

Laurea 'honoris causa' a Nino Pirrotta

Il giorno 15 febbraio 1995 il Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia ristretto ai professori di ruolo e fuori ruolo della prima fascia, dietro proposta dei professori Giorgio Cerboni Baiardi direttore dell'Istituto di Filologia Moderna, Cesare Questa direttore dell'Istituto di Civiltà Antiche, Ranieri Varese direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte e Estetica, ha chiesto all'unanimità al Magnifico Rettore sen. prof. Carlo Bo di conferire, ai sensi dell'art. 169 del T.U., la laurea ad honorem al prof. Nino Pirrotta, motivando la richiesta come segue:

Nino Pirrotta, iniziati gli studi a Palermo, li ha completati a Firenze, al principio degli anni Trenta, nel Conservatorio 'Cherubini', dove si è diplomato in organo e composizione; e nella Facoltà di Lettere con ricerche, guidate da Mario Salmi, circa le fonti iconografiche delle ceramiche del Rinascimento (ampia l'attenzione rivolta ai manufatti illustri dell'area urbinata-pesarese). Subito in lui diviene prevalente la vocazione per gli studi di storia della musica, coltivati peraltro secondo l'ottica largamente innovativa delle interrelazioni storiche fra musica e poesia: frutto, anche, dell'esperienza fatta accanto a Ettore Li Gotti è il suo primo libro, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*.

Intensa e lungimirante l'attività del Pirrotta negli anni che precedono e seguono la seconda Guerra mondiale, dopo la quale egli poté giovare anche delle funzioni di moderatore della biblioteca dell'Accademia di Santa Cecilia. Risalgono a questo periodo numerosi contributi, sempre innovativi nel metodo e largamente illuminanti, dedicati alla musica del Tre e Quattrocento, che lo imposero all'ammirata considerazione internazionale. Il loro taglio appariva infatti del tutto nuovo, ben lontano sia dalla storiografia positivista ancora dominante all'Estero, sia da quella idealistica molto in voga in Italia (si può ricordare, in quest'ordine di idee, la ben nota simpatia del Pirrotta per la ricerca sapida e succosa racchiusa in limitato numero di pagine, lontana dal

‘saggio critico’ ritenuto allora misura delle capacità di uno studioso). Con siffatta attività il Pirrotta non soltanto introduceva, pionieristicamente, gli studiosi italiani – di musica e di letteratura – allo studio sistematico delle interconnessioni estetiche delle arti della parola e delle arti del suono, ma anche era fra i primi a rivalutare potentemente, in ambito musicale, l’importanza della tradizione orale, contribuendo così, anche con l’uso rigoroso e scaltrito della ricca messe di testimonianze relative a tale tradizione, a dissipare gravi momenti d’ombra della storia della musica, soprattutto quattrocentesca.

Professore ‘in visita’ nelle prestigiose sedi americane di Princeton, di Los Angeles e della Columbia, Nino Pirrotta è stato professore titolare della Harvard dal 1956 al 1972. Da tali cattedre egli ha contribuito in modo determinante al rinnovamento *ab imis* degli studi musicologici americani, dando loro quella ricchezza culturale e quel respiro profondo che il Pirrotta possiede precipuamente, non senza che vi si aggiunga l’elegante sprezzatura del ‘grand seigneur’ degli studi: prova ne siano gli alunni, numerosi e ricchi di prestigio, che ne continuano l’insegnamento.

Ma neppure durante questa vastissima serie di ricerche musicologiche sono venuti meno al Pirrotta gli interessi antichi per la storia dell’arte: è infatti connotativa della sua personalità non solo la grande attenzione per la scenografia e per l’iconografia del teatro musicale (prima di lui oggetto di ben scarsa considerazione), ma ancor più il Pirrotta si distingue per l’‘occhio paleografico’, capace cioè di ‘far parlare’ miniature e decorazioni di manufatti librari musicali talora di impervia datazione e decifrazione (stupende le pagine dedicate a lacinie pergamenacee della Biblioteca Comunale di Foligno). E quale testimonianza della feconda capacità del Pirrotta di mettere in comunicazione settori culturali diversi sia almeno ricordato il ‘dialogo’ che egli istituisce, in una ricerca celebre, fra la *Camera degli Sposi* del Mantegna e l’*Orfeo* del Poliziano (in questa ricerca, tra l’altro, appare l’uso acuminato di quella categoria culturale del ‘carnevalesco’ destinata a irrompere negli studi solo parecchio dopo e per altre vie).

Tornato in Italia nel 1972 a ricoprire la cattedra di Storia della Musica nell’Università romana della ‘Sapienza’, Pirrotta seppe suscitare anche da questa sede nuovi indirizzi e nuovi interessi nella musicologia italiana, tra l’altro come *auctor et actor* dei convegni promossi dalla veneziana ‘Fondazione G. Cini’. Proseguendo studi largamente coltivati negli anni americani, i suoi interessi si concentravano sugli albori dell’opera, sulla commedia dell’arte e su Monteverdi: di essi è illustre testimonianza l’organica raccolta di saggi intitolata *Li due Orfei*, ove affiora ben evidente anche la conoscenza, profonda e raffinata, che il Pir-

rotta possiede della metrica italiana da lui scrutata a fondo con novità di risultati; a questa silloge si ricollega quella successiva, *Scelte poetiche di musicisti*, dove si leggono con particolare ammirazione i saggi dedicati ad Andrea Gabrieli e ai cori dell'*Edippo tiranno* (di cui sta per apparire l'edizione critica, mirabile monumento di vecchiezza operosissima) e quello sull'origine dell'opera, senza dimenticare squisite *cause-ries* come *Il sorriso di Mozart* o quella che, con quasi divertita eleganza, accosta un celebre momento della *Semiramide* rossiniana a un altro non meno celebre dell'*Aida* verdiana. Del pari fecondo l'insegnamento che scaturisce dalle ricerche intorno al *Don Giovanni* mozartiano, punto di riferimento necessario anche per chi studia da un'ottica non puramente musicale uno dei grandi miti della cultura moderna.

Si è così configurato un percorso culturale difficilmente comparabile che ha portato il Pirrotta dall'*Ars nova* a Mozart e all'Ottocento italiano, dalle miniature degli antifonari alle scenografie della corte estense, dai versi dello Stil Novo e di Dante alla polita scorrevolezza metastasiana.

Nino Pirrotta è, tra l'altro, socio nazionale dell'Accademia dei Lincei, socio effettivo dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, socio onorario della Royal Musical Association, membro dell'American Academy of Arts and Sciences; gli sono state dedicate tre miscellanee; è doctor honoris causa del Holy Cross College, delle Università di Chicago, di Cambridge, di Princeton e della Harvard; gli è stato conferito il premio Feltrinelli per la musicologia e il premio Viareggio per la saggistica.

È pertanto quasi un atto dovuto al *musicæ artis princeps*, anche ricordandone i primissimi studi, che l'Università di Urbino, e in particolare la Facoltà di Lettere, ambiscano di annoverarlo fra i loro *doctores honoris causa*.

La cerimonia si è svolta il 23 agosto 1996, a conclusione della quale Nino Pirrotta ha così replicato al Magnifico Rettore e al Corpo accademico:

Ho sempre desiderato di visitare la 'città ideale', Urbino, ma mai prima d'ora il mio desiderio si era potuto realizzare. Da giovane, nato e cresciuto nella lontana Palermo molti e molti anni fa, in un'epoca nella quale non si era ancora assuefatti fin da ragazzi a raggiungere con facilità le terre più remote, fu per me già un fatto notevole l'andare a concludere i miei studi letterari e musicali all'Università e al Conservatorio di Firenze; ma il viaggiare fu allora limitato quasi esclusivamente a ritorni alla città natale, dove mi attendevano i familiari, i parenti e gli

amici. Subentrarono poi, in parte coincidendo con gli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, il matrimonio, la nascita di ben quattro figli, e poi ancora il trasferimento, prima mio, poi di tutto il gruppo familiare, a Roma; ed a Roma le mansioni di bibliotecario del Conservatorio Santa Cecilia limitavano a brevi periodi estivi i giorni disponibili al viaggiare, naturalmente diretto soprattutto verso luoghi di villeggiatura. Si aprì poi un lungo periodo americano, culminato nell'insegnamento stabile in una importante università. Fu una fortuna inaspettata che non spetta a me dire quanto fosse meritata; che però anch'essa limitò il viaggiare a ritorni a rivedere parenti e amici. Tornato in patria, viceversa, in anni di maturità già avanzata, il viaggiare mio e della adorabile compagna della mia vita fu il più delle volte diretto a visitare i figli ormai sparsi per il mondo: una in Arizona (ma oggi è qui presente), uno dapprima in Germania, poi in Texas, ora docente all'università di Ginevra, la terza, anch'essa oggi qui presente, nella mia natia Palermo, e il più giovane anch'egli oltre oceano, in Massachusetts.

È accaduto così che il visitare Urbino rimanesse sempre un desiderio che non trovava modo di realizzarsi. Si realizza finalmente in una occasione inaspettata, quanto mai solenne e per me altamente onorifica e lusinghiera, la laurea che mi viene oggi conferita da questa gloriosa Università e dall'insigne studioso suo Magnifico Rettore, da Colui, cioè, che magnificamente l'ha retta e diretta durante lunghi decenni.

Da che nasceva il mio desiderio, fin qui purtroppo mai esaudito, di visitare e conoscere Urbino? Non dirò i motivi più ovvi, valevoli per ogni persona di qualche cultura: le bellezze artistiche e panoramiche che vi si possono ammirare. Dirò piuttosto di alcuni motivi aggiunti, personali, cominciando da uno assai remoto, che si ricollega alla tesi che io scrissi per la mia laurea fiorentina nel lontano 1931. Non esisteva allora in Italia, e occorre allora aspettarlo lunghi anni, alcuno insegnamento universitario di Storia della Musica; fui portato pertanto anche dagli interessi coltivati in me dai miei genitori, a laurearmi in Storia dell'Arte con una tesi che si intitolava *Fonti iconografiche e stilistiche della maiolica italiana del Rinascimento*. Non ne trovo più il testo, smarrito dopo tante peregrinazioni; ma ho ancora conservato l'album di riproduzioni fotografiche che lo accompagnava. Nel quale, tra immagini di piatti, vasi, alberelli prove-

nienti da luoghi qui vicini, da Pesaro, da Casteldurante o da Gubbio, non potevano mancare, campeggiano anzi particolarmente ammirevoli, quelle di opere uscite dalle famose botteghe artigiane di Urbino. Ne è esempio un piatto del 1528, opera per l'appunto di un Nicola da Urbino, che si ammira ora al Museo Nazionale di Firenze e rappresenta il martirio della santa patrona della musica S. Cecilia. Altri, conservati al Museo Correr di Venezia, che ne è particolarmente ricco, comprendono una serie illustrante il mito di Orfeo: Orfeo che col suo canto ammansisce le fiere, Orfeo che ottiene da Caronte l'accesso alla città infernale per riottenere la sua Euridice, Orfeo che la perde ormai per sempre per aver ceduto alla tentazione di rivolgersi a guardarla, e infine Orfeo che muore ucciso dalle Baccanti – tutta una storia divenuta poi a me cara anche per altri motivi, per aver scritto un mio libro intitolato *Li due Orfei*, che parte dall'*Orfeo* poetico del Poliziano e dovrebbe finire (ma si spinge un po' oltre) con l'*Orfeo* musicale di Monteverdi.

La mia tesi, come era indicato dal suo titolo, tendeva ad identificare le fonti alle quali i maiolicari attingevano per le loro figurazioni, il più delle volte incisioni a stampa, alle quali essi aggiungevano brillantezza e smaglianti colori. Più raro è il caso in cui essi attinsero direttamente a dipinti; e infatti trovo, tra le riproduzioni di possibili fonti di maioliche urbinati, due quadri ora alla Galleria Corsini di Firenze, un *Apollo* e una *Musa* dell'urbinate Giovanni Santi, padre di Raffaello, pittore e poeta devoto a Federico da Montefeltro.

Altro motivo: alla mia mente di storico della musica il nome del duca Federico, signore illuminato e patrono delle arti, si associa al problema, ancora oggi forse non completamente approfondito, delle attività musicali alla corte di Urbino. Scrivendo di Federico il fiorentino Vespasiano da Bisticci annotava che questi «della musica si era dilettrato assai, e s'intendeva benissimo del canto e del suono, e aveva una insigne Cappella di Musica, dove erano musici intendentissimi e aveva parecchi giovani che facevano canto e tenore». E qualche poco più avanti ricorda ancora Vespasiano che il duca «dilettavasi più di strumenti sottili che grossi; di trombe e strumenti grossi non si dilettava, ma organi e strumenti sottili li piacevano assai». Due organi infatti fanno mostra di sé nelle tarsie dello Studiolo di Federico nel palazzo ducale, il maggiore di essi illustrato addirittura dal nome del co-

struttore, Giovanni Castellano e la data 1476; e potrebbe forse rientrare sotto la qualifica di organi il clavicordo pure riprodotto dalle tarsie dello Studiolo. A questi si affiancano, anch'essi appartenenti al novero di quelli che Vespasiano definì strumenti 'sottili', strumenti a fiato come la cornamusa e il piffero, e ancora strumenti a corda come il liuto e la lira da braccio dello Studiolo urbinato, ai quali la mia mente associa anche la citara, la ribeca e la viola riprodotte sulle pareti dell'altro studiolo, quello di Gubbio, ora al Metropolitan Museum di New York.

Gli studioli confermano le parole di Vespasiano, il quale non chiarì però quali musiche si solessero allora suonare su tali strumenti. Il problema rientra in quello che Fausto Torrefranca definì una volta, facendone il titolo di un libro ben noto, *Il segreto del Quattrocento*: il fatto che durante quasi tutto quel secolo non apparve esservi stata in Italia una attività musicale creativa paragonabile a quella del Trecento e del Cinquecento. Su tale punto ho espresso più volte una mia opinione divergente da quella di Torrefranca, ma che pure penso ormai generalmente accettata; e cioè che l'umanesimo sorgente avesse respinto, considerandola troppo legata ai modi del pensiero scolastico, la tradizione dei polifonisti trecenteschi della cosiddetta *ars nova*; preferendo ad essa forme più spontanee e immediate di attività e creatività musicale, le musiche di danza o il canto di un solista che si accompagnasse egli stesso su uno strumento a corda al modo dei cantori popolari, nonché al modo degli antichi citaredi. Tali musiche inevitabilmente sfuggono alla nostra conoscenza storica perché erano allora praticate ed eventualmente diffuse e tramandate senza ricorso alcuno ad una notazione, indispensabile invece per la trasmissione e l'esecuzione della polifonia. Ancora nelle conversazioni svolte intorno ad Elisabetta Gonzaga e rievocate dal *Libro del Cortegiano* del Castiglione è posta in bocca a messer Federico Fregoso l'asserzione che «più che il cantar bene a libro», cioè più che la musica scritta, polifonica, «soprattutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare, il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole che è gran meraviglia».

Tuttavia gli interessi del duca Federico non si limitavano certamente a quella che io chiamo la tradizione non scritta della musica. Ce lo dice il fatto che da lui proviene quello che è ora il codice Urbinato latino 1411 della Biblioteca Vaticana, una vasta

raccolta di *chansons* polifoniche franco-fiamminghe, tra le quali figurano non poche composizioni di Guillaume Dufay e di Gilles Binchois. Ci si chiede come tali musiche fossero per lui eseguite e certamente io vedo un primo loro impiego con le varie parti di ogni composizione ripartite tra un gruppo dei preferiti 'strumenti sottili', o compendiate da un unico esecutore su uno strumento a tastiera, uno degli organi o il clavicordo raffigurati nelle tarsie dello Studiolo. Per certo la musica polifonica è anch'essa rappresentata in tali tarsie, una delle quali infatti raffigura un codice aperto alle pagine sulle quali si legge la *chanson* per voce e due parti strumentali *J'ay pris amours en ma devise*, pezzo per noi anonimo ma certamente notissimo a quei tempi. Che tale *chanson* fosse cara anche a Federico dovette saperlo anche l'anonimo autore di una rappresentazione allegorica probabilmente intitolata *Amore al tribunale della Pudicizia*, rappresentata nel 1474 in occasione di una visita ad Urbino del principe Federico d'Aragona. A un certo punto della quale una coreografica sequenza è così descritta: «Da drieto a la Pudicizia erano doi cantori, quali facevano contra e tenore a li due spiritelli e a la Pudicizia che cantava una lauda intonata nel canto de Je pris Amor». Almeno questa volta l'esecuzione di un pezzo polifonico fu tutta vocale; ma non soltanto questa dacché un passo già da me ricordato attesta la presenza nella cappella ducale di «parecchi giovani che facevano canto e tenore».

Musiche di danza, anch'esse tramandate senza soccorso di una notazione, risuonarono spesso anche alla corte urbinata. Uno dei maestri di danza più celebri allora in tutta Italia, un Guglielmo Ebreo convertitosi poi al cristianesimo col nome di Giovanni Ambrogio da Pesaro, ricordò, tra le feste danzate più solenni e meglio riuscite della propria lunghissima carriera, alcune di quelle di Urbino, tra le quali quelle celebranti nel 1474 per l'appunto le nozze di Federico, allora ancora conte; e inoltre, in date che non so precisare, le due tenute in occasione delle nozze della figlia di Federico, Elisabetta, e in occasione della visita di uno Sforza della vicina Pesaro. Abbiamo infine notizia anche di musiche religiose e di cantori ecclesiastici ad Urbino; ma ho già detto fin troppo di quelle profane e non starò a riassumerle.

Penso che quanto ho finora esposto basti a significare la molteplicità degli interessi giovanili e senili che mi hanno sempre attirato, fin qui vanamente, verso questa città. Non credo ormai

che i miei troppi anni possano ancora consentirmi di intraprendere mie proprie ricerche sulla vita musicale urbinata; ma sono profondamente grato all'Università, all'illustre Professor Carlo Bo, suo Rettore Magnifico, al chiarissimo Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Professor Raffaele Molinelli, e ai docenti tutti per il titolo altamente onorifico che hanno voluto conferirmi e che mi lusingo di avere qualche poco meritato durante una lunga, laboriosa carriera di studioso e di docente. Concludo infine rivolgendo anche a tutti gli intervenuti a questa per me così preziosa cerimonia il mio più cordiale e sentito grazie.

Post scriptum. Nell'esprimere il desiderio inappagato di approfondire la conoscenza delle attività musicali della corte urbinata non sapevo ancora dell'avvenuta pubblicazione (dicembre 1995) di un bel libro di Nicoletta Guidubaldi, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, nel quale il tema è approfondito con acume e ricchezza di informazione.