

Maria Grazia Ciani, *Il canto delle muse. Variazioni sull'arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 160, ISBN 9788829714520.

Edito da Marsilio, *Il canto delle muse. Variazioni sull'arte contemporanea* porta avanti la ricerca della studiosa rivolta alla permanenza del classico, continuando il lavoro svolto nella precedente collana – pubblicata dalla stessa casa editrice – *Variazioni sul mito*. Maria Grazia Ciani si pone come obiettivo quello di «individuare la ricaduta di certe tematiche in autori – scrittori, artisti, musicisti – che appaiono molto lontani, e non solo dal punto di vista temporale, dall'antichità»¹. Ciò che emerge da questa operazione critica è una serie di riflessioni che ripercorrono alcuni *tòpoi* della tradizione o, meglio, le “variazioni” di certe immagini archetipiche, le *Pathosformeln*, per dirla con Warburg. Già nella *Premessa*, infatti, è chiarito il tentativo di identificare il «punto dove l'antico preme sul moderno, dove le muse sembrano cantare»². Suddiviso in sette capitoli, il volumetto permette al lettore di compiere un viaggio tra antico e contemporaneo, passando per le diverse forme di espressione artistica.

Maria Grazia Ciani
Il canto delle muse
 Variazioni sull'arte contemporanea



Marsilio BIBLIOTECA

L'importanza del mito affiora fin dalle prime righe del capitolo introduttivo – *Il braccio della morte* –, dedicato al confronto diretto tra lo scultore inglese John Flaxman (1755-1826), di formazione neoclassica, e l'architetto Le Corbusier (1887-1965), maestro del Movimento Moderno. Come evidenzia Ciani, tra gli ultimi progetti di Le Corbu vi era quello di creare una serie di litografie ispirate

all'*Iliade* di Omero. Ma se, in un primo momento, la prospettiva critica adottata dall'architetto è coerente con quella dello scultore inglese, a un certo punto Le Corbusier decide di allontanarsene per andare incontro al desiderio di rappresentare la violenza della guerra – influenzato dalle opere di Picasso, in cui non vi è traccia di eroismo bellico –, nodo tematico del poema omerico. Tuttavia, nelle pagine conclusive di questa prima parte, l'autrice focalizza la sua attenzione sulla declinazione di quella “formula di pathos”, che dà l'intitolazione al capitolo, attraverso un confronto per analogia tra la raffigurazione del Sarpedone di Le Corbu e Flaxman e, per contrasto, con quella eseguita da Füssli.

Il capitolo seguente, *La stanza di Giovanni*, dedicato all'opera cinematografica di Ermanno Olmi (1931-2018) *Il mestiere delle armi*, racconta la storia di Ludovico di Giovanni de' Medici – noto come Giovanni dalle Bande Nere –, morto non sul campo di battaglia come gli eroi omerici, bensì nel palazzo mantovano appartenente ad Aloisio Gonzaga, a causa di una setticemia. Nel corso di queste pagine, Ciani dimostra abilmente come «la morte dell'eroe diventa dunque la morte dell'*every-man*, e nello stesso tempo il simbolo di tutte le vittime della guerra»³. Il corpo di Giovanni – suggerisce la grecista – non ha alcunché di eroico, la sua morte solitaria e silenziosa non prevede alcuna catarsi, è quanto di più lontano dalla “bella morte” di suggestione romantica; piuttosto, rimanda al *Cristo morto* di Hans Holbein il Giovane (1497 circa – 1543). Se, infatti, i duelli mitologici confermano l'estetica della morte eroica e possono essere ricondotti a modelli letterari, il corpo livido e scarnificato di Giovanni de' Medici sembra invece avvicinarsi all'estetica e alle deposizioni cristiane. Non a caso, secondo la scrittrice, i temi principali affrontati dal regista sono «il rifiuto della guerra, la pietà per la carne offesa, il richiamo alla brutalità di una morte inutile e all'insopprimibile desiderio dell'essere umano di vivere ed essere amato»⁴.

Il terzo capitolo, il più breve del libro, dal titolo *Una statua di bronzo*, verte sull'analisi di una scultura di Ulisse di Ugo Attardi (1926 – 2006), donata dall'artista italiano agli Stati Uniti alla fine

degli anni Novanta del Novecento. Nelle pagine in questione, Ciani riflette sull'ambiguità di questa opera d'arte, che – confessa – rimane sfuggente ed enigmatica, come il suo modello letterario greco. Spinto da quella sete di conoscenza che lo stesso Dante condanna, influenzando così in maniera irreversibile la ricezione della figura dell'eroe tra i posteri, l'atteggiamento dell'Ulisse di Attardi sembra esprimere un desiderio di conquista e prevaricazione rivolto verso un obiettivo che, però, rimane ignoto. L'elemento chiave per la comprensione di tale scultura, alla cui luce è possibile comprendere la statua nella sua complessità, viene individuato dalla studiosa nel volto di Ulisse, o meglio, in quel «miscuglio di carne fusa con un elmo che non è neppure un elmo vero e proprio, poiché [...] non sembra possibile scindere il ferro dalla carne»⁵. A questo proposito, Ciani compie un'acuta riflessione circa l'alterazione dei tratti somatici dell'eroe omerico eseguita dallo scultore; tale deformazione ha come conseguenza quella di mostrarci “il volto del terrore”: la nobiltà dell'Ulisse classico lascia il posto, in questo modo, al volto di un moderno Nessuno, non più riconducibile al guerriero greco quanto piuttosto alla raffigurazione moderna di un conquistatore – non definito e non definibile, poiché emblema di quella violenza estrema insita, forse, in ogni uomo – che minaccia il mondo e non rispetta alcun codice d'onore⁶. Una simile interpretazione dell'antico, lontana dai canoni classici e idealizzati, viene ritrovata dalla scrittrice anche in un altro artista italiano, il fotografo napoletano Mimmo Jodice (1934) al quale dedica il capitolo *Nella camera oscura*. Non riconoscendosi nell'applicazione della teoria dell'istante – secondo cui è necessario saper cogliere nello scatto l'istante decisivo –, Jodice è incline, piuttosto, alla contemplazione e al fantasticare praticati entro una concezione di fotografia che richiede non la frenesia del momento, bensì uno sguardo lento e riflessivo per mezzo del quale sia possibile andare oltre il visibile reale. Per questo motivo, il digitale non rientra tra le tecniche impiegate da Jodice: l'utilizzo della camera oscura gli permette di «frammentare l'immagine e ricomporla; adoperare i procedimenti noti con il nome di polarizzazione, solarizzazione,

sgranatura, sovrapposizione, viraggi, movimento in fase di stampa, collage. Sono tecniche che consentono a Jodice quasi di dipingere mentre stampa il negativo»⁷. Inoltre, Maria Grazia Ciani ricorda come il peculiare e innovativo uso del contrasto tra luce e ombra permetta al fotografo di attribuire vita alle immagini. Jodice applica tali procedure alla serie fotografica dedicata al mondo antico, nota come *Mediterraneo*, col fine di sdoganare la visione cristallizzata da Winckelmann di classicità – spiega Ciani –, per rielaborarla e riscriverla. In chiusura di capitolo vengono elencate diverse istantanee di Jodice (tra le quali *L'Apollo di Baia* e *Gli Atleti dalla Villa dei Papiri*, per citarne alcune) che esemplificano l'approccio innovativo e quasi drammatico dell'artista. Così come Attardi, Jodice restituisce una immagine degli antichi trasfigurata, ricca di connotazioni, non per forza positiva e rassicurante. Come sostiene l'autrice, i Greci antichi sono sempre stati attratti dall'ambivalenza della volontà divina – a volte seducente e altre terrificante – e Jodice decide di mostrare il lato oscuro e minaccioso dei numi, come fa con *L'Apollo*. Alla luce di queste considerazioni la studiosa può affermare, a ragione, che quella del fotografo napoletano

è una lettura dell'antico personale, originale e soprattutto rivoluzionaria. Perché, al di là della tradizione, comunque sempre sottesa, quegli sguardi sfuggenti o atterriti, ambigui o perduti nel vuoto, [...], ci rinviano a una Grecia altra da quella che nell'universo idealizzato dei numi e degli eroi cercava disperatamente il significato ultimo della vita umana⁸.

Dal quarto capitolo di questo volume in poi, la musica – e il suo rapporto con le altre arti, in particolare la scrittura – è il tema chiave attorno al quale si attua la riflessione. Gli ultimi tre capitoli sono intitolati, rispettivamente, *Ascoltare Prometeo*, *La melodia perduta* e *La parola che manca*. Il primo di questi si apre con un breve *excursus* tra le composizioni a cavaliere tra fine Ottocento e inizio Novecento – dedicate al mito di Prometeo –, per approdare, infine, a una riflessione incentrata su una delle moderne riscritture della narrazione in questione. Il caso di studio che Ciani prende

in considerazione per la sua indagine è il *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono (1924 – 1990) su testi a cura di Massimo Cacciari (1944). La fusione tra continuità melodica e una scrittura frammentata – afferma la scrittrice – caratterizza l'innovazione di tale composizione⁹. Inoltre, ancora una volta, il canto delle muse sembra avere cambiato la sua eco nella manifestazione artistica contemporanea di un mito classico. Prendendo in prestito le parole dello stesso Nono, si può giungere alla conclusione che la storia di Prometeo viene completamente rovesciata e il risultato è un moderno *Wanderer*, contraddistinto da inquietudine, incertezza e dal desiderio di una ricerca senza fine che lo avvicina alle caratteristiche dell'Ulisse dantesco¹⁰. Ciani suggerisce, infine, che l'antico titano sia in realtà la raffigurazione del «musicista inquieto, votato alla ricerca perenne»¹¹.

Il capitolo successivo, *La melodia perduta*, si snoda attraverso un confronto fra i due principali strumenti musicali del mondo greco, l'aulo e la cetra. Già dalla prime pagine, dopo una breve introduzione, l'autrice mette in evidenza il contrasto fra i due strumenti: l'aulo viene considerato quasi pericoloso a causa della qualità del suo suono, in grado di competere con la voce umana e forse, anche, di sostituirla. Per questa ragione, spiega la scrittrice, l'effetto acustico dell'aulo viene considerato impuro, in contrasto con la chiarezza del suono prodotto dalla cetra. Ciò che veniva percepito come dannoso e perfino, per certi aspetti, temibile presso gli antichi suscita invece la curiosità e l'interesse di Bruno Maderna (1920 – 1973), compositore italiano, collega del sopraccitato Luigi Nono. Esponente della Nuova Musica, Maderna rivolge il suo studio alla melodia assoluta, intonata per mezzo dell'oboe, strumento più simile all'antico timbro dell'aulo. Ecco che Ciani articola le varie opere scritte dal compositore con lo scopo di instaurare «un rapporto diretto con l'archetipo e la volontà di ricongiungersi alle origini del suono»¹² ed espone, citando Massimo Mila¹³, il concetto di aulodia (e non auletica): «non canto accompagnato dall'*aulos*, ma canto strumentale, per mezzo dell'*aulos*»¹⁴. *Aulodia* è anche il titolo di un brano musicale datato 1965 realizzato unicamente da oboe

e chitarra, i corrispettivi moderni dei due strumenti che il mondo antico contrapponeva in un rapporto di positivo (cetra) / negativo (aulo), suono puro (cetra) / suono impuro (aulo). Ciani illustra chiaramente come, in questa occasione, si assista a un'apertura e a un dialogo fra i due strumenti: pur rimanendo distinti nei ruoli, non risultano più eticamente contrapposti. Probabilmente, solo in quella che viene considerata l'ultima opera di Maderna l'oboe regna sovrano: in *Terzo concerto per oboe e orchestra* (1973) il confronto con l'orchestra è superato – scrive Ciani – venendo meno il rapporto di dialogo e competizione con essa. Non è possibile ipotizzare a quali altri esiti sarebbe potuto giungere Maderna; quindi, la studiosa coglie senza dubbio l'essenza della ricerca dell'artista, ovvero il «tentativo di riallacciarsi a una musica perduta, di risalire a un archetipo scomparso, di [...] recuperare quel suono che era peraltro al centro degli interessi della Nuova Musica: l'antico suono dell'aulo che accompagnava i drammi dei tragediografi greci e che scomparve sopraffatto dalla parola»¹⁵.

L'ultimo capitolo del libro è dedicato a tre musicisti vissuti nella prima metà del Novecento, i quali «hanno scelto la forma operistica, la sfida del rapporto *logos*/suono e il confronto con miti assoluti»¹⁶. Essi sono Ferruccio Busoni (1866 – 1924), Arnold Schönberg (1874 – 1951) e Luigi Dallapiccola (1904 – 1975), tre autori la cui esistenza è accumulata dallo stesso desiderio di ricercare, attraverso l'arte dei suoni, nuove tecniche di espressione per superare la tradizione (non negandola, ma implicandola alla base dell'innovazione stessa). Essi sono legati, a parere di Ciani, dal confronto diretto con la parola scritta per essere musicata. I loro testi possiedono un significato insieme alla musica e per questo motivo i tre compositori vengono definiti dalla studiosa tanto maestri della tecnica sonora quanto dell'uso del linguaggio. Ciani riesce a fare emergere la ricerca, quasi disperata, del *lógos* da parte dei protagonisti dei tre libretti. Nel *Doktor Faust* di Busoni – rimasto incompiuto – l'alchimista cerca le parole per pregare ma invano, poiché queste non gli escono dalla bocca. «*Ich will das Unbekannte!*» – asserisce Faust – ma questo Ignoto non è più Dio. Se nella connotazione moderna del mito

il protagonista della tragedia è l'*alter ego* del suo autore, a detta della scrittrice, allora Faust – spinto da quella sete di conoscenza tipica dell'Ulisse dantesco – ricerca disperatamente la Parola della conoscenza, che sola permette di afferrare l'ignoto. Ma, «*Mir fehlt das letzte Wort*»¹⁷. Il medesimo problema di afasia è rintracciabile anche nel *Mosè e Aronne* di Schönberg, anch'essa incompiuta, in cui i due personaggi biblici si confrontano esprimendosi, però, in due lingue ormai differenti. In conclusione del secondo atto, l'ultimo a essere stato musicato, Mosè confessa infatti che gli manca il Verbo. Per i musicologi – chiarisce Ciani – il *Mosè e Aronne* termina, proprio nel secondo atto, su quella parola assente. L'Idea assoluta di Mosè è incomunicabile, il passaggio Dio-Mosè-Aronne-popolo ebraico è impossibile¹⁸. L'*Ulisse* di Dallapiccola condivide la stessa mancanza riscontrata nelle composizioni citate sopra e questa viene messa in luce nell'Epilogo, vero snodo dell'opera in due atti. È qui che il musicista fa riemergere il mistero della profezia di Tiresia: quale sarà il destino dell'eroe greco? Quale la sua morte? Profondamente influenzato dalla lettura dantesca di Ulisse, il re di Itaca diventa, ancora una volta, «simbolo dell'uomo moderno, teso alla ricerca di sé stesso e del significato dell'esistenza»¹⁹. Nell'Epilogo ritroviamo Ulisse solo, in mare aperto, mentre si interroga e si rende conto di non possedere altro che sillabe, non parole. Ciani sostiene come il navigare dell'eroe acheo non sia altro che una metafora del vero naufragare nelle inquietudini umane. «Trovar potessi il nome, pronunciar la parola / che chiarisca a me stesso così ansioso cercare» lamenta Ulisse, il quale non conosce e chiede ciò che gli manca. D'un tratto, l'illuminazione: l'espressione ricercata è «Signore». Ma non il Dio cristiano (ed è lo stesso Dallapiccola a confermarlo) quanto, piuttosto, «l'intuizione della Causa che muove e giustifica ogni pensiero, ogni agire»²⁰. Ciani ricorda che Dallapiccola è l'unico dei tre compositori a concludere formalmente la sua opera e, seppur mantenendo un finale ambiguo, riesce a legare «la ricerca della Parola alla sua traduzione nella Nuova Musica»²¹. Con Dallapiccola termina quella ricerca, «l'accordo tra parola e musica

nel linguaggio dodecafonico»²² – avviata con Busoni e passata attraverso Schönberg.

Per mezzo dell’attenta osservazione della grecista, siamo in grado di cogliere quel senso di perdita, di abbandono e di smarrimento che deve avere afflitto i tre compositori. La scrittrice parla di un momento di vuoto assoluto causato dall’abbandono delle Muse e del venire meno del Verbo. Ma non è una sconfitta – prosegue Ciani – è solo una presa di coscienza del fatto che nel presente gli uomini sono privi di dèi e le muse non cantano più²³.

Maira Martini

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

maira.martini@studio.unibo.it

Note

1 M.G. CIANI, *Il canto delle muse. Variazioni sull’arte contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2022, 7.

2 Ivi, 8.

3 Ivi, 39. Il corsivo è nel testo.

4 Ivi, 40.

5 Ivi, 46.

6 Cfr. ivi, 47.

7 Ivi, 52.

8 Ivi, 56.

9 Ivi, 75.

10 Cfr. ivi, 76.

11 Ivi, 77.

12 Ivi, 88.

13 Massimo Mila (1910 – 1899) è stato è un musicologo, critico musicale e intellettuale italiano.

14 Ivi, 89. Il corsivo è nel testo.

15 Ivi, 92.

16 Ivi, 95. Il corsivo è nel testo.

17 Ivi, 108, Trad. it.: Mi manca l’ultima parola. Il corsivo è nel testo.

18 Ivi, 113.

19 Ivi, 119.

20 Ivi, 122. Ciani cita Sergio Sablich.

21 Ivi, 134.

22 *Ibidem*.

23 Cfr. *Premessa*, 8 ss.