio, nasce proprio dalla particolare concezione tedesca della funzione creatrice dell'identità nazionale svolta dalla cultura e dalle regole, lacunose sotto il profilo della tutela, che disciplinavano il riconoscimento della proprietà intellettuale. Il caso ovviamente non è isolato, poiché il sistema era generalizzato e trovava applicazione in tutte le corti.

Queste sono le ragioni che hanno condannato Luchesi all'oblio. È necessario a questo punto verificare se dall'indagine sono emersi elementi che provino la sua paternità di opere attribuite ad altri autori.

La fonte principale delle nostre informazioni sulle opere di Luchesi a Bonn è il Fondo Luchesi conservato presso la Biblioteca Estense di Modena. Il confronto di questo archivio con l'inventario delle opere della cappella, redatto da C. G. Neeffe a Bonn nel 1784, ci fornisce queste indicazioni:

- che un gruppo di 28 sinfonie inventariate a Bonn come scritte da diversi autori risulta attribuito per intero ad Haydn a Modena;
- che 9 sinfonie inventariate a Bonn come composte da diversi autori risultano attribuite a Mozart a Modena;
- che una sinfonia inventariata anonima a Bonn risulta anonima a Modena. Questa sinfonia corrisponde alla K551 Jupiter di Mozart. Tra le 9 sinfonie attribuite da Neeffe a diversi autori ci sono la K504 Praga e la K297 Pariser.

Che queste siano indicazioni certe risulta chiaro dal fatto che le fonti esistono e sono consultabili: parte dell'archivio di Bonn si trova a Modena e l'inventario di Neeffe è un documento conservato presso l'archivio di Stato di Duesseldorf. In merito all'inventario è opportuno sottolineare che si tratta di un atto ufficiale della Corte di Colonia, il cui contenuto è stato avallato legalmente dal notaio Fries di Bonn. Fino a prova contraria pertanto e a tutti gli effetti, è un documento storico attendibile.

I dati che si ricavano da queste informazioni sono due:

- che l'intestazione delle musiche inventariate a Bonn nel 1784 come appartenenti a diversi autori è stata successivamente manomessa;
- che la paternità della Jupiter, anonima sia a Bonn che a Modena, per la prassi dell'anonimo, è riconducibile al *Kapellmeister* Luchesi.

La manomissione di almeno due sinfonie modenese intestate a Mozart si ricava anche dalla circostanza che le sinfonie K504 e K551 Mozart le

iscrisse nel proprio catalogo personale rispettivamente nel 1786 e nel 1788. Fino a quando qualcuno non spiegherà cosa ci facessero anonime a Bonn nel 1784 resterà quantomeno il dubbio che non siano state composte da Mozart.

Infine, ultimo dato oggettivo, c'è la presenza a Regensburg di una copia della sinfonia K297 Pariser nella quale il nome Mozart è scritto sopra quello eraso, ma ancora visibile, di Luchesi.

A queste, che possiamo considerare prove, sia pure con l'apertura verso le ulteriori novità che possano venire dallo studio più approfondito delle carte del Fondo Luchesi, si aggiungono ulteriori indizi della provenienza da Bonn e quindi dal *Kapellmeister* Luchesi delle opere modenesi attribuite ad Haydn e a Mozart:

- la presenza dei clarini nelle partiture;
- la provenienza delle carte e delle filigrane;
- le soste di Haydn a Bonn nel 1790 e nel 1792.

Se a questi elementi si aggiunge il fatto che Luchesi, per ovviare alla prassi dell'anonimo e per integrare le sue entrate, partecipò al mercato delle composizioni, producendo musica con il nome del cognato Ferdinand D'Anthoin, di Haydn e di Mozart, si può affermare che buona parte della sua musica si trova oggi attribuita ad altri autori. Sarà importante rintracciare, attraverso gli studi sulle partiture, almeno una parte di questi lavori.

Il problema tuttavia non è di facile soluzione a causa dell'atteggiamento assunto dalla musicologia. Le ricerche su Luchesi, infatti, non hanno suscitato l'interesse degli studiosi, i quali non sembrano disposti ad accettare la sua influenza sul fenomeno della cosiddetta *Wiener Klassik*. Nessuno ha mai smentito o confutato, con uno studio specifico, le tesi sostenute da Luigi della Croce, Giorgio Taboga, Luca Bianchini e Anna Trombetta. Semplicemente queste tesi vengono ignorate e Luchesi stenta ad uscire dall'oblio.

Gli elementi raccolti dagli studiosi luchesiani tuttavia non sono indifferenti e per le loro implicazioni meritano la più attenta considerazione. Ignorare i dati certi di cui disponiamo è un atteggiamento che costituisce esso stesso pratica di attribuzione di paternità di opere di un autore ad altri. Fino a quando le ricerche su Luchesi continueranno ad essere ignorate e la musicologia non le elaborerà criticamente Luchesi continuerà ad essere defraudato della paternità di almeno una parte delle sue opere; senza contare che il contributo della critica potrebbe portare a nuovi

risultati, che magari smentiscano i dati di cui disponiamo oggi.

Un atteggiamento più costruttivo su questo tema, sarebbe operare per stadi, cioè fare un passo indietro e ripercorrere la strada della ricerca. Il primo stadio sarebbe quello di accertare che, in ordine alla paternità delle opere conservate a Modena, sussistono oggettivi elementi di dubbio. Se al vaglio ulteriore di questi elementi risulteranno confermate le manomissioni che già emergono dagli studi fino ad ora condotti, si dovrà accettare il fatto che quelle opere non sono state composte dai loro autori ufficiali. Dopo di che, nello stadio successivo, sarà doveroso individuare il vero autore.

Questa impostazione, credo possa attenuare il trauma di una espropriazione di paternità mozartiana. Una cosa è dire che la sinfonia K551 Jupiter è stata composta da Luchesi e non da Mozart, suscitando tutte le diffidenze del caso; altra cosa è dire che Mozart probabilmente non ha composto la Jupiter, che gli è stata attribuita da altri essendo egli il compositore che incarnava la sintesi della cultura musicale austro-tedesca del tempo. A questo punto si dovrà individuare il vero autore dell'opera, chiunque egli sia.

Un'ultima considerazione riguarda gli effetti che i dati fino ad ora raccolti producono sulla reputazione musicale di Haydn e Mozart. In primo luogo è certo che, al momento, non è possibile stabilire se le manomissioni riscontrate siano il frutto di una appropriazione dell'opera altrui da parte di questi autori o piuttosto siano, come sembra più probabile, casi di attribuzione dell'opera da parte di altri. In secondo luogo, se si pensa all'importanza dei lavori coinvolti dalla questione, si comprende come la grandezza di Mozart e Haydn potrebbe ridursi a favore di Luchesi. Di conseguenza, quanto maggiore sarà il ridimensionamento di questi autori, tanto maggiore risulterà la grandezza di Luchesi. Il quanto, ovviamente, spetterà valutarlo alla critica, tenendo conto che Mozart, a differenza di Haydn, non scrisse prevalentemente sinfonie, ma molto altro.

APPENDICE

Manoscritto di Regensburg T297, K297



Figura 1



Figura 2

*“Mi è stato sconsigliato da varie parti di occuparmi di Andrea Luchesi, dopo che il suo biografo ufficiale, Giorgio Taboga, è giunto a sostenere in tempi recenti e recentissimi, in un crescendo di affermazioni sensazionali, che questo oscuro compositore del Settecento (oscuro nel senso che è attualmente immerso nell’oscurità) è il vero autore di musiche attribuite da tempo immemorabile a Haydn, Mozart, Beethoven.*

*Malgrado questo avvertimento, che suonava come minaccia di perdita di credibilità, ho invece voluto cercare di approfondire questo problema, facendone oggetto di un intervento ad un simposio internazionale su Beethoven tenutosi nel luglio scorso a Berlino....”*

**Luigi Della Croce**

*“Il celebre Luchesi della Motta che fu poi maestro di musica alla corte dell’elettore di Colonia a Bonn, ove si maritò riccamente e dove godette di ogni favore”.*

**Giannantonio Moschini**

*“Nell’epoca del suo soggiorno a Bonn vi cresceva il giovanetto Beethoven e non è da escludere che ottenesse qualche lezione dal maestro italiano; certamente le composizioni del Lucchesi furono conosciute ed apprezzate al loro giusto valore dal giovane, divenuto poi il sommo musicista alemanno”.*

**Carlo Schmidt**

*“Ricordiamo che a Bonn era un maestro italiano, il Lucchesi, autore di concerti che lo stesso Leopold Mozart cita. E poi, data la falsità dell’indirizzo storico fin qui seguito, è assai probabile non si sia indagato circa i veri maestri della gioventù del grande maestro fiammingo tedesco”.*

**Fausto Torrefranca**

*“Quelle conquiste italiane che Johann Christian Bach e Mozart conobbero in Italia, Beethoven le assorbì a Bonn da Luchesi”.*

**Claudia Valder-Knechtges**

*“Nell’area tedesca troviamo vari musicisti, di cui il più interessante, per la sua fervida opera di animazione culturale a Bonn, è forse Andrea Luchesi, autore di varia musica strumentale e di sei sinfonie edite nel 1773. Di suo si conosce anche un concerto per cembalo stampato a Bonn nel 1773. Tra le musiche a stampa si segnalano due raccolte di sonate a cembalo e violino”.*

**Roberto Zanetti**



### Composizioni certe di Luchesi

- *L'isola della fortuna*, opera buffa su libretto di Bertati, rappresentata a Vienna (1765), Venezia (1765) ed al Teatro Reale di Lisbona (1767).
- *Ademira*, opera seria, per la festività dell'Ascension a Venezia (1784), in onore della visita del re di Svezia Gustavo III.
- Altre opere buffe: *Il marito geloso* (1766), *Le donne sempre donne* (1767), *Il giocatore amoroso* (1769), *Il matrimonio per astuzia* (1771), *Il Natal di Giove, L'inganno scoperto ovvero il conte Caramella* (1773, su libretto da Goldoni), *L'amore e la misericordia guadagnano il gioco* (1794).
- Oratorio *Sacer trialogus* (1768)
- Oratorio *Passione di N.S. Gesù Cristo* (1776), su testo da Metastasio
- *Stabat Mater* (ca. 1770)
- *Miserere* (ca. 1770) per soli, coro ed Orchestra
- *Requiem* (1771) in fa min., per i funerali del duca di Montealegre, a San Geremia.
- Varie Messe e musica sacra, fra cui: *Messa per San Lorenzo a Venezia*, *Messa per la Festa della concezione di Maria a Verona*, *Te Deum* per l'Ospedale degli Incurabili di Venezia
- Molte composizioni per organo (e/o clavicembalo), fra cui:
  - 12 sonate note come 'Raccolta Donelli' (completata entro il 1764), ora al Conservatorio di Napoli
  - 6 sonatine e 8 divertimenti, ora alla Biblioteca del Congresso a Washington
  - 2 "sonates pour l'orgue" nei 'Menus plaisirs du Roi', a Parigi
- Musiche celebrative per la festa di San Rocco a Venezia (1769)
- Serenata per il duca di Brunswick (1764)
- Cantata per il duca di Württemberg (1767)
- 2 Sinfonie (entro il 1768)
- Sonata in fa 'per il cimbalo' (1771-73?), ora all' Università di Münster
- 6 Sonate 'per il cembalo con l'accompagnamento di un violino' Op.1 (Bonn, 1772)
- 3 Sinfonie op. 2 (Bonn, 1773) – finora non ritrovate
- Concerto per cembalo (Bonn, 1773) – altri quattro concerti/trii risultano perduti
- Cantata per l'elezione a vescovo dell'Arciduca Max Franz (1785)
- *Sonata facile* per cembalo e violino (Lipsia, 1796)

Sono inoltre probabilmente di Luchesi la maggior parte dei lavori anonimi (o indicati di N.N.) tuttora conservati a Modena.