

la rivista di **en**gramma
2016

132-133

La Rivista di Engramma
132-133

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 132-133
anno 2016

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **132-133** anno **2016**
132 gennaio 2016
133 febbraio 2016
finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-14-4
ISBN digitale 978-88-31494-15-1

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *132 gennaio 2016*

106 | *133 febbraio 2016*

132

gennaio 2016

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 132

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 132 | gennaio 2016

©2018 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Agnoletto | Antal | Aureli | Bracco | Centanni | Nicastro | Pedersoli
Plebani | Schiavi | Wind

Ritmo e schema

a cura di Monica Centanni e Alessandra Pedersoli

SOMMARIO

- 1|Ritmo e schema
MONICA CENTANNI, ALESSANDRA PEDERSOLI
- 9|La poesia, il ritmo, il corpo*
MICHELE BRACCO
- 25|Edgar Wind, Frederick Antal, *La Menade sotto la Croce* (1937)
INTRODUZIONE, TRADUZIONE A CURA DI GIULIA BORDIGNON
- 27|La Menade sotto la Croce
EDGARD WIND, FREDERICK ANTAL

EDGARD WIND

FREDERICK ANTAL
- 37|The Mænad under the Cross
EDGAR WIND, FREDERICK ANTAL

EDGARD WIND

FREDERICK ANTAL
- 47|*Menade* di Gianpiero Schiavi
GIANPIERO SCHIAVI
- 63|Ruffiani e seduttori, ovvero l'inganno d'amore
SARA AGNOLETTA
- 79|Le Metamorfosi di Botticelli
CLIO NICASTRO

87|Il sigillo ignorato: Aldo Manuzio, la sua impronta e l'attenzione strabica
degli storici

TIZIANA PLEBANI

95|“La rincorro, o piuttosto è lei a rincorrermi?”

ROBERTA AURELI

La poesia, il ritmo, il corpo*

Michele Bracco

Scrittura: tremor manus (solo nell'eccitazione).
Jenaer Krankenjournal (Januar 1889)

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 greca[1] 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

Nietzsche e la poesia

a cura di

Annalisa Caputo

Michele Bracco

Stilo Editrice



In copertina al testo: Valerio Adami, *Über Berg und Tal (Kubin)*, 2006. Acrilico su tela, cm 200x265, Galerie Haas AG Zürich

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 ritmica[2].

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 darvi 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 conferisce una certa potenza enfatica e persuasiva, indipendentemente da ogni ragionamento[3].

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, allorché 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 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 insensata[5].

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.

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 agitato[6].

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 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-là[8].

Persuasato 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 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*]. [...] 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 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 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 ripetizioni[18].

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 [*Grenzlilien*] 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 mondo[21].

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 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 distruggerla[22]. Inoltre, l'impulso a separare, a differenziare, a produrre forme e così, ma in un modo solo apparente (*scheinbar*), a 'creare' individui[23], 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 punto 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 mondo[25]. 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 costi-

tuisce 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 colleghi[26], 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 mente[27].

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 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 velocità. Di qui, quella regolamentazione del tempo d'azione che fu così importante nell'esercito e che doveva diventarlo per tutta la tecnologia dell'attività umana[29].

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 abitudine 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 tempo[32].

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 naturale[33]. 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 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 *laissez 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 laissez 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 divino[35].

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 'inven-

zione' (nella metrica per esempio), è sempre un tale vincolo imposto a se stesso. 'Danzare in catene', farsi le cose difficili e poi stendervi sopra l'illusione della facilità, – è questa l'abilità che essi ci vogliono mostrare[36].

NOTE

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

2. F. Nietzsche, *Geschichte der griechischen Litteratur*, in *KGW*, vol. II, tomo V, p. 284.

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

4. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, in *Opere*, vol. V, tomo II, af. 84, trad. it. leggermente modificata.

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.

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

8. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., af. 84.

9. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., af. 84.

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

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. F. 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 danzano in tondo – come nella *Danza* di Matisse – disegnando dei cerchi (concentrici) 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.
16. F. Nietzsche, *Rhythmische Untersuchungen*, cit., p. 338.
17. F. Nietzsche, *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. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., af. 84.
21. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, vol. III, tomo I, par. 9.
22. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, vol. III, tomo I, par. 1.
23. F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1870-1872*, in *FPN*, vol. II, 16[15].
24. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., par. 21.

25. P. Sauvanet, *Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour*, «Archives de Philosophie», 64, 2001, p. 350.

26. Cfr. F.F. Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, cit., pp. 109-117.

27. Cfr. F.F. Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, cit., p. 111, il riferimento a due lettere spedite da Nietzsche il giorno 1 dicembre 1867 a C. von Gersdorf e a F. Ritschl.

28. M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), trad. it. Einaudi, Torino 1993, p. 165.

29. M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), trad. it. Einaudi, Torino 1993, p. 168.

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

31. F.F. 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, 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, le tesi 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.

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

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

35. F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., af. 188.

36. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano II*, cit., af. 140.

Il testo è qui pubblicato per gentile concessione dell'editore e ripropone i primi tre paragrafi di un saggio più ampio tratto da: *Nietzsche e la poesia*, a cura di Annalisa Caputo e Michele Bracco, con saggi di Annalisa Caputo, Michele Bracco, Gemma Adesso, Francesca Avelluto, Eleonora Palmentura, Stilo, Bari, 2012.

Riferimenti all'opera di Nietzsche

I testi di Nietzsche sono citati da:

Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, weitergeführt von W. Müller-Lauter und K. Pestalozzi, de Gruyter, Berlin-New York 1967 sgg. [KGW].

Opere di Friedrich Nietzsche, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964 sgg. [Opere].

Frammenti postumi, nuova edizione a cura di G. Campioni, Adelphi, Milano 2004 sgg. [FPN].

ENGLISH ABSTRACT

The present article opens my essay *La poesia, il ritmo, il corpo*, published in the volume: A. Caputo, M. Bracco (eds.), *Nietzsche e la poesia*, Stilo, Bari, 2012. In his early studies concerning Greek literature Nietzsche states that rhythm is not only something giving shape to different kinds of 'matter' (like stone, sound, lines, colors, etc.) in order to create an artwork, but that in ancient times it was thought to exert, upon the human beings and the gods, a magical influence that could excite or discharge their passions and ease their souls. The belief in the power and utility of rhythm, thought as a force compelling bodies and souls, is considered by Nietzsche as the origin of poetry. But why has rhythm so much power? The German philosopher holds that rhythm influences our body because the entire living body contains a countless number of cellular rhythms. Moreover, rhythm

exerts a power over individuals that is not only physiological and psychological, but also pedagogical, moral and political – as he demonstrates when speaking of military training. In this sense, rhythm is considered by Nietzsche as an “attempt at individuation” and Apollo is called “state-creator” and “genius of individuating principle”.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • giugno 2018

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2016**
numeri **132-133**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.