Nietzsche e la poesia

*a cura di*Annalisa Caputo

Michele Bracco

Stilo Editrice



*a cura di*Annalisa Caputo
Michele Bracco

saggi di Annalisa Caputo, Michele Bracco, Gemma Adesso, Francesca Avelluto, Eleonora Palmentura

Stilo Editrice

Collana Filosofia

ISBN: 978-88-6479-059-6
© STILO EDITRICE 2012
www.stiloeditrice.it
Finito di stampare nel mese di giugno 2012
presso Arti Grafiche Favia, Modugno (BA)

La poesia, il ritmo, il corpo di Michele Bracco

Scrittura: tremor manus (solo nell'eccitazione).

Jenaer Krankenjournal – Januar 1889

Si vous toussez



PASTILLES GÉRAUDEL

1. Esorcismo e poesia

Il tema della poesia e del ritmo impegna Nietzsche fin dai primi anni della sua carriera di filologo. Risalgono al semestre invernale 1875-1876 alcune lezioni tenute all'università di Basilea sulla storia della letteratura greca¹ nelle quali l'origine della poesia viene spiegata a partire dalla sua relazione col ritmo, considerato come qualcosa che agisce «nel discorso» dal di dentro (in die Rede gedrungen), una «potenza» (Gewalt) che «dà agli atomi della frase un nuovo ordine» (die Atome des Satzes neu ordnet), «comanda la scelta delle parole» (die Worte wählen heißt), «dà un colore al pensiero» (den Gedanken färbt) e, soprattutto, possiede una forza magica in grado di piegare la volontà degli esseri umani, nonché quella degli dèi. Di fronte a essa l'uomo più eccitabile diventa anche il più vulnerabile, in quanto si lascia irretire da una forza che provoca in lui una «disposizione cieca» (ein blindes Einstimmen) ad accordarsi e ad andare a passo con ciò che è ordinato secondo una misura ritmica².

Si tratta di una visione che anche linguisticamente risente ancora della filosofia di Schopenhauer, il quale considerava il *ritmo* e la *rima* come veri e propri ausiliari speciali della poesia, come risulta da questo passo tratto dalla sua opera capitale:

Della potenza meravigliosa del loro effetto io non so darmi altra spiegazione se non questa: che la nostra facoltà di rappresentazione, essenzialmente legata al tempo, acquista con il loro aiuto un'intonazione speciale, che ci spinge a seguire interiormente ogni suono che si ripete a intervalli regolari, e ci fa quasi vibrare all'unisono con quello. In tal modo il ritmo e la rima tengono incatenata l'attenzione, perché ascoltiamo la recitazione con maggior piacere; fanno inoltre sorgere in noi una disposizione cieca [ein blindes Einstimmen], anteriore ad ogni giudizio, di acquiescenza alla cosa che si recita; il che le

^{1.} F. Nietzsche, Geschichte der griechischen Litteratur, in KGW, vol. II, tomo V, p. 284.

^{2.} Ibid.

conferisce una certa potenza enfatica e persuasiva, indipendentemente da ogni ragionamento³.

Questa concezione della poesia e del ritmo viene riproposta da Nietzsche in un corso di lezioni sui lirici greci tenuto durante il semestre invernale 1878-1879, per poi confluire, con ulteriori e definitive modifiche, in un aforisma della *Gaia scienza*, pubblicata nel 1882, in cui si legge:

In quei tempi antichi che videro il nascere della poesia, si ebbe sempre di mira l'utilità e una grandissima utilità, allorquando si introdusse il ritmo nel discorso, quella potenza che dà un ordine nuovo a tutti gli atomi della proposizione, comanda [heißt] la scelta delle parole e conferisce un nuovo colore al pensiero rendendolo più cupo, più estraneo, più lontano: una superstiziosa utilità senza dubbio! In virtù del ritmo doveva imprimersi più profondamente negli dèi una richiesta umana, essendosi notato che l'uomo tiene a mente con più facilità un verso che un discorso slegato: ugualmente si riteneva di farsi udire a più grandi distanze mediante il ritmico tic-tac [rhythmische Tiktak]; pareva che la preghiera ritmica potesse approssimarsi maggiormente all'orecchio degli dèi. Ma, soprattutto, si voleva trarre utilità da quel soggiogamento elementare che l'uomo prova dentro di sé ascoltando la musica: il ritmo è un costringimento; genera un irresistibile desiderio di assecondare, di mettersi in consonanza; non soltanto il movimento dei piedi, ma anche l'anima stessa si arrende alla misura del ritmo – probabilmente, si concludeva, anche l'anima degli dèi! Si tentava così di costringerli mediante il ritmo e di esercitare un potere su di essi: si gettava loro la poesia come un laccio magico [magische Schlinge]4.

In questo aforisma, il cui titolo è *Sull'origine della poesia*, Nietzsche racconta inoltre di come nell'antichità si ricorresse al ritmo per quelle attività che richiedevano un uso congiunto

^{3.} A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1859), trad. it. Mursia, Milano 1969, p. 285.

^{4.} ID., La gaia scienza, in Opere, vol. V, tomo II, af. 84, trad. it. leggermente modificata.

delle forze e una partecipazione sincronizzata dei corpi, o anche per purificare l'animo di chi, caduto in preda a una forte passione, finiva per compiere azioni folli o lesive della morale e della legge. L'ebbrezza del vino, per esempio, come quella dell'amore o di una qualsiasi eccitazione dei sensi, poteva essere placata per mezzo della musica e della danza a patto che fossero impiegati il giusto ritmo e la giusta melodia, come accadde un giorno al celebre pitagorico Damone – citato da Nietzsche – del quale si racconta che

trovatosi presente mentre una flautista suonava al modo frigio ad alcuni giovinetti, che, eccitati dal vino, si abbandonavano ad atti folli, le ordinò di suonare al modo dorico; e quelli immediatamente cessarono la loro agitazione insensata⁵.

Il ritmo è fondamentalmente qualcosa che lega e costringe, ma l'uso che se ne può fare può essere buono o cattivo. Un uso buono del ritmo era per esempio quello che caratterizzava la danza e la musica nell'ambito del coribantismo antico, oppure del tarantismo, dove i musicisti, al fine di produrre un effetto catartico, dovevano per così dire circondare e dominare con la loro musica il corpo del posseduto, il quale, subendo quasi la forza di un cerchio magico simulato dalla ripetizione frenetica dei suoni e delle percussioni, era come se venisse avvolto da un ritmo esterno che si imponeva sui suoi ritmi interiori rideterminandoli fino a ricomporre i tratti consueti della sua 'individualità' psichica, sociale, politica ecc. Ma si pensi anche all'effetto che produce una ninna nanna quando, con la reiterazione dei suoni e l'oscillazione regolare del cullare, si impone anch'essa come un ritmo avvolgente capace di contenere e riordinare la molteplicità di quei ritmi diurni e notturni da cui è agito il bambino e che possono turbare la sua serenità. Una ninna nanna che può essere anche semplicemente 'visiva', ottenuta per mezzo di immagini in movimento proiettate da una lampada, oppure di sagome o di oggetti colorati che, girando in tondo e volteggiando innanzi agli occhi del bambino, magari col sottofondo musicale di un carillon, agiscono come un ritornello che incanta e acquieta.

^{5.} H. DIELS, W. KRANZ, *I Presocratici* (1910), trad. it. Bompiani, Milano 2006 (edizione con testo a fronte a cura di G. Reale), fr. DK 37 B 8, p. 781.

Una certa analogia tra la condizione psichica in cui si trovano i posseduti e quella dei bambini agitati, in quanto entrambi in preda a un ritmo ostile che deve essere dominato e reso innocuo, fu individuata già da Platone e non sfuggì a Ernesto de Martino, il quale la riprese nella sua celeberrima opera dedicata al tarantismo (*La terra del rimorso*). Memorabile, a tal proposito, è un passo delle *Leggi* in cui il filosofo ateniese scrive:

In effetti, quando le madri vogliono addormentare i bambini che soffrono d'insonnia non li tengono fermi, ma, al contrario, li muovono cullandoli fra le braccia, e poi non stanno zitte, ma intonano una qualche nenia. Insomma, si potrebbe dire che incantano i loro bambini proprio come la musica incanta le baccanti invasate, anche se le madri non si servono che di questa cura del movimento, accompagnato dalla danza e dal suono [...] Ambedue questi stati denunciano una condizione di paura, la quale dipende da una forma di labilità psichica. Pertanto, quando qualcuno vi aggiunge dall'esterno un certo tipo di tremore, questo, proprio per il fatto di provenire dal di fuori, predomina sul tremore interiore dovuto alla paura o alla follia e, soggiogandolo, sembra procurare all'anima una serena tranquillità, nel contempo normalizzando il ritmo cardiaco che prima era pericolosamente agitato⁶.

La poesia, nella misura in cui si è avvalsa del ritmo per sedurre, ingannare, condizionare la volontà umana e quella divina, ma anche per curare, calmare, sgravare corpi e anime dai loro turbamenti, è qualcosa che secondo Nietzsche si è manifestato per la prima volta nella forma del «canto magico» (*Zauberlied*) e dell'«esorcismo» (*Besprechung*)⁷. La fiducia nell'utilità del ritmo

^{6.} Platone, Leggi, VII, 790d-790e, in Id., Tutti gli scritti, trad. it. Rusconi, Milano 1992 (edizione a cura di G. Reale), p. 1594. Cfr. E. MOUTSOPOULOS, La musica nell'opera di Platone (1959), trad. it. Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 126-129.

^{7.} NIETZSCHE, *La gaia scienza* cit., af. 84. Una fonte importante a cui Nietzsche attinse per la formulazione di questi pensieri è, tra le altre, quella di J.A. HARTUNG, del quale aveva letto soprattutto l'opera *Die griechischen Lyriker*, pubblicata a Lipsia nel 1856, in cui si fa riferimento al potere magico del ritmo e a quelle composizioni latine chiamate *carmina* o *carmenta* da cui derivano per esempio l'inglese *charm* e il francese *charme*. Cfr. A. ORSUCCI,

ha poi funzionato per l'uomo antico come una superstizione così potente da diventare, anche nelle epoche successive, una tentazione per alcuni quasi irresistibile:

Un tale sentimento fondamentale non si lascia più sradicare completamente e ancor oggi, dopo un lavoro di secoli nel combattere questa superstizione, anche il più saggio di noi diventa all'occasione un invasato del ritmo, non fosse altro per il fatto che egli *sente più vero* un pensiero ove abbia una forma metrica e venga incontro con un divino hop-là⁸.

Persuaso che senza il ritmo non avrebbe alcun potere, mentre con esso potrebbe pareggiare la potenza di un dio, anche il filosofo più serio non disdegna di ricorrere ai versi dei poeti per dare maggiore forza e credibilità al proprio pensiero, rischiando però moltissimo poiché

è più pericoloso per una verità il fatto di trovarsi d'accordo con un poeta che l'essere da lui contraddetta! Infatti, come dice Omero: 'Molto mentono gli aedi!'9.

2. *Una* carne trémula

Ma come si spiega questo potere che il ritmo eserciterebbe su coloro che si dimostrano tanto sensibili quanto vulnerabili alla sua forza? In un paragrafo delle sue ricerche sulla ritmica, intitolato *Kraft des Rhythmus*¹⁰, Nietzsche ipotizza che quando un individuo percepisce un ritmo si produce una interazione tra questo e i ritmi naturali da cui tale individuo è composto in quanto corpo vivo (*Leib*). Essendo la vita un «incessante movimento ritmico di

Orient-Okzident. Nietzsches Versuch einer Loslösung vom europäischen Weltbild, de Gruyter, Berlin-New York 1996, pp. 77-87.

^{8.} Nietzsche, La gaia scienza cit., af. 84.

^{9.} Ibid.

^{10.} F. Nietzsche, *Rhythmische Untersuchungen*, in *KGW*, vol. II, tomo III, pp. 283-338.

cellule» (eine fortwährende rhythmische Bewegung der Zellen)¹¹, la percezione di un suono scandito ritmicamente può influire sui nostri ritmi vitali apportando variazioni anche infinitamente piccole. Scrive Nietzsche:

Presumo che la forza sensibile del ritmo risieda nel fatto che due ritmi che agiscono l'uno sull'altro si determinano [sich... bestimmen] in modo tale che quello ampio [der umfassende] suddivide e ordina [eintheilt] quello più stretto [den engeren]. I movimenti ritmici del polso, ecc. (dell'andatura) vengono articolati probabilmente in modo nuovo [neu gegliedert] da una marcia musicale [Marschmusik], così come il battito del polso si adegua al passo [wie dem Schritt sich der Pulsschlag akkommodirt]. Se per esempio la pulsazione è questa: 12345678, in coincidenza di 1 4 7 si può sentire un colpo: e via via sempre così. Io credo che l'onda del sangue di 1 4 7 finisca gradualmente per aumentare rispetto a quella di 2 3 5 6 8. E siccome l'intero corpo vivente [der ganze Leib] contiene una quantità innumerevole di ritmi [eine Unzahl von Rhythmen enthält], è come se attraverso ogni singolo ritmo il corpo subisse un vero e proprio attacco diretto [Angriff]. Improvvisamente tutto si muove secondo una nuova legge [nach einem neuen Gesetz]: non già nel senso che i ritmi precedenti smettano di esercitare la loro forza, bensì nel senso che essi vengono [ri] determinati [bestimmt werden]¹².

In questo testo, interessante ma anche assai problematico, la distinzione che Nietzsche compie tra un ritmo «ampio» e un ritmo «più stretto»¹³ ci dice che i due ritmi in questione non

^{11.} Si tratta di un'espressione che risente molto della lettura di Goethe e di Lange. Cfr., tra gli altri, B. Stiegler, *Nietzsche e la biologia* (2001), trad. it. Negretto, Mantova 2010, pp. 45-66 e J. Salaquarda, *Nietzsche e Lange*, in G. Campioni, A. Venturelli (a cura di), *La 'biblioteca ideale' di Nietzsche*, Guida, Napoli 1992, pp. 19-43.

^{12.} NIETZSCHE, Rhythmische Untersuchungen cit., p. 322.

^{13.} Il termine *umfassend*, che non significa solo 'ampio' ma, alla lettera, anche 'che abbraccia', 'avvolge', 'contiene', potrebbe far pensare, oltre che alla frequenza del ritmo, a quello che accade con dei ballerini che danzino

sono in relazione tra di loro come il più forte rispetto al più debole, ma piuttosto come un ritmo che ordina e un ritmo che viene ordinato, un ritmo che articola e un ritmo che viene articolato, esprimendo così una differenza che non è di intensità misurabile, bensì di *modo*. La forza (*Kraft*) esercitata dal ritmo, capace di modificare un dato assetto e di ricomporlo secondo un ordine nuovo, è presa in considerazione come una forza diversa da quella che è possibile calcolare in base a una certa unità di misura. Il ritmo, inoltre, funzionerebbe come uno «strumento ideale» dotato di una «forza di persuasione fisica» (*physische Überzeugungskraft*) capace di agire su 'materie' tra di loro notevolmente differenti: il ritmo di una *musica* che diventa ritmo del *passo* che diventa ritmo del *cuore*¹⁴.

Come già Aristosseno di Taranto aveva spiegato in un trattato a cui Nietzsche si rifà spesso nei suoi studi sulla metrica, il ritmo si rende percepibile (alla vista, all'udito, al tatto ecc.) solo per mezzo di una materia sensibile rispetto alla quale esso, pur penetrandola e articolandola per così dire dall'interno, resta assolutamente *estraneo*, irriducibile al modo d'essere di un oggetto, potremmo dire noi, semplicemente presente. Il ritmo si impone sulla materia articolandola secondo un sistema di elementi primi che sono in relazione tra di loro come «lunghezze di tempo» o «durate»¹⁵, e rispetto a cui è come se si materializzasse al confine tra un suono e un altro, tra una nota e un'altra, oppure, come nel caso della danza, tra un movimento e un altro, arrivando a disegnare quasi delle linee e delle figure. In tal senso, il ritmo costituisce per Nietzsche un «tentativo di

in tondo – come nella *Danza* di Matisse – disegnando dei cerchi di ampiezza diversa a seconda del ritmo a cui si adeguano i loro corpi. Un movimento a cui farebbe pensare anche quell'«*akkommodirt*» che, in ambito oculistico, indica il processo di accomodazione che l'occhio compie nella visione modificando fisiologicamente il proprio assetto.

Nietzsche cita su questo argomento della pulsazione, oltre ad Aristosseno, in particolare Marziano Capella, Erofilo e Aristide Quintiliano.

14. F.F. GÜNTHER, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, de Gruyter, Berlin-New York 2008, pp. 110-111.

15. Cfr. J.I. PORTER, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, Stanford 2000, p. 140.

individuazione» (*Versuch zur Individuation*)¹⁶ in quanto esprime lo sforzo di delineare, nel flusso caotico e imprevedibile del divenire (*Werden*) e della molteplicità (*Vielheit*), una qualche forma che conferisca finitezza e ordine. Un tentativo che è uno sperimentare e un mettere alla prova, ma che può dimostrarsi anche, come Nietzsche stesso insinua giocando sull'assonanza dei termini, una pericolosa «tentazione» (*Versuchung*)¹⁷, in questo caso quella di considerare l'individuazione un che di assoluto e definitivo, laddove il ritmo resta totalmente eccedente, irriducibilmente *altro* rispetto alle forme e alle figure che definisce di volta in volta attraverso un complesso gioco di ritenzioni e attese, presenze e assenze, differenze e ripetizioni¹⁸.

L'individuazione ottenuta attraverso ciò che è scandito e ordinato ritmicamente procura, oltre a un certo piacere estetico, anche una gioia che «nasce alla vista di tutto ciò che è regolare e simmetrico, come linee, punti e ritmi»¹⁹, placando quell'angoscia da cui l'animo umano è attanagliato di fronte a ciò che gli appare mutevole e imprevedibile. Apollo, pertanto, non è soltanto la divinità che protegge le arti e presiede al loro esercizio, ma è anche il «dio dei ritmi» (*Gott der Rhythmen*)²⁰ il quale

vuol dar pace [zur Ruhe bringen] agli esseri singoli proprio col tracciare fra loro linee di confine [Grenzlinien] e col richiamarle poi sempre di nuovo alla memoria, mediante i suoi precetti della conoscenza di sé e della misura, come le più sacre leggi del mondo²¹.

Egli, in quanto adopera il ritmo come un mezzo per soggiogare la materia caotica e farne opera d'arte, offre all'uomo la possibilità di

^{16.} NIETZSCHE, Rhythmische Untersuchungen cit., p. 338.

^{17.} Id., Al di là del bene e del male, in Opere, vol. VI, tomo II, af. 42.

^{18.} Cfr. T. Pecker Berio, Sinopie sonore. Appunti musicali sul concetto di linea, «Il Verri», 33, 2007, pp. 163-175.

^{19.} F. Nietzsche, *Umano, troppo umano II*, in *Opere*, vol. IV, tomo III, parte prima, af. 119.

^{20.} ID., La gaia scienza cit., af. 84.

^{21.} ID., La nascita della tragedia, in Opere, vol. III, tomo I, par. 9.

sognare anche per sé una stabilità momentanea, quella garantita dal «principium individuationis», che lo salva dal pericolo di naufragare e annegare nel mare tempestoso del divenire, su cui naviga solitario affidandosi alla stabilità precaria di una debole imbarcazione lambita da ogni lato da onde violente che minacciano di distruggerla²². Inoltre, l'impulso a separare, a differenziare, a produrre forme e così, ma in un modo solo apparente (scheinbar), a 'creare' individui²³, fa di Apollo un «formatore di Stati» (Staatenbildende), nel senso che qualcosa come uno 'Stato' e una 'patria' «non possono vivere senza affermare la personalità individuale»²⁴. Il potenziale anche politico che il ritmo possiede per Nietzsche diventa così pienamente visibile: sia che il ritmo funzioni in modo 'apollineo' per produrre forme di individuazione funzionali alla creazione e al mantenimento di uno Stato, sia che il ritmo agisca in modo 'dionisiaco' al fine di un loro disfacimento, resta il fatto che la creazione di un ritmo non costituisce mai un'azione innocente, ma comporta implicazioni di diversa natura che travalicano l'ambito delle sole arti.

A questo punto, considerato che il corpo vivo è un insieme di innumerevoli ritmi poiché ogni sua parte, ogni sua cellula, ogni frammento infinitamente piccolo della materia è qualcosa che si muove, che vibra, che possiede un battito e una frequenza, viene allora da chiedersi: per dove passano quelli che consideriamo abitualmente i confini di un corpo? È ancora possibile parlare di un 'dentro' e di un 'fuori' rispetto a esso? Che cos'è realmente un contatto o un incontro tra individui? Si tratta di domande estremamente complesse alle quali non è possibile fornire qui delle risposte all'altezza della loro problematicità. Certamente il modo in cui Nietzsche concepisce il corpo, vale a dire come ciò che si dà *al* limite e *come* limite di una interazione tra ritmi diversi, i quali agiscono l'uno sull'altro modificandosi costantemente, è qualcosa che apre scenari interpretativi molto interessanti e degni di ulteriori approfondimenti.

Come è stato acutamente osservato, l'aspetto più importante di questa concezione nietzscheana non consiste tanto nell'aver mostrato che la percezione di un ritmo produce degli effetti anche dal pun-

^{22.} Ivi, par. 1.

^{23.} Id., Frammenti postumi 1870-1872, in FPN, vol. II, 16[15].

^{24.} Id., La nascita della tragedia cit., par. 21.

to di vista fisiologico, quanto nell'aver considerato il ritmo qualcosa che risulta fin dal primo momento parte integrante di una *relazione* ontologicamente inestinguibile tra corpo e mondo²⁵. Il fatto che il passo di un soldato si adatti al ritmo di una marcia musicale e che il ritmo del suo polso si adatti a quello del suo passo ci dice, a prescindere dalla attendibilità scientifica della spiegazione, che il corpo vivo, il *Leib*, è ciò che si fa e si disfa incessantemente sempre *al* limite e *come* limite di questa relazione originaria che esso mantiene con altri innumerevoli ritmi, una relazione in base alla quale ogni riferimento a un 'dentro' e ad un 'fuori' rispetto al corpo costituisce un'indicazione di luogo del tutto relativa e figurata.

3. Danzare in catene

Ma perché Nietzsche ricorre così spesso a esempi ispirati al mondo militare? La ragione è probabilmente tutt'altro che casuale, dal momento che egli stesso ebbe modo di sperimentare su di sé il potere fisico e 'morale' del ritmo proprio durante il periodo del suo servizio militare, quando, come racconta in alcune lettere spedite ad amici e colleghi²⁶, veniva costretto a seguire un addestramento nel più tipico e rigoroso stile prussiano, che prevedeva estenuanti esercizi da compiere quotidianamente dall'alba fino alla sera, esercizi ripetuti lentamente per allenare il passo ma che finivano per ottundere la mente²⁷.

Il ritmo, per dirla con Michel Foucault, agisce in una pratica disciplinare come quella militare come una vera e propria tecnica di assoggettamento, una «tecnologia del sé» attraverso cui un potere si insinua a poco a poco nel corpo e istruendolo, ordinandolo, punendolo o premiandolo, finisce per plasmarlo in base a un modello prestabilito. Un caso esemplare, secondo lo studioso francese, sarebbe stato quello della grande disciplina

^{25.} P. SAUVANET, Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour, «Archives de Philosophie», 64, 2001, p. 350.

^{26.} Cfr. Günther, Rhythmus beim frühen Nietzsche cit., pp. 109-117.

^{27.} Cfr. ivi, p. 111, il riferimento a due lettere spedite da Nietzsche il giorno 1 dicembre 1867 a C. von Gersdorf e a F. Ritschl.

militare degli eserciti protestanti, formatasi grazie all'impiego di una ritmica del tempo scandita dalla ritmica religiosa degli esercizi spirituali, un tipo di disciplina che avrebbe prodotto, a metà del diciottesimo secolo, una svolta radicale proprio nel modo di concepire l'addestramento della fanteria prussiana, rispetto a cui furono messe in atto una serie di importanti innovazioni:

È stato messo in gioco un nuovo fascio di costrizioni, un altro grado di precisione nella scomposizione dei gesti e dei movimenti, un'altra maniera di adattare il corpo a imperativi temporali [...]. È più di un *ritmo* collettivo e obbligatorio, imposto dall'esterno: è un 'programma' che assicura l'elaborazione dell'atto e controlla *dall'interno* il suo svolgimento e le sue fasi. Si è passati da una forma di ingiunzione che misurava o scandiva i gesti ad una trama che li costringe e li sostiene lungo tutto il loro concatenarsi. Si definisce una sorta di schema anatomo-cronologico del comportamento. L'atto viene scomposto nei suoi elementi, la posizione del corpo, delle membra, delle articolazioni viene definita, ad ogni movimento sono assegnate una direzione, un'ampiezza, una durata; l'ordine di direzione è prescritto. *Il tempo penetra il corpo, e con esso tutti i controlli minuziosi del potere* [corsivi miei]²⁸.

La disciplina agisce come un minuzioso e accurato 'ingranaggio', la cui funzione è quella di mediare attraverso un certo ritmo il rapporto tra il corpo del soldato e gli oggetti con cui quest'ultimo deve entrare in contatto, arrivando alla scomposizione del gesto globale in due serie parallele: quella delle parti del corpo coinvolte nell'azione e quella degli oggetti che vengono manipolati. Queste serie vengono poi articolate tra di loro attraverso la suddivisione delle durate necessarie all'esecuzione di ogni singolo movimento, sicché

più si scompone il tempo, più si moltiplicano le sue suddivisioni, meglio lo si disarticola dispiegando i suoi elementi interni sotto uno sguardo che li controlla, tanto più si può accelerare un'operazione, o almeno, regolarla secondo un optimum di ve-

^{28.} M. FOUCAULT, Sorvegliare e punire. Nascita della prigione (1975), trad. it. Einaudi, Torino 1993, p. 165.

locità. Di qui, quella regolamentazione del tempo d'azione che fu così importante nell'esercito e che doveva diventarlo per tutta la tecnologia dell'attività umana²⁹.

Anche per Nietzsche l'addestramento militare costituisce un'esperienza in cui si palesa la forza che il ritmo, per sua natura ideale e astratto, può esercitare concretamente sul corpo vivo modificandone il naturale funzionamento al punto tale da fargli acquisire una «seconda natura» (*zweite Natur*). Che un ritmo come quello di una marcia, un ritmo imposto da una «disciplina secondo modelli» (*Zucht nach Mustern*)³⁰, potesse interagire con la molteplicità dei ritmi del corpo vivo fino a passare «nella carne e nel sangue» (*in Fleisch und Blut*)³¹, è qualcosa che deve aver influenzato il filosofo anche riguardo alle sue riflessioni nel campo della ritmica.

Oltre alla fatica e all'ottundimento psichico dovuti alla ripetizione degli esercizi ginnico-militari, egli non manca di constatare l'effetto straordinario che l'addestramento provocava su di lui a livello non solo fisico: il suo corpo di recluta, un corpo non ancora soldato e dunque attraversato da una molteplicità di ritmi ancora 'borghesi' – prendendo in prestito il gergo delle caserme - si presenta all'inizio del percorso di addestramento come un corpo determinato rigidamente secondo una certa abitualità del fare, del muoversi, del rispondere alle sollecitazioni esterne, la cui manifestazione fisica più eclatante è un certo essere goffo e impacciato. A poco a poco l'esecuzione reiterata di esercizi imposti in modo severo e doloroso comincia a modificare la natura di quel corpo e del suo agire. A furia di marciare, il passo si fa meno pesante e la goffaggine dilegua, mentre viene alla luce una disinvoltura inaspettata: un nuovo passo e una nuova andatura, forgiati al ritmo delle marce militari e dei comandi impartiti ad alta voce, sono diventati naturali quanto quelli di un tempo³².

^{29.} Ivi, p. 168.

^{30.} F. Nietzsche, Frammenti postumi 1872-1873, in FPN, vol. III, 19[299].

^{31.} Günther, Rhythmus beim frühen Nietzsche cit., p. 110.

^{32.} Uno studio interessante su un certo modo ideologicamente tendenzioso e persino razzista di concepire il ritmo e i suoi effetti a livello biologico,

Il soldato prussiano, come Nietzsche scriverà nel 1873, rappresenta un modello da prendere in considerazione per via di quella *costrizione*, quella *serietà*, quella *disciplina* che sono qualità imprescindibili per l'acquisizione di ciò che egli chiama un «grande stile», in quanto esse servono a combattere tutto ciò che asseconda in noi la pigrizia e la perseveranza sulla via della pura e semplice inclinazione naturale³³. Persuaso profondamente, alla maniera di Goethe, che «la natura si lascia forzare, ma non costringere»³⁴, Nietzsche ritiene che sottoporre a disciplina ciò che lasciato libero di assecondare istintivamente la propria inclinazione prenderebbe una direzione diversa, costituisce una

mentale, artistico e morale, da parte di alcuni autori in Europa e in America tra il 1850 e il 1944, è quello di M. Golston, Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science, Columbia University Press, New York 2007. Nel volume vengono citate numerose ricerche sulla ritmica, per esempio quella di I.H. Hyde, Effects of Music upon Electro-Cardiograms and Blood Pressure (1924), che mira attraverso un'analisi comparata a indagare il modo in cui musica e ritmo agiscono a livello cardiovascolare e psicologico in soggetti maschili e femminili appartenenti anche a etnie diverse, come nel caso degli Indiani d'America; oppure lo studio di A. WASHCO, The Effects of Music upon Pulse Rate, Blood-Pressure and Mental Imagery (1933), che analizza gli effetti del ritmo dal punto di vista fisiologico mettendoli in relazione con l'ereditarietà, nell'intento di sviluppare un vero e proprio programma di igiene mentale; o, ancora, quelle esposte nel testo di É. JAQUES-DALCROZE, Le rythme, la musique et l'éducation (1920), tradotto in inglese nel 1921, e riguardanti l'uso pedagogico del ritmo e dell'«euritmica» quale tecnica riabilitativa per regolarizzare i ritmi naturali del corpo e, attraverso la loro 'automatizzazione', creare chiare e precise immagini ritmiche direttamente nel cervello. Risultano invece frettolosi e non condivisibili quei pochissimi passaggi in cui Golston parla di Nietzsche, accostandolo in modo acritico e senza contestualizzazione storico-biografica all'antisemitismo di Wagner. Più convincente è la tesi generale secondo cui il ritmo ha funzionato spesso nella storia come «ideological incubator» al servizio di poteri che, come è accaduto con i fascismi del XX secolo, se ne sono serviti per codificare, organizzare, dare una identità ai corpi e alle menti di soggetti e gruppi sociali in base a parametri etno-psico-antropologici ricavati arbitrariamente e applicati in modo totalitario e violento.

F. Nietzsche, Frammenti postumi 1873-1874, in FPN, vol. IV, 29[119].
 Ivi, 29[127].

necessità per l'acquisizione di un valore e di una qualità. Così si legge in un aforisma di *Al di là del bene e del male*:

Ogni morale, in antitesi com'è al laisser aller, rappresenta una buona dose di tirannide contro la 'natura' e anche contro la 'ragione': ciò però non è ancora un'obiezione contro di essa, giacché si dovrebbe pur sempre, sulla base di una qualsiasi morale, decretare che non è permessa alcuna specie di tirannide e d'irrazionalità. L'elemento sostanziale e inestimabile di ogni morale sta nel fatto che essa è una lunga costrizione: per comprendere lo stoicismo o Port-Royal o il puritanesimo, si richiami alla mente la costrizione grazie alla quale ogni linguaggio ha raggiunto forza e libertà – la costrizione del metro, la tirannide della rima e del ritmo [...]. È tuttavia curioso il fatto che tutto quanto esiste o è esistito sulla terra di libero, di sottile, di ardimentoso, di danzante e di magistralmente sicuro, sia nel pensiero stesso che nel governare o nel discorrere e persuadere, nelle arti come nei costumi etici, si è sviluppato in virtù della 'tirannide di tali leggi arbitrarie'; e, sia detto con tutta serenità, è molto probabile che proprio questo sia 'natura' e 'naturale', e non già quel laisser aller! [...] L'essenziale 'in cielo e in terra' è, a quanto sembra, per dirlo ancora una volta, che si ubbidisca a lungo e in una sola direzione: ne risulta e ne è risultato, a lungo andare, sempre qualcosa per cui vale la pena di vivere sulla terra, per esempio virtù, arte, musica, danza, ragione, spiritualità, – qualcosa di trasfigurante, di raffinato, di delirante e di divino³⁵.

Lo stesso artista è veramente tale solo quando si dimostra capace (e desideroso) di porre a se stesso dei vincoli, di ostacolare tutto ciò che nel suo agire tende a prevalere come qualcosa di spontaneo e abituale. In questo consisterebbe la differenza essenziale tra l'arte moderna e quella dell'antica Grecia:

Di fronte ad ogni artista, poeta e scrittore greco, si deve chiedere: qual è la *nuova costrizione* che egli si impone e che rende affascinante per i suoi contemporanei (sicché trova imitatori)? Giacché ciò che si chiama 'invenzione' (nella metrica per esempio), è sempre un tale vincolo imposto a se stesso. 'Danzare in

^{35.} ID., Al di là del bene e del male cit., af. 188.

catene', farsi le cose difficili e poi stendervi sopra l'illusione della facilità, – è questa l'abilità che essi ci vogliono mostrare³⁶.

4. Rhythmos

Finora abbiamo seguito Nietzsche nella sua interpretazione del ritmo, concepito come uno strumento estremamente potente, ampiamente utilizzato nelle arti e nella poesia, e alla cui «superstiziosa utilità» l'uomo antico avrebbe fervidamente creduto e si sarebbe incautamente affidato. A questo punto ci chiediamo: qual è il significato che il ritmo possedeva all'interno di una cultura così complessa come quella della Grecia classica? Si mettano a confronto le tesi di due autorevoli studiosi come Werner Jaeger ed Émile Benveniste, che di questo argomento ci offrono due interpretazioni differenti ed entrambe molto interessanti. Secondo il primo, la derivazione di *rhythmos* dal verbo greco *rheo* (scorrere) non sarebbe corretta, seppure sia diventata una consuetudine interpretativa assai diffusa. Piuttosto che col movimento e il divenire, il ritmo avrebbe a che fare con il 'vincolo' e con la 'stabilità', come lo studioso tedesco afferma in questo passo che vale la pena citare per intero:

[La storia del vocabolo] dimostra che l'applicazione speciale di esso al moto della danza e alla musica, onde prendiamo il nostro vocabolo 'ritmo', è secondaria e nasconde, piuttosto, il significato fondamentale. Dovremmo anzi chiederci, prima, come intendessero i Greci l'essenza della danza e della musica. E ciò è illuminato di vivida luce da quel significato fondamentale, quale è mostrato in modo bellissimo dal verso d'Archiloco. Il fatto che il ritmo 'tenga gli uomini' – io ho tradotto addirittura 'tenga vincolati' – esclude ogni idea d'un fluire delle cose. Pensiamo al Prometeo eschilèo, che, tenuto immobile nelle ferree maglie dei suoi ceppi, dice di se stesso: Io sono qui serrato in questo 'ritmo'; o a Serse, del quale Eschilo dice ch'egli ha messo in ceppi il flutto dell'Ellesponto e 'portato ad altra forma (ritmo)' il tragitto, cioè lo ha trasformato in un ponte, mettendolo in saldi ceppi. Qui il ritmo è precisamente ciò che impone al moto, al fiume la

^{36.} ID., Umano, troppo umano II cit., af. 140.

barriera, la stabilità, ed è questo l'unica cosa che valga anche per Archiloco. Così anche Democrito parla, nel genuino senso antico, del ritmo degli atomi, intendendo non già il loro moto, bensì, secondo il significato già riprodotto esattamente da Aristotele, il loro 'schema'. E così, giustamente, già gli antichi esegeti interpretarono la parola anche in Eschilo. Evidentemente, non si tratta di un'immagine presa dalla musica, quando i Greci parlano del ritmo di un edificio o d'una statua, e l'intuizione prima, che sta a fondamento della scoperta greca del ritmo nella danza e nella musica, non è, del pari, il fluire, ma all'opposto la saldezza e la rigorosa limitazione del movimento³⁷.

Anche il linguista francese Benveniste considera errata sia la tesi che fa derivare il significato di rhythmos direttamente dal verbo rheo, sia quella che riconduce il ritmo a un impossibile movimento delle onde del mare, dato che il mare non è qualcosa che scorre, mentre un fiume, che propriamente scorre, non è qualcosa che possa avere un ritmo, ragion per cui ci sarebbe contraddizione tra il verbo 'scorrere' e il sostantivo 'ritmo'. Tuttavia, secondo Benveniste, quello che si presta a obiezione non è tanto il rapporto linguistico tra *rhythmos* e *rheo*, quanto il significato errato che si è dedotto dalla loro relazione. Egli preferisce interpretare il significato di rhythmos ponendolo a confronto con la parola schema, impiegata da Aristotele come sinonimo di ritmo e utilizzata per semplificare la concezione materialistica degli Atomisti, i quali consideravano gli atomi come lettere dell'alfabeto che, unendosi tra di loro secondo innumerevoli combinazioni, davano origine alle parole e alle proposizioni. In realtà, precisa Benveniste, tra schema e rhythmos corre una differenza fondamentale:

σχῆμα in rapporto a ἔχω, 'sto' (cfr. per il rapporto lat. *habitus*: habeō) si definisce come una 'forma' fissa, realizzata, posta in certo qual modo come un oggetto. Al contrario ῥυθμός, secondo i contesti in cui lo si trova, designa la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, è fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica: si addice al *pattern* di un elemento fluido, a

^{37.} W. JAEGER, *Paideia. La formazione dell'uomo greco* (1934), trad. it. Bompiani, Milano 2003, pp. 240-241.

LA POESIA IL RITMO IL CORPO

una lettera arbitrariamente modellata, a un peplo che si dispone a piacimento, alla particolare disposizione del carattere o dell'umore. È la forma improvvisata, momentanea, modificabile³⁸.

Nietzsche sembra utilizzare il termine 'ritmo' prevalentemente in quest'ultimo senso, vale a dire come ciò che conferisce una forma, che non è quella dell'eidos o della morphé, ma quella momentanea tipica di ciò che è in movimento; una forma che è anche una traiettoria e un profilo. Il rhythmos, concepito come una particolare 'disposizione' del carattere e dell'umore, rende molto bene l'idea nietzscheana di come un ritmo artificiale agisca sui ritmi fisiologici del corpo umano, i quali, come abbiamo visto, vengono «determinati» (bestimmt) secondo un nuovo ordine.

Ma come va inteso questo passare da un ritmo a un altro, questo cambiamento nella disposizione del corpo e dell'anima senza incorrere nel rischio di un determinismo che Nietzsche stesso ha sempre criticato?³⁹. Si legga a tal proposito un frammento postumo risalente alla primavera del 1888, in cui Nietzsche scrive:

Due stati che si succedono, l'uno causa, l'altro effetto: è falso. Il primo non ha niente da causare, il secondo non è causato da niente. Si tratta della lotta di due elementi di potenza diversa: si

^{38.} É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale* (1966), trad. it. il Saggiatore, Milano 1994, p. 396.

^{39.} Assai preziose sono le riflessioni svolte in merito al concetto di «tonalità affettiva» (*Stimmung*) da Heidegger, secondo il quale il passaggio da uno stato affettivo a un altro non avviene come un cambiamento del tipo causa-effetto, ma piuttosto come una variazione di tonalità, di accordatura, all'interno di una originaria co-appartenenza ontologica tra individuo e mondo. Il passare dal dolore alla gioia, dalla disperazione alla speranza, per esempio, sono considerati in relazione alla continuità di un movimento simile a quello con cui si passa da una tonalità minore a una maggiore. Nel caso di Nietzsche, il passaggio da un ritmo a un altro avverrebbe in quella che, con una certa arditezza, potremmo chiamare una 'rhythmische Befindlichkeit', vale a dire un essere-situato-ritmicamente che caratterizza ogni corpo vivente nel suo rapporto con altri corpi. Cfr. M. Heidegger, I concetti fondamentali della metafisica. Mondo, finitezza, solitudine (1983), trad. it. il melangolo, Genova 1999 e A. Caputo, *Pensiero e affettività*. *Heidegger e le Stimmungen 1889-1928*, Franco Angeli, Milano 2001.

raggiunge una nuova disposizione [Neuarrangement] delle forze secondo la quantità di potenza di ciascuno⁴⁰.

Con tale pensiero egli mette in discussione la concezione di causa ed effetto, affermando che il passaggio da una situazione a un'altra, che potrebbe essere nel nostro caso il passaggio da una situazione ritmica a un'altra, come pure da uno stato d'animo a un altro, implica un *nuovo* ordinamento, una *nuova* disposizione, un *nuovo* adattamento che costituiscono prima di tutto un cambiamento di *modo*. Si tratta di un'interazione che non solo mette in crisi il determinismo, ma rende infondata ogni concezione materialistica che si basi sull'atomismo, contro cui Nietzsche si esprime criticamente in parecchi luoghi della sua opera.

5. Atomi di tempo

La visione antiatomistica di Nietzsche, sviluppatasi comunque parallelamente a una stima incondizionata per la figura e l'opera di Democrito, ha risentito del pensiero di diversi autori, tra i quali uno scienziato dalmata settecentesco, Ruggero Giuseppe Boscovich, del quale il filosofo lesse presumibilmente per la prima volta nel marzo del 1873 – come risulta da un prestito effettuato a suo favore dalla biblioteca di Basilea – l'opera intitolata *Philosophiae Naturalis Theoria*. Come si evince da due lettere spedite a Peter Gast, una da Genova nel marzo 1882 e l'altra da Sils-Maria nell'agosto 1883, Nietzsche considerava Boscovich meritevole di aver negato la solidità atomica della materia e di aver ricondotto la natura del tutto a quella delle sole forze. Ancora nel 1886, e precisamente nell'aforisma 12 di *Al di là del bene e del male*, a Boscovich viene dedicata l'unica citazione presente nelle opere pubblicate, in cui si legge:

Per quanto riguarda l'atomistica materialistica, essa appartiene alle teorie meglio confutate che siano mai esistite, e forse non c'è oggi in Europa, tra i dotti, nessuno così indotto, da attribuirle ancora una seria importanza, salvo per comodità d'uso giornaliero e do-

^{40.} F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1888-1889*, in *Opere*, vol. VIII, tomo III, 14[95].

mestico [...]. Boscovich ci insegnò a rinnegare la fede nell'ultima cosa della terra che 'stava immobile', la fede nella 'sostanza', nella 'materia', nell'atomo come residuo terrestre, come piccola massa⁴¹.

Le teorie di Boscovich, però, sembrate a Nietzsche assolutamente congeniali al suo progetto di rigettare l'interpretazione atomistica classica, a un certo punto non risultano più convincenti in quanto legate a una concezione ancora metafisica della natura, in base alla quale gli atomi di forza, seppure essenzialmente diversi da quelli materiali, continuano a essere concepiti come enti che, dotati di inerzia e di impenetrabilità, restano identici a se stessi. A quel punto, influenzata dalla lettura di altri studiosi, come per esempio Afrikan Špir e Johann Karl Friedrich Zöllner, matura in Nietzsche una riflessione estremamente complessa sul tema della forza e del rapporto spazio-tempo, che sta alla base dell'oscuro aforisma 26[12] dei *Frammenti postumi* del 1873, dove egli espone la sua «teoria degli atomi di tempo» (*Zeitatomenlehre*)⁴² e alla cui edizione sembra sia collegata una particolare vicenda.

Infatti, inserito inizialmente nella imprecisa e frettolosa prima edizione delle opere di Nietzsche curata in seguito anche dal suo amico Peter Gast, tale aforisma ne sarà successivamente espunto e destinato così a restare nel silenzio per anni, fino a quando Karl Schlechta e Anni Anders non lo riporteranno alla luce nel 1962⁴³. Alcuni studiosi come Greg Whitlock, attenti a indagare quel filo rosso che Nietzsche ha costantemente mantenuto col mondo delle scienze, sostengono che il suo apprezzamento per Boscovich in realtà non è mai piaciuto a Gast, il quale non solo gli aveva consigliato la lettura di altri testi scientifici, ma aveva espresso notevoli riserve proprio su quello scienziato che Nietzsche stimava tantissimo forse per via di quella 'inattualità' che lo rendeva un ricercatore più avanti di oltre un secolo rispetto ai suoi contemporanei. Per tale

^{41.} ID., Al di là del bene e del male cit., af. 12.

^{42.} Id., Frammenti postumi 1872-1873 cit., 26[12]. Per un commento tra i più significativi si veda: R. SMALL, Time and Becoming in Nietzsche's Thought, Continuum, London-New York 2010, pp. 55-77.

^{43.} K. Schlechta, A. Anders, Friedrich Nietzsche. Von den verborgenen Anfängen seines Philosophierens, Frommann, Stuttgart 1962.

ragione Gast avrebbe escluso quel frammento, ispirato al pensiero di Boscovich, dalle successive edizioni dell'opera nietzscheana⁴⁴.

Ma allora, se Nietzsche non crede all'atomismo – almeno non all'atomismo tradizionale secondo cui l'atomo è concepito come la particella più piccola della materia – come va interpretato il senso di quella metafora di cui egli si serve per spiegare la funzione del ritmo nella poesia? Cosa sarebbero quelli che egli chiama «atomi della proposizione»? Sulle prime si potrebbe pensare che tali atomi siano le *lettere* o le *sillabe* della lingua, e la cosa avrebbe una certa plausibilità poiché furono proprio gli Atomisti a servirsi dell'esempio della scrittura e delle lettere dell'alfabeto per spiegare la loro concezione; cosa che fecero pure i Sofisti, come emerge da questo celebre passo di Gorgia:

La parola è un potente signore, che, con corpo piccolissimo [σμικροτάτωι σώματι] e del tutto invisibile, compie opere assolutamente divine: ha, infatti, il potere di fare cessare il timore e di sopprimere il dolore e di suscitare letizia e di accrescere la compassione⁴⁵.

Ma potrebbe non essere stato questo ciò che Nietzsche intendeva veramente. La risposta andrebbe cercata ancora una volta nello studio di Aristosseno, il quale considerava il ritmo come caratterizzato da elementi primi indivisibili, chiamati *chronoi protoi*, indicanti la 'durata minima' umanamente percepibile e la cui combinazione, secondo moduli proporzionali ben precisi, produce effetti ritmici diversi. In tal senso, quelli che Nietzsche definisce «atomi della frase» non sarebbero tanto i suoni delle lettere o delle sillabe, quanto veri e propri «atomi di tempo»⁴⁶.

^{44.} Cfr. G. Whitlock, Roger Boscovich, Benedict de Spinoza and Friedrich Nietzsche: The Untold Story, «Nietzsche-Studien», 25, 1996, pp. 200-220; Id., Examining Nietzsche's 'Time Atom' Fragment from 1873, «Nietzsche-Studien», 26, 1997, pp. 350-360; Id., Roger J. Boscovich and Friedrich Nietzsche: a Re-Examination, in B. Babich, R.S. Cohen (a cura di), Nietzsche, Epistemology, and Philosophy of Science, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1999, pp. 187-202.

^{45.} Diels, Kranz, I Presocratici cit., fr. DK 82 B 11, p. 1633.

^{46.} Cfr. Porter, Nietzsche and the Philology of the Future cit., pp. 131 sgg.

Nelle sue lezioni dedicate alla ritmica greca Nietzsche cita più volte Aristosseno per la distinzione filosofica, di evidente ispirazione aristotelica, che questi compie tra *rhythmos*, il ritmo come ciò che conferisce forma e ordine, e *rhythmizomenon*, la materia ordinata in modo ritmico; materia che può essere per esempio il suono, la lingua, il marmo ecc., rispetto alla quale il primo resta assolutamente estraneo e irriducibile. Quando è la lingua a essere pervasa dal ritmo, quest'ultimo la modella dal di dentro conferendole una certa articolazione, un certo ordine, e continuando tuttavia a restare *altro* rispetto a essa. La ritmica della poesia riorganizza e articola la lingua secondo proporzioni di tempo e solo così arriva a stabilizzare un sentimento⁴⁷.

Il genio greco sarebbe stato il primo a possedere un orecchio artisticamente così raffinato da percepire ogni parola proferita, prima ancora che come segno dotato di significato, essenzialmente come un «raggruppamento di tempi» (als Gruppe von Zeiten), ossia come un insieme di atomi di tempo a cui il ritmo conferisce l'unità nel movimento secondo l'accezione originaria di rhythmos. Ciò che l'orecchio greco percepiva erano innanzitutto rapporti di tempo, relazioni tra le durate introdotte dal ritmo, il quale funzionava per questo in modo 'plastico', poiché in grado di plasmare una materia informe e in movimento difficilmente governabile, ricavandone forme ordinate e piacevoli. Per questa sua capacità di plasmare, di articolare, di strutturare una certa materia, il ritmo viene concepito da Nietzsche come una tecnica di tipo architettonico e la musica di Apollo viene definita «architettura dorica in suoni»⁴⁸.

6. Barbari nell'affetto

Per quanto riguarda il confronto tra la ritmica classica e quella moderna, Nietzsche ritiene di aver compiuto una scoperta tale da mettere in crisi quelle che all'epoca erano le più accreditate teorie sull'argomento. Interessante, a tal proposito, è ciò che si legge in due lettere scritte da Nietzsche all'amico Carl Fuchs, un musicista

^{47.} Nietzsche, Rhythmische Untersuchungen cit., p. 309.

^{48.} Id., La nascita della tragedia cit., par. 2.

allievo del compositore e direttore d'orchestra wagneriano Hans von Bülow – colui che aveva modificato un celebre passo del Faust di Goethe per farne un motto destinato a diventare altrettanto famoso: «In principio era il ritmo» (Im Anfang war der Rhythmus). Nella prima lettera, spedita da Nizza presumibilmente a metà aprile del 1886⁴⁹, Nietzsche si rivolge al suo stimato interlocutore rifacendosi a ciò che negli anni Settanta aveva scoperto dopo uno studio intenso della poesia classica, vale a dire il diverso modo di concepire il ritmo nella metrica tedesca rispetto a quella greca antica. Diversamente da come avevano proceduto alcuni studiosi, tra cui Bentlev e Westphal, i quali con le loro ricerche non avevano fatto altro che tramandare la storia di un clamoroso errore di fondo (Grundirrthum). Nietzsche attribuisce soltanto a se stesso il merito di aver individuato i principi originari su cui si basava la ritmica antica greca, principi peculiari che l'hanno resa nel tempo unica e incomparabile rispetto a quella moderna.

La sua idea è che il genio greco avesse messo a punto una «ritmica basata su differenze puramente quantitative» (eine rein quantitirende Rhythmik) dei suoni delle parole, vale a dire basata su «quantità di tempo» (Zeitquantitäten) riguardanti esclusivamente la loro durata e non invece il volume espresso da quell'accentazione chiamata ictus. In virtù di tale diversità, sottolinea criticamente Nietzsche, un greco che avesse dovuto recitare un verso omerico non si sarebbe mai sognato di farlo, come un tedesco dei suoi tempi, accentuando le parole per mezzo di quello che egli chiama «l'hop-là» – termine che abbiamo già incontrato nella Gaia scienza – «dell'ictus» (Hopsasa des Ictus), ma lo avrebbe fatto in un modo artisticamente più raffinato, considerando l'impulso ritmico essenzialmente come una quantità di tempo in rapporto con le durate degli altri suoni. Ouesta particolare attitudine dei Greci a percepire il ritmo in senso temporale risulta incomprensibile per i moderni, abituati invece a sentire il ritmo in modo 'patico', che per Nietzsche significa patologico, e ad utilizzarlo come strumento per eccitare gli animi. Da qui il rimprovero mosso a quei poeti tedeschi moderni che, usando meccanicamente la coloritura emo-

^{49.} Id., Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe, a cura di G. Colli, M. Montinari, de Gruyter, Berlin-New York 2003, vol.VII, pp. 176-179.

tiva della rima, non riuscivano più a rendere tutta la serie delle sfumature ritmiche ma inchiodavano le parole e i suoni a un terribile «ticchettio» (*Tiktat*), usato come una sorta di «magia» (*Zauber*) per incantare coloro che ascoltano; poeti dei quali egli si prende gioco in una delle 'Canzoni del Principe Vogelfrei' intitolata *Vocazione di poeta* e posta in appendice alla *Gaia scienza*.

La distinzione tra l'arte greca classica e il mondo moderno viene ribadita in una seconda lettera inviata a Fuchs da Sils-Maria alla fine dell'agosto 1888⁵⁰, nella quale Nietzsche distingue tra una «ritmica del tempo» (*Zeit-Rhythmik*) e una 'barbarica' «ritmica dell'affetto» (*Affekt-Rhythmik*)⁵¹, sottolineando come la ritmica antica, quella che si basava essenzialmente sulla quantità di tempo piuttosto che sulla intensità sonora, dovesse la sua particolarità al fatto di essere nata dalla *danza* e non dalla musica, vale a dire da una pratica artistica in cui le unità ritmiche erano percepite «con gli occhi» prima ancora che con gli orecchi⁵². Inoltre, ed è qui che si gioca la differenza cruciale tra le due culture, la ritmica barbari-

^{50.} Id., Sämtliche Briefe cit., vol. VIII, pp. 403-405.

^{51.} Cfr. A. Kremer-Marietti, *Rhétorique et rythmique chez Nietzsche*, in P. Sauvanet, J.-J. Wunenberger (a cura di), *Rythmes et Philosophie*, Kimé, Paris 1996, pp. 181-195 e É. Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Presse Universitaire du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2005, pp. 235-246. Il termine *Affekt*, la cui traduzione italiana con 'affetto' può generare sulle prime un'interpretazione equivoca, rimanda al latino *afficere*, *ad facere*, agire su, provocare un cambiamento, e quindi indica l'essere 'affetti' da qualcosa che assale, colpisce, attacca in modo improvviso e tale da far perdere il controllo. Cfr. in particolare M. Heidegger, *Nietzsche* (1961), trad. it. Adelphi, Milano 1994, pp. 55-65.

^{52.} Nietzsche considera il danzatore come colui che anticamente, per mezzo dei movimenti, della mimica, aiutava lo spettatore a percepire la struttura ritmica dei versi poetici, a individuare il loro inizio e la loro fine, e così facendo contribuiva a ordinare il caos apparente che il testo poteva presentare. La ripercussione della mimica in campo musicale avrebbe prodotto quella che è la 'battuta' (*Takt*), la quale, dice il testo originale, agisce 'come una barriera' (*als Schranke*) che si contrappone all'azione violenta della musica, qualcosa da cui l'armonia e la melodia sono tenute a freno e domate (*gebändigt*), una limitazione che non esiste in natura ma con cui si tenta di separare i moti della volontà suddividendoli in parti di tempo uguali. Cfr. NIETZSCHE. *Frammenti postumi 1870-1872* cit., 9[116].

co-germanica – ancora presente ai giorni suoi – concepisce il ritmo come una successione di variazioni puramente emotive prodotte attraverso l'uso degli accenti e del volume delle parole. Una ritmica che si potrebbe chiamare 'barbarica' in un duplice senso, sia perché deriva da una lingua contaminatasi nel tempo a causa delle varie invasioni, sia perché fortemente incentrata sull'esaltazione di passioni violente e difficilmente governabili:

Il nostro ritmo è un mezzo per esprimere l'affetto [Ausdrucksmittel des Affekts]: il ritmo antico, basato sul tempo, ha al contrario il compito di dominare l'affetto [zu beherrschen] e, in una certa misura, di eliminarlo [...]. Il ritmo, nel modo in cui lo intendevano gli antichi, è dal punto di vista morale ed estetico la briglia che frena la passione. In summa: il nostro tipo di ritmica appartiene alla patologia [gehört in die Pathologie], quella antica all'éthos' [zum Ethos]⁵³.

Come ci rivela in un altro brevissimo passaggio di questa lettera, Nietzsche sta pensando qui proprio a Platone, il quale è stato tra i primi a interpretare il ritmo e la stessa poesia in chiave etica e politica. Rimarchevoli sono le pagine in cui il filosofo greco non solo descrive il potere esercitato dal ritmo soprattutto sui giovani, ma considera pratiche quali la *danza* e la *ginnastica* come strumenti per riportare alla giusta misura quel disordine del corpo e dell'anima provocato da certe passioni sfrenate da cui si è letteralmente 'affetti' proprio come si è affetti da una malattia. Considerate come due pratiche apollinee in grado di conferire bellezza ed equilibrio, la danza e la ginnastica avrebbero il potere di ripristinare, sia a livello fisico che a livello psichico, quella *euritmia*, ossia quella condizione di felice equilibrio tra i ritmi da cui siamo composti, che predispone l'uomo all'essere buono e virtuoso⁵⁴.

^{53.} NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe* cit., vol. VIII, pp. 404-405. Come non pensare qui alla scena del cavallo nero trattenuto energicamente dall'auriga per le redini e col «freno alla bocca» descritta da Platone nel suo *Fedro* (254 c)?

^{54.} Cfr. C. Corbier, Alogia et eurythmie chez Nietzsche, «Nietzsche-Studien», 38, 2009, pp. 1-38.

7. Un pensiero più cupo, più estraneo, più lontano

Ouesto modo di concepire la ritmica, che Nietzsche apprezza nella cultura greca antica e condivide per ragioni non soltanto estetiche, ci offre la possibilità di evidenziare un certo potere 'decostruttivo' che il ritmo può esercitare nella lingua poetica. Il poeta, infatti, nella misura in cui considera la lingua una materia 'ritmizzabile' che obbedisce più o meno docilmente alla sua intenzionalità, tende a utilizzare la parola come se fosse sempre nuova di zecca, epurandola da tutto ciò che rimanda alle intenzioni di altri soggetti, e cioè da quella «pluridiscorsività», come la chiama Michail Bachtin, che la contraddistingue in quanto segno abitato già da sempre da un dialogo, e dunque da un'alterità, che caratterizza ogni parola di una lingua in quanto parola appresa originariamente dalla bocca altrui e non semplicemente da un dizionario. Un poeta che volesse plasmare la lingua come si fa con un qualsiasi altro materiale dovrebbe rendere impercettibili quei suoni, quelle immagini, quegli odori, quella storia che ogni parola possiede a partire dal suo contesto originario - quello del mondo intersoggettivo - in cui essa nasce, si sviluppa, circola e si contamina incessantemente. Il ritmo, continua il grande semiotico russo, è ciò che nella poesia si presta a essere funzionale e subordinato a questa logica della 'purificazione', in quanto possiede il potere di decostruire la parola rispetto a quel contesto di rimandi storico-linguistici che costituisce il suo mondo originario e, potremmo aggiungere, il suo potenziale di 'resistenza semiotica':

Il ritmo, creando la partecipazione immediata di ogni momento al sistema accentuale del tutto (attraverso le più prossime unità ritmiche), uccide in germe i mondi e i volti discorsivo-sociali che potenzialmente sono contenuti nella parola: in ogni caso, il ritmo pone loro determinati confini e non permette loro di svilupparsi e materializzarsi. Il ritmo ancor più rafforza e stringe l'unità e l'isolamento del piano dello stile poetico e della lingua unitaria, da questo postulate. Come risultato di questo lavoro di spogliamento di tutti i momenti della lingua dalle intenzioni e dagli accenti altrui e di distruzione di tutte le tracce di pluridiscorsività e plurilinguismo sociale, l'opera poetica acquista un'intensa unità di linguaggio⁵⁵.

^{55.} M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. Einaudi, Torino 1997, pp. 105-106.

A tale potere decostruttivo ci fa pensare anche Nietzsche quando descrive il ritmo dapprima, in senso generale, come «ciò che conferisce colore al pensiero» (den Gedanken färbt)⁵⁶, e successivamente, in modo particolare, come ciò che «conferisce un nuovo colore al pensiero rendendolo più cupo, più estraneo, più lontano» (den Gedanken neu färbt und dunkler, fremder, ferner macht)⁵⁷. Come si può notare, la particolarità dell'ultimo passaggio, rispetto al primo, consiste nel fatto che esso introduce una precisazione importante circa il modo in cui il ritmo colora il pensiero, nel senso che lo fa diventare più cupo, più estraneo, più lontano. Ma come fa il ritmo a produrre un tale effetto? Di quale cupezza, di quale estraneità e lontananza si tratta? Una risposta puntuale e condivisibile potrebbe essere questa:

Il ritmo è un potere che assoggetta alle proprie regole il discorrere del pensiero, che scompone l'unità della frase per ricomporne i frammenti secondo un ordine eterogeneo rispetto a quello semantico. Il ritmo lavora la parola per desemantizzarla ed esibirla come suono. Una dissociazione e un attrito tra suono e significato vengono ad irritare l'attività di significazione, ad oscurare i pensieri, a mandarli lontano, a sospendere continuamente il nostro ragionare⁵⁸.

È come se il ritmo, insinuandosi nella lingua, producesse una certa 'distanza' che spersonalizza un pensiero, un'emozione, rendendoli lontani ed estranei rispetto a colui che li vive, ma proprio per questo rendendoli anche qualcosa di osservabile in modo più 'oggettivo', laddove, finché rimangono radicati nell'immediatezza del vissuto, essi risultano troppo vicini per essere colti nella loro essenza. Inoltre, la ripetizione ritmica e l'iterazione di strutture definite secondo la durata fa sì che la temporalità ciclica della ripetizione e del ritorno si imponga, a poco a poco, sulla temporalità lineare e irreversibile del soggetto che agisce ogni

^{56.} NIETZSCHE, Geschichte der griechischen Litteratur cit., p. 284 e Id., Griechische Lyriker, in KGW, vol. II, tomo II, p. 379.

^{57.} Id., La gaia scienza cit., af. 84.

^{58.} F. Fiorentino, Nietzsche e il ritmo degli antichi, «Igitur», 7, 2006, p. 5.

volta in modo unico e irripetibile, facendo sì che si definiscano un tempo e uno spazio in un certo senso autonomi, rispetto ai quali il tempo e lo spazio storicamente condivisi è come se subissero una sorta di sospensione. Il poeta, in quanto rappresenta per Nietzsche uno di quelli che vogliono «alleviare la vita degli uomini», ricorre in generale alla composizione ritmica e a quella 'metrica' (che con quella non si identifica *tout court*) come a un vero e proprio espediente, la cui utilità viene descritta in questo aforisma di *Umano, troppo umano*:

Il metro [*Metrum*] pone un velo sulla realtà; causa una certa artificiosità del dire e una certa impurità del pensare; con l'ombra che getta sul pensiero, ora nasconde, ora fa risaltare. Come l'ombra è necessaria per abbellire, così il 'cupo' è necessario per rischiarare. L'arte rende sopportabile [*erträglich*] la vista della vita ponendo su di essa il velo del pensiero non puro⁵⁹.

Volendo divagare un po', si potrebbe pensare per un attimo a ciò che Ernesto de Martino dice del ritmo nelle sue straordinarie ricerche sulla tradizione del pianto rituale funebre, una pratica con cui gli esseri umani hanno cercato di proteggersi da quegli effetti devastanti che l'esplosione parossistica del dolore può provocare. sia a livello individuale che sociale, quando il cordoglio irrompe senza il freno di una regola; una pratica che si avvale dell'iterazione di moduli ritmici (linguistici, musicali, gestuali ecc.) al fine di esercitare un 'controllo rituale' del patire, ossia una vera e propria tecnica del piangere e della lamentazione assistita. Nel pianto rituale, si potrebbe dire adoperando un'espressione nietzscheana che conosciamo, il ritmo agisce come un «tentativo di individuazione» che consiste nel preservare e mantenere, nel dolore destabilizzante del lutto, l'unità di un individuo che rischia di crollare in quell'atteggiamento imprevedibile e incontrollabile chiamato planctus, il cui nome rimanda al movimento delle onde del mare che, battendo violentemente contro le rocce, si infrangono in mille parti. Scrive mirabilmente de Martino:

^{59.} NIETZSCHE, *Umano, troppo umano I*, in *Opere*, vol. IV, tomo III, parte quarta, af. 151, trad. it. leggermente modificata; cfr. anche Id., *Umano, troppo umano II* cit., parte prima, af. 219.

La lamentazione funeraria affronta l'ebetudine stuporosa e la sblocca, accoglie il planctus e lo sottopone alla regola di gesti ritmici tradizionalmente fissati, con l'esclusione o l'attenuazione simbolica di quei comportamenti che sono più rischiosi per l'integrità fisica della persona. Operata questa prima selezione ordinatrice sul numero e sulla qualità dei gesti, il lamento rituale lucano riplasma il gridato e l'ululato in ritornelli emotivi da iterare periodicamente, in modo che fra ritornello e ritornello sia dato orizzonte al discorso individuale. D'altra parte il discorso individuale della lamentazione non è libero, ma vincolato, ed è vincolato perché bisognoso di essere protetto dal rischio di tornare ad essere sommerso dal planctus irrelativo. La prima protezione sta innanzi tutto, come si è detto, nella regola della periodicità dei ritornelli emotivi: ma vi sono vincoli protettivi interni al discorso stesso, e cioè l'obbligo di impiegare moduli verbali definiti, cantati secondo una melodia tradizionale, e accompagnando la recitazione con una mimica ritmica definita⁶⁰.

Il ritmo, che si manifesta con l'iterazione di moduli letterari, mimici e melodici, assolverebbe a una funzione essenzialmente protettiva per l'individuo, in quanto riuscirebbe a mediare il passaggio dalla sfera personale di un 'io soffro', 'io piango', a quella impersonale e destorificata di un anonimo 'si soffre', 'si piange', che non può essere però una condizione definitiva, ma solo uno stadio preparatorio alla riappropriazione storica e personale dell'evento luttuoso e della sofferenza, in quanto essi sono inderogabilmente il mio lutto e la mia sofferenza; una riappropriazione che, qualora non avvenisse, condannerebbe l'individuo all'alienazione e al delirio. In tal senso, azzardando un po', si potrebbe dire che in questa pratica del lamento funebre il ritmo e la ritmicità sono qualcosa che agisce sui pensieri e sugli affetti producendo quel trascoloramento, quel distanziamento e quell'estraniamento ravvisati da Nietzsche e che, anche secondo de Martino, hanno trovato col tempo una loro possibile espressione formale nella poesia e nella tragedia.

^{60.} E. DE MARTINO, Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 80.

8. Ginnastica e pastiglie Géraudel

Tornando a Nietzsche, va detto che le sue riflessioni sul ritmo non rimangono delimitate al solo ambito letterario, ma vengono utilizzate come un'arma affilatissima per colpire Wagner e la sua arte all'indomani della dolorosa rottura di una relazione affettiva, nonché di un'affinità spirituale, che i due avevano vissuto originariamente come tra fratello e fratello, o tra padre e figlio, tale da provocare nel cuore del filosofo una lacerazione forse mai rimarginata, come ci inducono a pensare queste parole di Lou Salomé:

Me lo rivedo davanti allorché, durante un viaggio che facemmo insieme dall'Italia attraverso la Svizzera, visitò con me la tenuta di Tribschen, vicino a Lucerna, il luogo in cui aveva trascorso con Wagner un periodo indimenticabile. A lungo, molto a lungo egli sedette in silenzio sulla sponda del lago, immerso in grevi ricordi; quindi, disegnando con la punta del bastone sulla sabbia umida, parlò con voce sommessa di quei tempi andati. Quando alzò lo sguardo, stava piangendo⁶¹.

Ma in che senso le critiche alla musica wagneriana riguardano il ritmo? Com'è noto, Nietzsche espresse fin dal primo momento una profonda ammirazione e condivisione per il modo in cui Wagner concepiva il ritmo nelle sue opere e per la forza, il rigore, e la terribile serietà con cui egli lo metteva in scena facendo rivivere la grandezza della ritmica greca, al punto tale da essere considerato, alla stregua di Eschilo, «un plasmatore di altissima specie» (ein Bildner höchster Art), cioè un artista capace di utilizzare il ritmo in modo architettonico per riportare all'equilibrio la lotta delle passioni senza spegnerne la voce caratteristica. Ogni singolo atto di un dramma wagneriano, a detta del primo Nietzsche, racconta dapprima i sentimenti, gli affetti e le storie dei singoli individui, e poi mostra come tutto ciò confluisca in qualcosa di più grande:

Sopra tutti gli individui sonori e la lotta delle loro passioni, sopra tutto il vortice dei contrasti, si libra con supremo equili-

^{61.} L. Andreas-Salomé, *Vita di Nietzsche* (1983), trad. it. Editori Riuniti, Roma 1998, pp. 109-110.

brio uno strapotente intelletto sinfonico, che genera continuamente la concordia dalla guerra [...]. Domare impetuose masse contrastanti, trasformandole in *ritmi* semplici, attuare una sola volontà attraverso una sconcertante molteplicità di esigenze e desideri – sono questi i compiti a cui egli si sente nato, in cui egli sente la sua libertà [corsivo mio]⁶².

Wagner, per questa sua capacità di tenere assieme forze in contrasto tra di loro per mezzo di un ritmo complesso, variegato, ma nello stesso tempo equilibrato, finì un giorno per sembrare agli occhi di Nietzsche come «Alessandro che versa nella coppa l'Asia e l'Europa»⁶³, ossia come l'autentico erede della cultura classica greca il cui spirito apollineo, ospitando il dionisiaco come un «forestiero terribile» (furchtbarer Fremdling), riuscì a domarlo e a fare dei contrasti una sublime armonia:

Questa sorgente sgorgava in Asia, ma in Grecia dovette diventare fiume, poiché qui per la prima volta trovò ciò che in Asia non le era stato offerto, la più eccitante sensibilità e recettività al dolore, accoppiate alla più sottile perspicacia e riflessione. Come poté Apollo salvare la grecità? Il nuovo venuto fu accolto nel mondo della bella illusione, nel mondo degli dèi olimpici: a lui furono sacrificati molti onori spettanti alle più ragguardevoli divinità, per esempio a Zeus e ad Apollo. Non si sono mai fatti tanti complimenti con un forestiero; per di più era anche un forestiero terribile (*hostis* in ogni senso), abbastanza possente da demolire la casa che l'ospitava⁶⁴.

Fu così che il mondo omerico-greco, chiamato a fare i conti con forze prima di allora sconosciute, dovette ingegnarsi di domarle utilizzando una «smisurata forza ritmica e figurativa» con cui mettere al dionisiaco le catene della bellezza.

^{62.} F. Nietzsche, Considerazioni inattuali, IV (Richard Wagner a Bayreuth), in Opere, vol. IV, tomo I, par. 9.

^{63.} Id., Frammenti postumi 1875-1876, in FPN, 11[43].

^{64.} Id., La visione dionisiaca del mondo, in Id., La filosofia nell'epoca tragica dei greci, in Opere, vol. III, tomo II, par. 2.

Un giorno, però, l'idillio di quell'intesa spirituale e artistica, destinata a restare da quel momento in poi forse solo una 'amicizia stellare', finì per sempre, e i due amici si separarono prendendo strade diverse e andando, come Nietzsche amava dire. uno a oriente e l'altro a occidente. Da allora, rifacendosi ai suoi studi giovanili sulla ritmica, Nietzsche non smetterà di muovere a Wagner critiche feroci che ribalteranno le opinioni di un tempo, accusandolo di utilizzare il ritmo in un modo esasperato e sfrenato. A questo proposito, va precisato che secondo Nietzsche la presenza dell'irregolarità nella ritmica non costituisce di per sé qualcosa di negativo ma, come accadeva nell'arte greca, essa risulta funzionale e necessaria, tanto quanto la regolarità, all'ottenimento della bellezza e dell'armonia. La stessa architettura, come ci rammenta il filosofo rifacendosi alla lezione di Burckhardt, era solita utilizzare in passato l'irregolarità e l'asimmetria per ottenere il movimento e la fluidità delle forme, proprio come accade nella musica:

L'incurvatura non matematica delle colonne a Paestum ad es. è qualcosa di analogo alla modificazione del *tempo* musicale: vitalità in luogo di un movimento meccanico⁶⁵.

Tale uso dell'irregolarità ritmica, tuttavia, almeno nella grande arte, non degenerava mai in una caoticità sfrenata e irrazionale. Ed è proprio questo che mancherebbe in Wagner, accusato di utilizzare il ritmo per portare i nervi allo sfacelo più totale e così l'intero corpo:

Wagner agisce come un uso prolungato di alcol. Ottunde, ingorga di catarri lo stomaco. Effetto specifico: degenerazione del senso ritmico. Il wagneriano finisce per chiamare ritmico quel che io, per parte mia, con un proverbio greco, dico 'smuovere il pantano'66.

^{65.} Id., Frammenti postumi 1875-1876 cit., 5[86].

^{66.} Id., Il caso Wagner, in Opere, vol. VI, tomo III, Poscritto.

La «blasfemia ritmica» wagneriana, che consiste nel produrre il mescolamento disordinato delle passioni con il conseguente intorpidimento dell'equilibrio estetico – il quale, abbiamo detto, non necessariamente consiste in un equilibrio matematico e simmetrico delle proporzioni – produce effetti nefasti sull'intero corpo. Per questa ragione le obiezioni che Nietzsche muove contro la musica di Wagner non possono che essere di un tipo ben preciso:

Le mie obiezioni contro la musica wagneriana sono obiezioni fisiologiche: a che scopo mascherarle ancora con formule estetiche? L'estetica è per l'appunto nient'altro che una fisiologia applicata. Il mio 'dato di fatto', il mio 'petit fait vrai' è che non respiro più con facilità quando questa musica comincia ad agire su di me; subito il mio piede va in collera e si rivolta contro di essa; esso ha bisogno di ritmo, di danza, di marcia – seguendo la marcia imperiale di Wagner non può marciare neppure il giovane imperatore tedesco -, il mio piede esige dalla musica soprattutto le estasi che sono insite nella buona andatura, nel buon passo di marcia, nella buona danza. Ma non protesta anche il mio stomaco? il mio cuore? la mia circolazione sanguigna? non si contristano le mie viscere? Non divento rauco senza accorgermene?... Per ascoltare Wagner, ho bisogno di pastilles Gérandel... E così mi domando: che cosa vuole propriamente tutto quanto il mio corpo dalla musica in generale? Giacché un'anima non esiste... Sentirsi alleggerito, io penso: come se tutte le funzioni animali dovessero venir accelerate da ritmi leggeri, arditi, sfrenati, sicuri di sé: come se la bronzea, plumbea vita dovesse perdere la sua pesantezza grazie a melodie dorate, morbide, simili all'olio⁶⁷.

Wagner, per il modo in cui si serve del potere del ritmo in modo subdolo al fine di eccitare la sensibilità delle masse e soggiogarne la volontà, potrebbe figurare a pieno titolo tra quelli che, secondo Nietzsche, furono fin dal primo momento i «Signori del ritmo» (*Pfleger des Rhythmischen*), e cioè i «sacerdo-

^{67.} ID., Nietzsche contra Wagner, in Opere, vol. VI, tomo III, Dove io muovo obiezioni. Cfr. ID., La gaia scienza cit., af. 368.

ti», gli «indovini», gli «incantatori» e i «medici»⁶⁸, nelle vesti di un predicatore come quello di cui si parla in un aforisma di *Al* di là del bene e del male:

Soltanto il predicatore sapeva, in Germania, quanto pesa una sillaba e quanto una parola, in che modo una frase batte, balza, cade, corre, conclude, egli soltanto aveva una coscienza nelle sue orecchie, assai di frequente una cattiva coscienza⁶⁹.

Wagner potrebbe essere considerato come un nuovo tipo di predicatore e di prete non solo perché inganna le masse seducendole, ma anche per via della pavidità con la quale si getta ai piedi della croce, screditando così tutto ciò che nella vita è potenza, salute, gioia. Tutta l'arte wagneriana risulta di conseguenza un'arte malata e deprecabile perché incapace di produrre armonia e bellezza nell'interazione con i ritmi dell'uomo: «mancanza di euritmia» (Mangel an Eurhythmie) ed «estrema eccitabilità» (extreme Irritabilität)⁷⁰ hanno contraddistinto la musica, la danza e la poesia di questo celebre compositore nel segno di un triplice e clamoroso fallimento. Contro quest'arte della disarmonia e del caos – un caos dal quale però non può nascere alcuna «stella danzante» – Nietzsche appunta, in una lettera a Peter Gast scritta da Torino il 30 dicembre del 1888 e mai spedita, una nota in cui si legge: «Ginnastica e prendere Pastilles Géraudel»71. Proprio Wagner, che Nietzsche aveva un tempo esaltato come il solo genio capace di utilizzare la musica alla stregua di una ginnastica correttiva e armonizzante per tutti gli ambiti artistici, finisce per diventare un pericolo da cui una ulteriore ginnastica avrebbe dovuto difenderlo e guarirlo. Per riportare alla giusta misura i ritmi scombinati del proprio corpo, gli sarebbero servite non solo la ginnastica ma anche le celebri pastiglie Géraudel – e non «Gérandel»,

^{68.} Id., Geschichte der griechischen Litteratur cit., p. 288 e Id., Griechische Lyriker cit., p. 381.

^{69.} ID., Al di là del bene e del male cit., af. 247.

^{70.} Id., Frammenti postumi 1888-1889 cit., 16[77].

^{71.} Id., Sämtliche Briefe, vol. VIII cit., p. 566.

come compare nella errata trascrizione del manoscritto nietzscheano effettuata dallo stesso Gast – delle quali circolava all'epoca una simpatica réclame in cui viene raffigurato un pianista che suona e guarda minacciosamente la sua cantante che interrompe l'esecuzione con dei colpi di tosse, mentre il testo della pubblicità consiglia: «SI VOUS TOUSSEZ PRENEZ DES PASTILLES GÉRAUDEL». Poiché la musica di Wagner smuove il catarro, rende rauchi e fa tossire per troppa eccitazione, occorre individuare il giusto *pharmakon* e utilizzarlo contro di essa senza scrupolo alcuno.

9. Ascoltare la luce

A questo punto non bisogna pensare che Nietzsche faccia del ritmo una nuova entità metafisica. Egli infatti non manca di sottolineare quanto la nostra percezione del ritmo (e del tempo) sia in stretta relazione con la struttura fisiologica del nostro corpo vivo, come si evince per esempio da due frammenti postumi degli anni 1872-1873 in cui si legge: «Un tempo che esiste in sé è un'assurdità: il tempo esiste soltanto per un soggetto senziente. Lo stesso si dica per lo spazio»⁷², e successivamente: «Spazio e tempo sono unicamente cose misurate, commisurate ad un ritmo»⁷³. Per comprendere il senso di queste due citazioni occorre partire dall'interesse mostrato da Nietzsche per le tesi di un biologo a lui contemporaneo. Karl von Baer, il quale aveva tenuto nel 1860 una conferenza dal titolo molto suggestivo: Quale concezione della natura vivente è quella giusta?, in cui sosteneva che ogni essere vivente necessita di un certo tempo fisiologico perché un'impressione dei suoi sensi diventi oggetto di consapevolezza; un tempo la cui durata cambia da specie a specie con conseguenze determinanti per la percezione della realtà. Nietzsche si rifà al contenuto di quella conferenza quando scrive il capitolo de-

^{72.} Id., Frammenti postumi 1872-1873 cit., 19[140].

^{73.} Ivi, 19[153].

dicato a Eraclito nei *Filosofi preplatonici*⁷⁴, avvalendosi però non del testo originale, ma probabilmente della sintesi fatta da Otto Liebmann in un articolo apparso nei *Philosophische Monatshefte* (1871-1872), una pubblicazione che Nietzsche era solito prendere in prestito dalla biblioteca universitaria di Basilea⁷⁵.

Secondo lo studioso di origine lituana, la facoltà percettiva di un essere vivente (animale o umano) obbedisce a un *ritmo* che è in relazione con il battito cardiaco. In particolare, la velocità delle sensazioni e della stessa vita psichica sono tra di loro in un rapporto matematico inversamente proporzionale, nel senso che quanto più è lento il ritmo cardiaco, tanto più veloce risulta la nostra percezione delle cose, e viceversa. Ne consegue che nell'arco del medesimo 'tempo astronomico' le varie specie viventi non solo vivono una propria temporalità, ma con essa si danno anche una rappresentazione sensibilmente diversa della realtà. Seguendo l'esperimento mentale proposto da von Baer, Nietzsche descrive ciò che accadrebbe qualora la pulsazione cardiaca dell'uomo aumentasse o diminuisse in modo drastico.

Nel primo caso, quello in cui il cuore diventasse progressivamente più veloce e tutta la nostra vita ne risultasse accelerata, percepiremmo ciò che si muove attorno a noi come sempre più lento. Immaginando di arrivare ad accelerare di migliaia di volte il battito cardiaco e di portare la durata di un'intera vita a soli quaranta minuti, arriveremmo al punto di seguire con lo sguardo la traiettoria di una pallottola sparata da un fucile, mentre l'erba e i fiori li percepiremmo immutabili ed eterni così come ora ci appaiono le montagne; della crescita e della fioritura di un bocciolo percepiremmo nel corso di

^{74.} Id., I filosofi preplatonici, trad. it. riveduta e accresciuta Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 62-64. Cfr. il pregevole saggio introduttivo di P. D'IORIO, La naissance de la philosophie enfantée par l'esprit scientifique, in F. NIETZSCHE, Les philosophes préplatoniciens, trad. fr. Éditions de l'Éclat, Combas 1994, pp. 10-49.

^{75.} Su Nietzsche e von Baer cfr. A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull'individualità nell'Ottocento tedesco*, il Mulino, Bologna 1992, pp. 203-219.

una intera vita ciò che percepiamo delle grandi trasformazioni geologiche, la luce sarebbe percepita così lentamente che forse potremmo arrivare persino ad «ascoltarla» e i nostri suoni abituali diventerebbero invece impercettibili. Inoltre non potremmo percepire i movimenti di un essere umano, o di un animale, perché infinitamente rallentati, ma piuttosto dovremmo immaginarli, così come facciamo solitamente con il moto dei corpi celesti.

Nel caso in cui i battiti del nostro cuore dovessero invece diminuire, accadrebbe il contrario: la nostra intera vita arriverebbe a durare molto di più e con essa rallenterebbe la nostra sensibilità. Immaginando di dilatare la nostra durata a ottantamila anni, finiremmo per accumulare in un anno tanta esperienza quanta ne facciamo normalmente in otto o nove ore. Ciò significa che tutto quello che ci circonda sarebbe percepito a una tale velocità che basterebbero solo quattro ore per veder trascorrere una dietro l'altra le quattro stagioni, mentre un fungo spunterebbe velocemente dal terreno come uno zampillo, l'intera vegetazione comparirebbe e scomparirebbe a una velocità incredibile, il ciclo del giorno e della notte svanirebbe, e il sole farebbe il suo corso girando vorticosamente nella volta del cielo come un tizzone ardente che disegna nell'aria un cerchio luminoso, sicché tutto ciò che fino a quel momento ci sembrava fisso e duraturo dileguerebbe senza scampo. Ciò che emerge in modo rilevante, dunque, è che il tempo, lo spazio, il movimento sono, per come e nei limiti di come li percepiamo. relativi alla nostra particolare natura. Come Nietzsche arriverà a dire in seguito:

L'uomo è una creatura che produce forme e ritmi [ein Formen- und Rhythmen-bildendes Geschöpf]; in niente è meglio esercitato e sembra che a niente prenda piacere più che nell'inventar forme [...]. Senza la trasformazione del mondo in figure e ritmi non ci sarebbe per noi niente di 'uguale', dunque neppure niente che ritorni, dunque neppure una possibilità di esperienza e di appropriazione, di nutrizione. In ogni percepire, ossia nell'appropriazione originaria, l'avvenimento essenziale è un agire, o più rigorosamente, un imporre forma [ein Formen-Aufzwingen]: di 'impressioni'

parlano solo i superficiali. L'uomo impara in questo a conoscere la propria forza come forza di opposizione, e ancor più come una forza di determinazione, che rifiuta, trasceglie, costruisce, che ordina nei propri schemi⁷⁶.

Diversamente da una visione di tipo kantiano, le forme in questione non sono qualcosa di fisso e immutabile, misteriosamente date all'essere umano nella purezza dell'empiricamente a priori, ma sono piuttosto un prodotto dell'agire. La necessità di produrre delle forme obbedisce anche a un bisogno di «nutrizione», nel senso che l'uomo, da sempre alle prese col divenire della realtà, non potrebbe sopravvivere se non fosse in grado di individuare qualcosa che nel tempo resta identico e tale da poter essere riconosciuto tutte le volte che si ripresenta. L'interpretazione e la costruzione del mondo, resa possibile anche grazie a figure e ritmi, prelude in un certo qual modo alla nascita della 'logica', per mezzo della quale l'uomo è in grado di distinguere ciò che è utile da ciò che è nocivo per la sua sopravvivenza, come viene affermato anche nell'aforisma 111 della *Gaia scienza*, in cui Nietzsche scrive:

Chi, per esempio, non riusciva a trovare abbastanza spesso l''uguale', relativamente alla nutrizione o agli animali a lui ostili, colui che quindi procedeva troppo lento, troppo cauto nella sussunzione, aveva più scarsa probabilità di sopravvivere di chi invece, in tutto quanto era simile, azzeccava subito l'uguaglianza. Ma l'inclinazione prevalente a trattare il simile come uguale, un'inclinazione illogica – perché nulla di uguale esiste – ha creato in principio tutti i fondamenti della logica. Similmente, perché nascesse il concetto di sostanza, – che è indispensabile per la logica, anche se ad esso, a rigor di termini, non corrisponde nulla di reale, – non si dovette per lungo tempo né vedere né sentire il permutarsi delle cose; gli esseri che non vedevano con precisione avevano un vantaggio rispetto a coloro che vedevano tutto 'allo stato fluido'⁷⁷.

^{76.} F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884-1885*, in *Opere*, vol. VII, tomo III, 38[10], trad. it. leggermente modificata.

^{77.} Id., La gaia scienza cit., af. 111.

Un vantaggio che l'uomo ha finito col prendere troppo sul serio da quando lo ha trasformato in una verità ontologica, ossia da quando la credenza nella immutabilità delle cose, dovuta alla particolare conformazione fisiologica dell'essere umano e all'utilità che essa gli ha fornito nel corso del tempo, lo ha indotto a concepire anche se stesso come un *subjectum*, nel senso letterale di ciò che resta stabile, immutabile e identico 'al di sotto' delle sue qualità e dei suoi accidenti transitori.

10. Tremor manus

Negli ultimi anni della sua vita, recluso in quella che era diventata davvero la più solitaria delle sue solitudini, condannato dalla follia a diventare, come dirà di lui Franz Overbeck, «un mucchio di rovine riconoscibili solo all'occhio dell'amico», Nietzsche descrive il suo corpo come assalito e attraversato di tanto in tanto da una serie di smorfie, di tic, di ghigni che finiscono per deformarne i tratti caratteristici. «Tremore alle mani» – come viene annotato dai medici nella cartella clinica di Jena a gennaio del 1889 – assieme a urla improvvise e scatti d'ira, ci dicono del dramma di un uomo lacerato, diffranto, in balìa di forze incontenibili e ostili da cui viene dolorosamente agito⁷⁸. La mancanza di un ritmo tale da contenere, condurre, ordinare quella molteplicità di ritmi del corpo vivo ancora più anarchici di quanto lo siano per loro natura, consegna il filosofo alla tirannia del tremore, manifestazione parossistica del ritmo e sua drammatica degenerazione che, come ebbe modo di raccontare Jacques Derrida alla presenza di amici e allievi in uno dei suoi ultimi giorni, colpisce la soggettività nel modo più devastante, condannandola a subire passivamente il potere dispotico di quell'altro che è costretta a portare da sempre nella sua stessa carne:

Le tremblement digne de ce nom fait trembler un 'je' au point qu'il ne peut plus se poser comme le sujet (actif ou passif) d'un tremblement violent qui lui arrive, d'un événement qui le prive de sa maîtrise, de sa volonté, de sa liberté, donc

^{78.} Cfr. A. Verrecchia, *La catastrofe di Nietzsche a Torino*, Bompiani, Milano 2003, pp. 405-439.

LA POESIA IL RITMO IL CORPO

de son droit à l'ipseité, soit au pouvoir de penser ou de se dire, autoaffectivement, 'je' et, comme le signifie toute ipséité, au pouvoir tout court, au 'je peux' tout court ou au 'je peux savoir', 'je peux décider', 'je peux assumer une responsabilité qui soit seulement la mienne et non celle d'un autre'. Trembler fait trembler l'autonomie du je, il l'installe sous la loi de l'autre – hétérologiquement⁷⁹.

^{79.} J. Derrida, *Comment ne pas trembler?*, in A. Valtolina (a cura di), *Annali della Fondazione Europea del Disegno (Fondation Adami*), Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 94-95.