

<b>Zeitschrift:</b>	Quaderni grigionitaliani
<b>Herausgeber:</b>	Pro Grigioni Italiano
<b>Band:</b>	89 (2020)
<b>Heft:</b>	2: Storia, Letteratura, Teatro
<b>Artikel:</b>	"Sono tedeschi i maestri, ma la musica è italiana" : brevi appunti su Beethoven e l'Italia
<b>Autor:</b>	Denini, Graziano / Orlandi, Armando / Bellofatto, Luigi
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-880934">https://doi.org/10.5169/seals-880934</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

GRAZIANO DENINI – ARMANDO ORLANDI – LUIGI BELLOFATTO

## «Sono tedeschi i maestri, ma la musica è italiana» Brevi appunti su Beethoven e l’Italia

Non risulta che Ludwig van Beethoven abbia fatto il classico “viaggio in Italia”, come invece fecero molti altri artisti tedeschi seguendo le orme di Wolfgang Goethe, ma sapeva l’italiano e, fin dalla sua giovinezza, fu circondato da amicizie ed artisti italiani: dal suo primo maestro Andrea Luchesi, ad Antonio Salieri nel periodo viennese, e poi ancora le famiglie Malfatti e Guicciardi e gli editori Artaria, Mollo e Cappi, nonché i celebri ballerini Salvatore Viganò e Antonio Muzzarelli.

A proposito dell’educazione giovanile di Beethoven Francis J. Rowbotham ha scritto che

[...] durante questo periodo l’educazione di Ludwig ricevette uno stimolo sotto forma di lezioni in latino, francese, italiano e logica, date da un uomo di nome [Stephan] Zambona. Questo Zambona era un personaggio eccentrico, le cui peculiarità ben si adattavano alle condizioni prevalenti di casa Beethoven. Apparentemente si considerava idoneo a ricoprire vari incarichi: aveva fatto da locandiere, portiere di camera a corte e contabile, oltre ad essere un insegnante di lingue; il suo valore è stato ben dimostrato dal fatto che Beethoven fece buoni progressi sotto la sua guida.<sup>1</sup>

Il violoncellista Bernhard Mäurer, amico d’infanzia di Beethoven, ricordò allo stesso modo: «Gli ha dato lezioni quotidiane in latino; Louis ha continuato per un anno (in sei settimane leggeva le lettere di Cicerone!) – e anche di logica, francese e italiano».<sup>2</sup>

### Nell’orchestra di Bonn con Andrea Luchesi

Cominciamo con quello che molti reputano il vero primo maestro di Beethoven: Andrea Luchesi (1741-1801). Nato nel Trevigiano, allievo di Baldassarre Galuppi, nel 1771 – quando Beethoven aveva appena un anno – fu invitato a Bonn dal principe-arcivescovo di Colonia, e per circa trent’anni ne fu il principale animatore musicale. Vi giunse nel corso dell’autunno, portandosi appresso un’*équipe* di cantanti, un insegnante di dizione italiana e un primo violino, l’eccellente Gaetano Mattioli. Dopo la morte del precedente detentore di questa carica – Ludwig van Beethoven, il nonno del Titano – Luchesi divenne (l’ultimo) maestro di cappella del principe elettore Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels, e sotto la sua direzione, dal 1774 al 1794, la cappella musicale di Bonn acquisì la fama di terza migliore entro i confini

<sup>1</sup> FRANCIS JAMESON ROWBOTHAM, *Story-Lives of Great Musicians*, Gardner, Darton & Co., Wells 1907.

<sup>2</sup> BERNHARD JOSEPH MÄURER, *Über Ludwig van Beethovens Jugendzeit in Bonn*, manoscritto 1830-1840, Staatsbibliothek zu Berlin.

dell’Impero, seguita – non preceduta – dalla cappella imperiale di Vienna. Come *Kapellmeister* Luchesi era arbitro della conduzione musicale e dei destini dei musicisti che facevano parte della sua orchestra, di cui Beethoven entrò a far parte come violista all’età di dodici anni, restandovi poi per ben dieci anni, dal 1782 al 1792.

Nel 1858 un articolo apparso su «The Atlantic Monthly» ricostruiva così la formazione del grande musicista di Bonn, lodando quell’orchestra che dalla fine del 1771 era rimasta ininterrottamente sotto la direzione di Andrea Luchesi: «Quattordici dei quarantatré musicisti erano virtuosi nei loro strumenti e mezza dozzina di essi era apprezzata come compositore. Quattro anni di servizio, nell’ipotesi più riduttiva, in un’orchestra del genere possono ben essere considerati la miglior scuola di tutte quelle che Beethoven possa aver frequentato».<sup>3</sup>

In quel periodo, probabilmente, il giovane Ludwig imparò da Luchesi le tecniche della composizione “severa”, anticipando così lo studio del contrappunto e della composizione che avrebbe in seguito approfondito nel periodo viennese con Joseph Haydn e soprattutto con Johann Georg Albrechtsberger, lo studio che lo avrebbe occupato per tutto il resto della sua vita.

Secondo quanto scrive nel suo libro di memorie il già citato Bernhard Mäurer, egli stesso membro dell’orchestra di Bonn dal 1771 al 1780, l’ambasciatore inglese Georg Cressner o Cressener sostenne finanziariamente la famiglia di Beethoven. Quando, nel gennaio del 1781, Cressner morì, il giovane Luwdig compose una cantata in sua memoria, sottoponendola ad Andrea Luchesi per i suoi commenti, e benché quest’ultimo dichiarasse di non riuscire a capirla, accettò di provarla e di farla eseguire dall’orchestra. Mäurer definì questo il primo tentativo di composizione di Beethoven.<sup>4</sup> Gli studiosi fanno tuttavia fatica ad accettare come vera questa storia, in primo luogo perché Mäurer non avrebbe potuto parlare per memoria personale, avendo lasciato Bonn diversi mesi prima degli eventi descritti; della cantata, al tempo stesso, non si fa menzione in nessun altro racconto coevo sulla giovinezza di Beethoven né ne è stata trovata alcuna traccia fino ad oggi.<sup>5</sup>

Con Luchesi il giovane Ludwig conobbe i lavori di diversi insegni operisti italiani attivi in quell’epoca o in un recente passato, come Giovanni Paisiello, Antonio Salieri, Giuseppe Sarti, Pietro Alessandro Guglielmi e Giovanni Battista Pergolesi.

Le prime opere accreditate – e sicuramente le prime pubblicate – composte da Beethoven sono dunque considerate due piccole composizioni, un *Lied* per voce e pianoforte (*Schilderung eines Mädchens*, WoO 107) e un rondò per tastiera (WoO 49), pubblicate nella *Blumenlese für Klavierliebhaber* del 1783. La *Blumenlese* è una raccolta di musiche di diversi compositori uscita settimanalmente dal 1782 al 1787 per opera di Roth Bossler; secondo le biografie “ufficiali”, i due brani di Beethoven furono pubblicati sotto consiglio di Gottlob Neefe, organista della cappella musicale di Bonn (subalterno quindi a Luchesi), che le stesse biografie indicano come primo

<sup>3</sup> Beethoven: His Childhood and Youth, in «The Atlantic Monthly. A Magazine of Literature, Arts, and Politics», I (1857/58), p. 856.

<sup>4</sup> B. J. MÄURER, Über Ludwig van Beethovens Jugendzeit in Bonn, cit.

<sup>5</sup> PETER CLIVE, Beethoven and His World. A Biographical Dictionary, Oxford University Press, Oxford 2001.

importante maestro di Beethoven. Questa tesi, cionondimeno, non è affatto suffragata da quanto scritto negli appunti del dottor Franz Gerhard Wegeler, amico molto intimo di Ludwig fin dal 1782 e a cui si devono – assieme agli appunti del compositore Ferdinand Ries, anch’egli amico di Beethoven – le prime note biografiche pubblicate nel 1838. Wengeler scrisse infatti che «Neefe [...] influì modestamente nell’educazione musicale del nostro Ludwig, il quale anzi lamentò le critiche che quegli, con eccessiva severità, espresse riguardo ai suoi primi tentativi di composizione».<sup>6</sup>

Perché dunque Luchesi è stato oscurato da secoli di storia musicale? Perché non viene mai citato tra i maestri di Beethoven e dunque di lui si sa ancor oggi poco o nulla?

Facciamo una piccola premessa: tutte le corti d’Europa, piccole e grandi, avevano musicisti stipendiati, soprattutto italiani, ma a quel tempo non esistevano “diritti d’autore”, per cui un musicista poteva copiare tranquillamente una composizione di un altro e accreditare a sé stesso la creazione. La biblioteca di un *Kapellmeister*, quando un musicista assumeva l’incarico, diventava sua personale proprietà e questi poteva farne ciò che voleva, anche bruciarla; quanti brani, o parte di brani, dei loro predecessori furono quindi estrapolati, rivisti e copiati come se fossero opere nuove di zecca? Probabilmente non lo sapremo mai. Studi moderni affermano che alcune sinfonie di Joseph Haydn (cui durante il XIX sec. furono accreditate oltre duecento sinfonie) siano in realtà opera di Giovanni Battista Sammartini e di altri compositori italiani e che addirittura alcune opere di Mozart siano in realtà opere dello stesso Sammartini e di Andrea Luchesi.

Perché allora non vi è traccia del rapporto tra Luchesi e Beethoven? Perché si vuole cancellare la figura del maestro veneto al punto che molto spesso persino il ritratto di Luchesi è lo stesso che viene anche legato a Gottlob Neefe? Probabilmente la verità sull’enigma sta nel fatto che Luchesi divenne *Kapellmeister* prendendo il posto del nonno di Beethoven e che anche il padre di Ludwig anelò per lungo tempo – senza averne peraltro le qualifiche – a quella carica. Un’altra possibile o persino probabile motivazione di tale misconoscimento da parte di tanti biografi beethoveniani potrebbe però anche essere un’altra, una sorta di vizio di fondo, ovvero la difficoltà di ammettere che il principale insegnante di uno dei massimi geni della musica tedesca ed universale potesse essere un italiano, incrinando il tentativo di fare della cosiddetta “(prima) scuola viennese” un’esperienza fondata sulla “tradizione tedesca” e autonoma da influssi forestieri.

### Il periodo viennese e le amicizie “italiane”

Facciamo un salto di qualche anno e ritroviamo il giovane Ludwig immerso nell’ambiente e nelle frequentazioni viennesi. A Vienna risiedevano diverse famiglie altolate di chiare origini italiane. Tra quelle frequentate da Beethoven troviamo i Guicciardi e i Malfatti: a queste due famiglie sono collegati due degli “sfortunati amori” di Beethoven e due delle sue composizioni maggiormente conosciute.

---

<sup>6</sup> FRANZ GERHARD WEGELER – FERDINAND RIES, *Beethoven. Appunti biografici dal vivo*, a cura di A. Focher, Moretti & Vitali, Bergamo 2002.

La contessa Giulietta Guicciardi (1784-1856) fu allieva di Beethoven e anche uno dei pochi amori ricambiati che egli ebbe in vita. Il 16 novembre 1801 scrisse infatti all'amico Franz Wegeler:

Ora vivo di nuovo in maniera un po' più piacevole perché sto di più tra la gente. Ti sarebbe difficile credere quanto sia stata vuota e triste la mia vita negli ultimi due anni. La debolezza del mio udito mi perseguitava dappertutto come uno spettro e io sfuggivo l'intera società umana. Dovevo fare la figura del misantropo, mentre non lo sono affatto. Questa trasformazione è dovuta a una cara, incantevole fanciulla che mi ama e che io amo. Dopo due anni ho di nuovo qualche momento di beatitudine e per la prima volta sento che il matrimonio potrebbe darmi la felicità. Purtroppo lei non è del mio ceto – e adesso non potrei certo sposarmi – debbo continuare a darmi da fare con tutte le mie energie.<sup>7</sup>

A Giulietta, conosciuta nel 1800 presso la famiglia von Brunswick (con cui era imparentata da parte di madre), Beethoven dedicò la *Sonata quasi una fantasia per piano op. 27 n. 2*, universalmente nota sotto il nome *Al chiaro di luna*; il titolo non è originale, ma è stato dato circa trent'anni più tardi dal poeta Ludwig Rellstab, forse per il ritmo di marcia funebre che contrasta con il sognante accompagnamento in terzine che caratterizza – in piena atmosfera *Sturm und Drang* – il tema del primo tempo. Quest'atmosfera inquieta, che anticipa quelle della *Kreisleriana* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e l'inquietudine del canto *Der Doppelgänger* di Heinrich Heine (musicato da Franz Schubert nel suo *Schwanengesang*), era stata riscontrata anche da Carl Czerny, allievo dello stesso Beethoven, che vi scorse «una scena notturna nella quale in lontananza risuona la voce di uno spirito che si lamenta».<sup>8</sup> Così l'avrebbe anche descritta Gabriele D'Annunzio nel *Piacere*, in cui essa svolge la difficile funzione di far sbocciare l'amore tra Andrea Sperelli, il protagonista, ed Elena: «esprimeva una rinunzia senza speranza, narrava il risveglio dopo un sogno troppo a lungo sognato».<sup>9</sup> Ad avvalorare questa visione “romantica” della sonata, alludendo forse all'agitazione del *Presto* conclusivo, nella sopracitata lettera all'amico Wegeler lo stesso Beethoven scrisse:

[...] voglio afferrare il Destino alla gola; non riuscirà certo a piegarmi ed abbattermi completamente – Oh, sarebbe così bello vivere mille volte! – No, davvero, mi rendo conto ora che non sono più fatto per una vita tranquilla. [...] Sii convinto dell'affetto e dell'amicizia del tuo BTHVN.<sup>10</sup>

Quasi dieci anni più tardi anche il corteggiamento della diciottenne Therese Malfatti (1792-1851) fu per Ludwig un tentativo privo di speranze, fin dall'inizio osteggiato dai genitori; e probabilmente senza il minimo segno d'incoraggiamento da parte di lei. Beethoven conobbe i Malfatti tramite l'amico Ignaz von Gleichenstein,

<sup>7</sup> LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Lettere – Quaderni di conversazione – Catalogo tematico*, a cura di E. Anderson, G. Schunemann e G. Biamonti, ILTE, Torino 1968, 3 voll.

<sup>8</sup> CARL CZERNY, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hrsg. von P. Badura-Skoda, Universal Edition, Wien 1963, p. 51.

<sup>9</sup> GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il piacere*, Fratelli Treves, Milano 1889, p. 377.

<sup>10</sup> L. VAN BEETHOVEN, *Lettere – Quaderni di conversazione – Catalogo tematico*, cit.

giurista e violoncellista di talento, che era fidanzato con la sorella minore di Therese, Anna, allora sedicenne (e che avrebbe sposato l'anno successivo); le due ragazze erano nipoti del lucchese Giovanni Domenico A. Malfatti, famoso medico che ebbe in cura anche lo stesso Ludwig. La famiglia possedeva una casa a Mödling, fuori città, ma trascorreva l'inverno a Vienna. Beethoven aveva ormai quarant'anni quando s'infatuò di Therese: le mandò musiche, le procurò un pianoforte, la esortò a dedicarsi alla musica. La ragazza, in fondo, considerò Beethoven per quello che era: un vecchio sempre più sordo, e un po' matto. Fra le musiche che Beethoven le inviò vi è il famoso foglio d'album passato alla storia, per un errore di trascrizione, sotto il nome *Für Elise*, mentre portava scritto in alto – come ebbe a constatare Ludwig Nohl quando gli capitò fra le mani nel 1865 – *Für Therese*. E glielo mandò con una lettera di addio, molto lunga, in cui sospiri, moralismi e mal celate scuse si mescolano. La lettera, scritta verso la fine del maggio 1810, si conclude con queste parole:

[...] Ora stia bene, diletta T.[herese]. [...] Si ricordi di me e lo faccia con piacere – Dimentichi le mie pazzie – Sia certa che nessuno più di me può augurarle una vita lieta e felice e che io questo desidero, anche se lei resta del tutto indifferente di fronte  
al suo devotissimo servitore ed amico  
Beethoven.<sup>11</sup>

Rassegnatosi al rifiuto, poco dopo Ludwig scrisse all'amico Gleichenstein:

Dunque devo cercare sostegno solo nel mio cuore; al di fuori di me non ve ne è alcuno per me. No, niente altro che ferite riservano per me l'amicizia e simili sentimenti – sia così dunque: per te povero Beethoven, non vi è felicità nel mondo esterno, devi creartela in te stesso, soltanto nel mondo ideale tu trovi degli amici.<sup>12</sup>

Nelle sue composizioni Beethoven fu peraltro spesso influenzato da autori italiani come Pietro Metastasio (vedi i *Lieder*, op. 82), Carlo Evasio Soliva (cui dedicò il canone *Te solo adoro*, WoO 186), Giuseppe Carpani (si ricorda l'arietta *In questa tomba oscura*, WoO 133), Vincenzo Righini (le variazioni su *Venni Amore*, WoO 65) o Giovanni Paisiello (le nove variazioni sul tema *Quant'è più bello* dalla sua *Molinara*, WoO 69). Bisogna inoltre citare diverse altre relazioni personali con grandi musicisti italiani, tra cui si devono ricordare almeno Muzio Clementi (nel 1807), Luigi Cherubini (nel 1805), che lo stesso Beethoven considerava il miglior compositore dei suoi tempi, nonché Gioacchino Rossini, il quale – secondo Carpani – nel 1822 avrebbe visitato Beethoven nella sua abitazione viennese alla Laimgrube. Tra i vari musicisti e cantanti italiani o d'origine italiana entrati in contatto con Beethoven si possono citare il contrabbassista Domenico Dragonetti, il basso napoletano Luigi Lablache, il violinista Giovanni Battista Polledro, e poi anche il violinista Franz Georg Rovantini (suo lontano parente), il contrabbassista Sebastiani, le soprano Angelica Catalani e Christina Gerardi (o Gerhardi). Ancora bisogna ricordare altre personalità italiane o

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*

d'origine italiana come il principe Innocenzo d'Erba Odescalchi, membro della Società degli amici della musica di Vienna, alla cui moglie Anna Luisa Barbara "Babette" Keglevich von Bunzin Beethoven dedicò il concerto per pianoforte e orchestra no. 1, op. 15 e le variazioni per pianoforte in fa maggiore op. 34, oppure il suo mecenate barone Johann Baptist von Pasqualati und Osterberg, cui Beethoven dedicò invece la canzone elegiaca *Sanft, wie du lebst*, op. 118.

### Gli editori

Tra gli editori che pubblicarono le opere di Beethoven, su cui bisognerebbe scrivere molto, troviamo – oltre a Breitkopf e a Nikolaus Simrock (amico d'infanzia di Beethoven e membro come lui dell'orchestra della cappella musicale di Bonn) – gli Artaria, il comasco Giovanni Cappi e il bellinzonese Tranquillo Mollo. La più importante è la casa editrice dei cugini Artaria, che del maestro pubblicò ben trentasei opere: fondata da Carlo e Francesco Domenico Artaria, originari di Blevio (Como), ebbe i suoi inizi negli anni 1760 a Vienna e Magonza come negozio di stampe; circa vent'anni dopo si sarebbe aggiunta l'editoria musicale, che dal 1804 avrebbe raggiunto il suo massimo sviluppo sotto Domenico.

Sotto la loro direzione la casa editrice svolse una grande attività pubblicando molte opere di Haydn (circa trecento), Mozart, Carl Stamitz e, naturalmente, Beethoven. Delle opere di Beethoven si occupò in modo particolare Domenico (1775-1842), figlio di Francesco; quando la casa editrice chiuse i battenti, tra gli spartiti in suo possesso c'erano ben novantatré manoscritti del genio di Bonn, tra cui quelli delle ultime sonate per pianoforte. Tra le prime edizioni beethoveniane pubblicate da Artaria troviamo le composizioni con numero d'opera da 1 a 8, e poi ancora le tre *Sonate per violino e pianoforte op. 12*, il *Fidelio op. 72*, diversi quartetti per archi, fino alla *Sonata per pianoforte n. 29 op. 106 (Hammerklavier)*.

### La musica di Beethoven in Italia nel primo Ottocento

La Lombardia e il Triveneto si trovavano a quell'epoca, come ben sappiamo, sotto il dominio asburgico, e molti militari, amministratori e politici austriaci venivano assegnati a posti di comando nelle province italiane. Nell'agosto 1814 la «Allgemeine Musikalische Zeitung» riportava queste notizie da Milano:

Il signor barone Ertmann, colonnello del reggimento Deutschmeister, al momento di guarnigione in questa città, è da poco tornato da Vienna in compagnia della sua consorte, una allieva di Beethoven. Dal momento che è possibile ascoltare la signora baronessa solamente in composizioni del suo egregio maestro, composizioni che in Italia sono a malapena conosciute e a stento trovano qualcuno che sappia eseguirle, noi allora la ammiriamo non solo quale eccellente pianista, ma anche in modo particolare per le sue splendide esecuzioni proprio di questi pezzi.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> «Allgemeine Musikalische Zeitung», anno 16, 24 agosto 1814.

Poco tempo dopo la stessa rivista riferì che la baronessa Dorothea von Ertmann (dedicataria – per inciso – della *Sonata per pianoforte n. 28 op. 101*) non aveva perso tempo nel far «ascoltare pezzi del suo grande maestro che in Italia sono appena conosciuti, e a stento se ne trova un esecutore».<sup>14</sup> Questi due articoli sono degni d'attenzione perché dimostrano come già nel 1814 – Beethoven aveva allora 44 anni – i milanesi fossero molto interessati al genio musicale di Bonn.

Al 1820 risalgono alcune informazioni concernenti una sonata per pianoforte di Beethoven in relazione a Milano. Nei “quaderni di conversazione” – gli appunti cui Beethoven dovette far ricorso per mantenere i propri rapporti col mondo esterno una volta sopravvenuta la pressoché totale sordità – degli inizi di marzo un visitatore non chiaramente identificabile, ma quasi certamente un collaboratore dell'editore viennese Artaria, annotò: «Per curiosità, anche a Milano desiderano ardentemente la Sonata, sebbene là non esista nessuno capace di suonare una cosa simile».<sup>15</sup> Il musicologo Guglielmo Barblan sostiene che la sonata in questione sia l'*op. 106*, oggetto della conversazione di poco precedente; l'editore milanese Ricordi aveva infatti richiesto all'editore Artaria la possibilità di una coedizione per Milano. L'editore Ricordi pubblicò infatti in quell'anno a Milano la suddetta *Sonata per pianoforte op. 106* ed anche la *Sonata op. 101*, ma in una versione per noi oggi assai singolare: essa appare infatti come composizione «per cembalo e violino», forse per le difficoltà intrinseche della sonata originale o forse per far sì che fosse meglio recepita nei salotti milanesi dell'epoca.

Nella riduzione il procedimento è assai semplice: in generale il violino sostiene una delle voci interne tolta al pianoforte, oppure raddoppia la melodia. Ad esempio, nell'esposizione del primo tema del tempo d'inizio, il violino suona la parte del contralto. Nell'*Adagio* le quattro battute che avviano la frase del pianoforte sono raddoppiate all'ottava acuta dal violino; nella seconda parte, invece, il violino accompagna con dei pizzicati. In questa edizione manca il tempo di marcia.<sup>16</sup>

È invece grazie al ballerino e coreografo Salvatore Viganò che ritroviamo le prime esecuzioni ed edizioni della musica sinfonica e della musica di camera di Beethoven in Italia. Nato a Napoli nel 1769 (ma figlio di un milanese), Viganò fu ballerino e poi coreografo, ideatore del cosiddetto “coreodramma” e il primo ad intuire le potenzialità drammatiche dell'arte coreutica. Fu inoltre creatore di molti balletti-*pastiches* acclamati dal pubblico, con moltissime repliche in diversi teatri: questi sono degli *assemblages* di musiche di diversi compositori inserite ad arte per ricreare il “dramma danzato” in balletti come *Didone*, *La Vestale*, *Prometeo*. Nel limare i suoi coreodrammi più riusciti Viganò toccò il vertice della propria arte con *Prometeo* nel 1813, alla Scala di Milano, con musiche di Beethoven, Haydn, Joseph Weigl come pure di sua mano: a cantarne le lodi vi furono, tra gli altri, Stendhal, Ugo Foscolo e Carlo

<sup>14</sup> «Allgemeine Musikalische Zeitung», anno 16, 21 settembre 1814.

<sup>15</sup> L. VAN BEETHOVEN, *Lettere – Quaderni di conversazione – Catalogo tematico*, cit.

<sup>16</sup> Cfr. LUIGI BELLOFATTO, *Dorothea Ertmann, la sonata Opus 101 e la pubblicazione a Milano presso Ricordi*: <http://www.lvbeethoven.it/articoli-opus101-violino>.

Porta.<sup>17</sup> Lo stesso 1813, con la pubblicazione da parte dell'editore Ricordi di alcuni brani del *Prometeo* ridotti per pianoforte, segna dunque la data della prima edizione italiana delle musiche di Beethoven.<sup>18</sup>

In un pubblico scambio di opinioni tra due nobili italiani del giugno 1813, commentando un articolo francese a proposito dello stesso *Prometeo* che veniva presentato in quel periodo alla Scala di Milano (un articolo nel quale si facevano, tra le altre cose, i complimenti per i compositori delle musiche), si può leggere:

L'estensore dovea aggiungere *et de Bolthower* [ennesima storpiatura del nome Beethoven], del quale sono realmente alcuni de' pezzi più squisiti nel primo e nel terzo atto. Bisogna avere un *triplice bronzo* intorno al petto per non gustare tutto il bello di questa musica divina, e per non sentirsi l'animo commosso da tutte quelle passioni ch'essa viene vivamente destando. Ma voi, direte forse, come mai può essere bella questa musica, se è tutta tedesca, se... Adagio, Signora [la baronessa Eugenia, destinataria della lettera], perdonatemi se a voi mi oppongo: *Sono tedeschi i maestri, ma la musica è italiana, poiché italiano è il ritmo, italiano l'andamento e italiana è la composizione (!!!--)*. E chi non sa che quei sommi uomini, benché nati nelle fredde regioni della Germania, non altro han fatto che venerare le orme de' nostri grandi compositori? Essi hanno succhiato il latte nella scuola italiana, e mentre i moderni nostri maestri (trattone pochi) van deviando dal buon sentiero, essi coraggiosi si inoltrano a quella meta, a essi giunti erano i Sacchini e i Cimarosa loro modelli.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Cfr. Beethoven e Viganò – un sodalizio neoclassico: “La Vestale”: <http://www.lvbeethoven.it/articoli-balletto-la-vestale>.

<sup>18</sup> Raccolta di varj e migliori e vari pezzi di Musica per forte piano del ballo *Prometeo*, Ricordi, Milano 1813.

<sup>19</sup> Lettera del conte Ludovici alla baronessa Eugenia in risposta alle Lettere critiche intorno al *Prometeo*, ballo del sig. Viganò, Dalla tipografia di Fusi Ferrario e C., Milano 1813 (secondo corsivo nostro). Cfr. «Allgemeine Musikalische Zeitung», anno 15, 4 agosto 1813.