

UNIVERSITÀ VITA-SALUTE SAN RAFFAELE

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN FILOSOFIA

Curriculum in Discipline Filosofiche

IL RITMO COME “FILO CONDUTTORE” DELLA FILOSOFIA DI FRIEDRICH NIETZSCHE.
DALLE LEZIONI BASILEESI DI RITMICA E METRICA ANTICA ALL’ARTE DEL “GRANDE
RITMO”.



Tutore: Massimo Donà

Co-Tutore: Francesco Valagussa

Tesi di DOTTORATO di RICERCA di Alice Giordano

matr. 012220

Ciclo di dottorato XXXIII

SSD M-FIL/01

Anno Accademico 2019/2020

Abstract

Il lavoro qui presentato è un'indagine sul concetto di "ritmo" all'interno del pensiero di Friedrich Nietzsche. Nelle lezioni di filologia classica dedicate alla metrica e alla ritmica antiche, tenute all'Università di Basilea nonché al *Pädagogium* della stessa città a partire dal 1869, il giovane filologo elabora una teoria ritmica innovativa, arrivando a una conclusione originale e controcorrente rispetto al panorama degli studi classici tedeschi dell'Ottocento. Simili analisi filologiche sono solo il punto di partenza per una riflessione sul concetto di ritmo che attraversa molteplici discipline e ambiti di ricerca, tra i quali figurano la fisiologia, l'antropologia, la musica, la pedagogia. La ricerca ha dunque un carattere multiforme, che si sforza di rispettare la ricchezza e plurivocità del concetto in esame. Il ritmo ha, secondo Nietzsche, un potere di persuasione e di costrizione la cui origine è antica ma i cui effetti sono tutt'ora riscontrabili; la forza del ritmo non agisce soltanto in ambito culturale, ma anche da un punto di vista biologico, coinvolgendo il corpo e i suoi movimenti vitali. Proprio sul collocarsi del ritmo in un punto di intersezione tra cultura e natura, tra linguaggio e corpo, si fonda la rilevanza di tale concetto nel pensiero di Nietzsche, che è scopo del lavoro dimostrare. Da un punto di vista metodologico, il *corpus* nietzscheano viene considerato nella sua interezza, per consentire una comprensione quanto più completa possibile del concetto in questione e per seguirne l'evoluzione. Se, difatti, molte delle riflessioni di Nietzsche sul tema del ritmo si concentrano negli anni di Basilea, altrettanto significativi sono i riferimenti presenti nelle opere mature. Dalla riscoperta della natura quantitativa del ritmo (*Zeit-Rhythmik*) nell'ambito della ritmica classica, sino alle riflessioni sulla *décadence* ritmica wagneriana e a come superarla attraverso l'arte del "grande ritmo", il lavoro argomenta in favore del ritmo come "filo conduttore" promettente e interessante da seguire all'interno della filosofia nietzscheana.

Indice

0. Introduzione	4
0.a Che cosa significa “ritmo”?	4
0.b Il ritmo nel pensiero di Friedrich Nietzsche	8
1. Il progetto nietzscheano di una “filosofia del ritmo”	13
1.a Progetti incompiuti	13
1.b Il ritmo tra filologia e filosofia	28
1.c Principali occorrenze del termine	44
2. Filologia del ritmo	47
2.a <i>Zeit-Rhythmik</i>	51
2.b <i>Affekt-Rhythmik</i>	67
2.c «Un sentimento ritmico nella formazione del linguaggio»	81
3. Fisiologia del ritmo	97
3.a <i>Kraft des Rhythmus</i>	98
3.b Eugen Dühring: il ritmo della vita organica	110
3.c Karl von Baer: una “finzione particolare”	117
3.d Plasmatore di ritmi	131
4. Antropologia del ritmo	137
4.a Utilità superstiziosa	138
4.b Obbligare	144
4.c Purificare	151
4.d Memorizzare e comunicare	160
4.e Una tendenza inestirpabile	164
5. Ritmo apollineo, ritmo dionisiaco	176
5.a Apollo, il dio dei ritmi	177
5.b Euritmia e <i>alogia</i>	186
5.c Muoversi ritmicamente: la danza	189
5.d Catarsi ritmica	195
6. La ritmica musicale tra <i>ethos</i> e <i>pathos</i>	209
6.a <i>Ethos</i> . La funzione paideutica del ritmo e le sue implicazioni politiche in Grecia	209
6.b <i>Pathos</i> . Richard Wagner e la <i>décadence</i> ritmica	223
7. Appendice. Velocità e lentezza	249
7.a Il <i>tempo</i> dell’educazione	249
7.b «Amici del <i>lento</i> »: il tempo della scrittura e della lettura	264
Nota conclusiva	282
Bibliografia	283

0. Introduzione

0.a Che cosa significa “ritmo”?

Ritmo. Assai difficile da analizzare, questa nozione
(Paul Valéry)¹

“Ritmo” si dice in molti modi. Chi ha tentato di darne una definizione esaustiva, si è scontrato con i confini ampi e sfilacciati di una nozione antica quanto alla sua origine, e attuale quanto alle sue applicazioni. Nel 1935, Paul Valéry confessa di aver letto e forgiato almeno venti definizioni di “ritmo”, ma di non ritenerne soddisfacente nemmeno una². Nell’*Harvard Dictionary of Music*, alla voce “ritmo” traspare l’imbarazzo presente persino tra una cerchia ristretta di musicisti nell’accordarsi su di una definizione univoca³. Mettere da parte pretese analitiche e volgere lo sguardo ai fenomeni concreti che la parola “ritmo” suggerisce, per osservarli da vicino e trarne alcuni elementi definitivi⁴, può generare in prima battuta un disorientamento di non minore portata: si parla del ritmo delle onde, del battito cardiaco e delle stagioni. Il ritmo è nella musica, nel linguaggio, nella danza. È un fenomeno temporale, eppure non è inusuale riferirsi alla ritmicità di un’architettura. Di ritmo si occupano tanto i linguisti quanto gli psicanalisti, tanto i filologi quanto i letterati, tanto gli artisti quanto i biologi e gli astronomi. Una considerazione etimologica consente di muovere un primo passo all’interno di una simile congerie semantica e ontologica. Nel 1951, Émile Benveniste scrive un breve ma denso articolo dal titolo *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*⁵ che, dal momento della sua pubblicazione, si è imposto come faro nella notte per buona parte delle riflessioni sul tema in questione. Il testo di Benveniste è un riferimento imprescindibile perché mette per la prima volta in discussione l’etimologia, fino ad allora ritenuta valida,

¹ P. Valéry, *Cahiers*, Gallimard, Paris 1973-1974; trad. it. a cura di J. Robinson-Valéry, *Quaderni. Volume quarto. Tempo. Sogno. Coscienza. Attenzione. L’Io e la personalità*, Adelphi, Milano 1990, p. 22.

² «J’ai lu ou j’ai forge vingt “définitions” du Rythme, dont je n’adopte aucune», P. Valéry, *Cahiers*, cit., tomo I, p. 1289.

³ W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1969, p. 729. Nonostante la difficoltà ad accordarsi su una definizione tecnica, la definizione generale di “ritmo” qui riportata è particolarmente efficace: «In its primary sense, the whole feeling of movement in music, with a strong implication of both regularity and differentiation», *ibidem*.

⁴ Come suggerisce lo stesso Valéry: «Ricerche sul ritmo. - - Questa parola “ritmo” non mi è chiara. Io non la uso mai. Dato che non si tratta di dare la definizione di una cosa, bisognerebbe osservare alcuni fra i più semplici di quei fenomeni che suggeriscono la parola ritmo; osservarli da vicino; isolare e dare un nome ad alcuni caratteri generali...», P. Valéry, *Quaderni. Volume quarto. Tempo. Sogno. Coscienza. Attenzione. L’Io e la personalità*, cit., p. 26.

⁵ É. Benveniste, *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, pp. 327-335.

che lega il sostantivo greco *rhythmos* al verbo *rhein*, “scorrere”. È errato – questa la tesi di Benveniste – supporre che gli antichi Elleni si fossero ispirati al movimento delle onde del mare per astrarre il concetto di ritmo. Studiando le principali occorrenze del termine presso i poeti lirici greci e i filosofi ionici, si scopre infatti che *rhythmos* significava “forma distintiva”, “disposizione”. Gli atomisti Leucippo e Democrito lo utilizzavano con un’accezione tecnica, indicante la specifica configurazione degli atomi: il ritmo, nel senso di forma, è uno dei criteri che consente di distinguere i corpi tra di loro. Il linguista francese sostiene che la specificità del termine in questione – rispetto ad altri sostantivi greci traducibili con “forma”, quali *schema*, *morphé*, *eidos* – sia indicata dal suffisso *-(th)mos*, che suggerisce l’idea di svolgimento.

In definitiva, il significato originario di ritmo è quello di una forma assunta solo momentaneamente, non statica, ma mutevole. *Rhythmos* conferma allora il suo legame con *rhein* solo parzialmente e in questo senso: indica la maniera particolare di fluire di qualcosa che non è stabile, oggettivo, fisso, e rimanda alla instabile configurazione di una materia che “scorre”, in quanto soggetta a continue riconfigurazioni.

Sempre secondo la ricostruzione di Benveniste, Platone aggiunse a tale significato originario l’idea di misura, trasformando il ritmo da una forma in movimento, a una forma in movimento sottomessa a un ordine. La disposizione momentanea si assoggettò a una legge, diventando una sequenza di movimenti ordinata nel tempo; tale accezione ebbe la tendenza a confermarsi nel corso della storia del pensiero occidentale (basti pensare alla traduzione latina *numerus* del greco *rhythmos*).

Questa rapida disamina etimologica non risolve certo la complessità del concetto in questione, eppure riesce a gettare luce su alcune delle componenti fondamentali che entrano in gioco quando si parla di ritmo. Si ritiene infatti che parimenti costitutive del fenomeno ritmico siano l’idea di forma, di movimento e di ordine.

Ad avere esposto questa posizione in maniera limpida e schematica, in tempi recenti, è lo studioso e musicista francese Pierre Sauvanet, in un articolo dal titolo “*Le*” *Rythme: encore une définition!*⁶. Lo scacco esperito da Valéry nel forgiare una definizione adeguata di “ritmo” è il punto di partenza per sondare le possibili vie da seguire nell’indagine di tale concetto. Una prima via implica una drastica riduzione dell’ambito

⁶ P. Sauvanet, “*Le*” *Rythme: encore une définition!*, in J.-J. Wunenburger, *Les rythmes. Lectures et theories*, L’Harmattan, Paris 1992, pp. 233-240.

di applicazione: se è impossibile individuare un'accezione di ritmo genericamente inteso, è perché non c'è "un" ritmo che si declina in molti modi, ma esistono molti ritmi, indipendenti gli uni dagli altri e dunque meritevoli di essere indagati autonomamente. È la via intrapresa ad esempio da Henri Meschonnic, il quale, nella sua *Critique du rythme*, si scaglia contro il "panritmismo", ossia contro una teoria universale e metafisica, nostalgica di un'età dell'oro del ritmo che "tutto comprende". Meschonnic sostiene invece che il ritmo abbia un suo significato specifico e autonomo, se considerato come un fenomeno strettamente linguistico: il ritmo del linguaggio ha poco o nulla a che fare con il ritmo musicale, naturale, biologico etc., con i quali non condividerebbe altro che la sventurata sorte del medesimo nome. Quanto più l'estensione della nozione è ampia, tanto più diventa vaga e ineffabile – questa la tesi di Meschonnic, che indaga pertanto il ritmo linguistico come un concetto a sé stante.

Una simile prospettiva è sicuramente proficua da un punto di vista scientifico e specialistico, e ha il merito di evitare in partenza il pericolo di un eccesso di generalizzazione. D'altro canto, però, rischia di trascurare la ricchezza di un fenomeno che presenta la medesima ambiguità in molte lingue diverse, e non soltanto in una – perché, se così fosse, si potrebbe ipotizzare una coincidenza. Privilegiare invece un approccio omnicomprensivo, volto a mappare la nozione di ritmo nella sua complessità, è da un lato rispettoso di tale ricchezza, ma dall'altro lato corre il rischio della dispersione e della vaghezza. Si tratta dunque di individuare una via alternativa e intermedia, che sappia «ascoltare, vedere, sentire, "giocare" il ritmo, senza intellettualizzarlo con una definizione»⁷ ma che, contemporaneamente, non rinunci a scandagliarne la complessità teorica oltre che pratica. È possibile, difatti, individuare nel ritmo una sintesi di elementi diversi, che si compongono e combinano in proporzioni variabili a seconda del caso specifico preso in considerazione; secondo Sauvanet, questi tratti caratteristici sono forma, periodicità, movimento⁸ – ma se ne possono aggiungere quantomeno altri due, la ripetizione e la differenza.

Tenere a mente tali elementi, senza fissare griglie eccessivamente rigide, è utile per orientarsi ogni qualvolta un ritmo viene evocato. Ciò accade, come si è già accennato, negli ambiti disciplinari più svariati, e se il ritmo è chiamato in causa sin dai tempi antichi,

⁷ Cfr. P. Sauvanet, "*Le*" *Rythme: encore une définition!*, cit., p. 236.

⁸ Secondo Sauvanet, un ritmo in senso stretto presenta tutti e tre i caratteri contemporaneamente, un'accezione dalle maglie più larghe consente di parlare di ritmo anche in presenza di soli due tratti su tre.

la sua fama è in crescita continua: è nel Novecento, difatti, che appare l'euritmia di Rudolf Steiner e che Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos inventa la *rythmanalyse*, poi sviluppata da Henri Lefebvre in chiave sociologica; sempre nel secolo scorso proseguono gli studi di filologia classica sulla ritmica antica, mentre in ambito antropologico Marcel Jousse fa del ritmo un elemento fondante della sua *Anthropologie du geste*, per arrivare alla linguistica dove, oltre all'articolo di Émile Benveniste, va annoverato il già citato Henri Meschonnic. Non è solo l'ambito delle cosiddette *humanities* a interessarsi del tema in questione: sono ampiamente diffusi progetti e riviste di cronobiologia, che analizzano la dimensione poliritmica del corpo vivente, e oggi il ritmo è oggetto di studi semiotici, neurologici, psicanalitici.

Spesso il ritmo non compare nei titoli dei libri, ma entra nelle riflessioni "in punta di piedi", e ciò accade in modo peculiare in ambito filosofico. Per limitarsi al secolo scorso, importanti riferimenti al ritmo vanno cercati tra le pagine di Henri Bergson, di Alfred N. Whitehead, di Gaston Bachelard e di Gilles Deleuze; a dedicare esplicitamente un testo alla natura del ritmo è Ludwig Klages, mentre Henri Maldiney scrive un saggio sull'estetica dei ritmi.

Pare di tornare alla confusione da cui si era partiti, destino paradossale per un concetto che, come si è visto, è intrinsecamente (sebbene non esclusivamente) connesso all'idea di forma e di ordine. Il ritmo contribuisce all'orientamento dell'uomo nel mondo: è una tesi che diversi antropologi e filosofi sottoscriverebbero, anche se da prospettive differenti. Secondo Maldiney, ad esempio, il ritmo è l'improvvisa insorgenza di un punto di riferimento in uno spazio senza punti d'appoggio, ed «è attraverso di esso che accade il passaggio dal caos all'ordine»⁹. Deleuze e Guattari riprendono la medesima suggestione nell'incipit di quel piano dei *Millepiani* intitolato *Il ritornello*: «Nel buio, colto dalla paura, un bambino si rassicura canticchiando. Cammina, si ferma al ritmo della sua canzone. Sperduto, si mette al sicuro come può o si orienta alla meno peggio con la sua canzoncina. Essa è come l'abbozzo, nel caos, di un centro stabile e calmo, stabilizzante e calmante»¹⁰. Il salto dal caos a un principio d'ordine è, però, sempre precario, e «rischia di smembrarsi a ogni istante»¹¹.

⁹ H. Maldiney, *L'esthétique des rythmes*, in Id., *Regard, Parole, Espace*, L'âge de l'homme, Lausanne 1973, pp. 147-172, p. 154.

¹⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988; trad. it. a cura di M. Guareschi, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelveccchi, Roma 2003, p. 439.

¹¹ *Ibidem*.

Il medesimo rischio si può individuare in ogni discorso che abbia il ritmo come proprio oggetto: lo “smembramento” può aver luogo per due ragioni opposte, o per un eccesso di rigore, o per un eccesso di dispersione. Nel primo caso, l’ordine prevale sul movimento, nel secondo caso, è il movimento a prevalere sull’ordine – conducendo, al limite, a un caos definitorio e a quel senso di scacco sperimentato da Valéry. Di fronte a un simile disorientamento, si ritiene utile indagare il fenomeno ritmico ispirandosi proprio al suo significato originario di forma instabile, di ordine mutevole. La struttura dell’argomentazione di una ricerca sul ritmo dovrà allora cercare di accogliere il “movimento”, mentre la trama semantica del concetto si intesserà e si disferà di relazioni con altri concetti – velocità, lentezza, tempo, misura, ripetizione, etc. –, attraversandoli, e modificandosi in questo attraversamento.

0.b Il ritmo nel pensiero di Friedrich Nietzsche

Gli scritti di Friedrich Nietzsche sono un contesto emblematico per mettere in luce la polisemia del ritmo e la difficoltà a circoscrivere un discorso su tale nozione a un singolo campo del sapere¹². Il lavoro che qui si presenta si sforza di rispettare questa ricchezza, complessità e molteplicità di prospettive, indagandola all’interno di un pensiero, quello nietzscheano, altrettanto composito e multiforme.

Filologo di formazione e di professione, Nietzsche si avvicina per la prima volta al fenomeno ritmico attraverso lo studio della ritmica e della metrica antiche. A partire dal 1869, il giovane professore tiene due corsi sull’argomento e scrive degli appunti destinati a una pubblicazione che, però, non vede mai la luce. La presente ricerca si apre proprio con una riflessione sulla nozione di “progetto incompiuto”, utile per designare non solo un’“opera” monumentale e matura come *La volontà di potenza*, ma anche un testo giovanile quale *La filosofia all’epoca tragica dei Greci* e moltissimi progetti minori, talvolta soltanto appuntati rapidamente da Nietzsche al margine di una pagina, talaltra

¹² Secondo Vandegrift Eldridge, le riflessioni di Nietzsche sul ritmo sono un punto di riferimento efficace per orientarsi nella complessità e molteplicità dei discorsi che, oggi, riguardano il fenomeno in questione: «In recent years, theories of rhythm have been proposed by a number of different disciplines, including historical poetics, generative metrics, cognitive literary studies, and evolutionary aesthetics. The wide range of fields indicates the transdisciplinary nature of rhythm as a phenomenon, as well as its complexity»; «I argue that Nietzsche’s work with rhythm provides a historically situated model for how we might continue to take the questions and conflicts within rhythm seriously, rather than seeking an abstract and universally applicable theory of rhythm», H. Vandegrift Eldridge, *Towards a Philosophy of Rhythm: Nietzsche’s Conflicting Rhythms*, in “Journal of Literary theory”, n. 12/1, 2018, pp. 151-170, p. 153 e p. 157.

programmati più accuratamente, attraverso la composizione di indici o di stesure preparatorie. Dal 1870 in poi, Nietzsche prospetta la stesura di un'opera dedicata al ritmo: l'idea sorge indubbiamente in ambito filologico, eppure vi sono diverse ragioni per pensare che la prospettiva che il filologo-filosofo aveva in mente non si sarebbe attenuta ai rigidi confini della disciplina in questione. Il primo capitolo si sofferma dunque, inizialmente, sui progetti incompiuti nietzscheani, per restringere poi la prospettiva su quel particolare "progetto incompiuto" legato al ritmo e sul perché esso possa ambire a essere caratterizzato come un progetto di natura filosofica.

Il secondo capitolo entra invece nel merito degli scritti filologici di Nietzsche sul tema, ossia di quei testi noti come *Ritmica greca* [*Griechische Rhythmik*], *Annotazioni sulla metrica e la ritmica* [*Aufzeichnungen zur Metrik und Rhythmik*], *Sulla teoria della ritmica quantitativa* [*Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik*] e *Ricerche ritmiche* [*Rhythmische Untersuchungen*] scritti tra il 1870 e il 1873. Si ricostruiranno gli assi portanti delle analisi nietzscheane, che, attraverso una lettura attenta delle antiche teorie di Aristosseno, arrivano a conclusioni originali e controcorrente rispetto alla vulgata filologica predominante nel panorama degli studi classici tedeschi dell'Ottocento. Risulterà centrale la distinzione tra la *Zeit-Rhythmik* degli antichi, fondata sulla durata temporale, e l'*Affekt-Rhythmik* tipicamente moderna, anche detta da Nietzsche "barbarica": non aver individuato tale differenza, o non averne tratto le estreme conseguenze, è per Nietzsche fonte di quell'"errore fondamentale" che imputa ai suoi colleghi e che si tratterà di approfondire. Per quanto i testi in questione siano molto tecnici, le problematiche sollevate si intersecano con alcune riflessioni filosofiche che Nietzsche porta avanti nello stesso periodo, in particolare con la critica alla metafisica implicita nel linguaggio in *Su verità e menzogna in senso extramurale*.

Inaspettatamente, nel cuore delle sue riflessioni filologiche, Nietzsche inserisce alcuni riferimenti a una fisiologia del ritmo. È in modo particolare un paragrafo dal titolo *Forza del ritmo* [*Kraft des Rhythmus*], inserito all'interno delle *Ricerche ritmiche*, a fornire spunti significativi per un'analisi del ritmo come fenomeno proprio del corpo e dei suoi movimenti vitali. Il terzo capitolo ricostruisce allora i punti di intersezione tra il tema del ritmo e le scienze della vita, in modo particolare la biologia, soffermandosi su quegli autori che Nietzsche aveva letto e che citava, talvolta esplicitamente, talvolta tra le righe, come Rudolf Virchow e Karl von Baer. Un confronto con il ritmo della vita organica

passa anche attraverso il testo di Eugen Dühring *Il valore della vita*, che nel 1875 Nietzsche riassume e commenta nei suoi appunti.

Dal corpo vivente al corpo sociale, le analisi di Nietzsche non si esimono da un riferimento alla dimensione antropologica del ritmo. Al contrario, quest'ultima costituisce un nucleo fondamentale del discorso sulla funzione e sul potere del fenomeno ritmico, al quale Nietzsche riconosce un'"utilità superstiziosa". Sin dagli albori della civiltà, si è ritenuta la poesia (e in modo particolare la sua componente ritmica) capace di vincolare tanto gli dèi quanto gli uomini, di purificare il corpo e l'anima, di fornire un supporto mnemonico alla tradizione e un aiuto concreto alla comunicazione. Queste tematiche sono al centro dell'aforisma 84 de *La gaia scienza*, dal titolo *Dell'origine della poesia*, nonché di alcune pagine della *Storia della letteratura greca* [*Geschichte der griechische Literatur*], a tutti gli effetti una prima stesura di quello che sarà l'aforisma 84: a un'analisi di questi passaggi è dedicato il quarto capitolo del lavoro.

Il quinto capitolo si occupa del ritmo nel contesto de *La nascita della tragedia* e degli scritti a quest'ultima connessi, in relazione ad alcune tematiche specifiche, a partire dal dionisiaco e dall'apollineo, passando attraverso la danza, sino alla critica della catarsi aristotelica. Le occorrenze di "ritmo" sono in questi scritti rare ma significative, perché aprono il fenomeno ritmico a nuove possibilità interpretative che arricchiscono, complicano e integrano le ricerche filologiche sul tema. Quest'ultime hanno lasciato alcune tracce, per quanto silenziose, anche nell'opera del 1872; si cercherà, pertanto, di individuarle, e contemporaneamente di indagare il rapporto del ritmo con, da un lato, Apollo (esplicitamente definito "dio dei ritmi") e, dall'altro, Dioniso (dio della musica). Proprio alla musica è dedicato il sesto capitolo, diviso in due parti. Nella prima, alcuni appunti di Nietzsche relativi alle *Leggi* di Platone offrono il pretesto per un confronto tra i due filosofi, circoscritto al tema del ritmo e in particolare alla sua funzione paideutica, nonché alle sue possibili implicazioni politiche. Nella seconda parte, invece, lo sguardo si sposta dall'antichità verso la contemporaneità di Nietzsche: il complicato rapporto con Richard Wagner viene affrontato specificatamente in riferimento alla questione ritmica, che anche in questo caso si dimostrerà difficilmente circoscrivibile a quello che, più di tutti, si sarebbe tentati di indicare come suo naturale ambito d'appartenenza: la musica. La critica nietzscheana rivolta al grande compositore di Lipsia non si comprende, difatti, senza un riferimento alla "degenerazione ritmica" intesa in chiave fisiologica.

Uno dei grandi meriti di Nietzsche – come si dimostrerà nel corso del lavoro – è riscoprire la dimensione autenticamente temporale del ritmo antico e sottolinearne la dimenticanza in epoca moderna. All’appendice del presente lavoro sono riservati due temi nei confronti dei quali Nietzsche è particolarmente critico: l’educazione e il linguaggio. Si mostrerà che ad affliggere tanto la *Bildung*, quanto l’uso delle parole, è almeno in parte un “errore ritmico”, ossia un errore di natura temporale, ben rappresentato dalla “malattia della fretta” di cui soffre la modernità. Leggere bene, scrivere bene e conoscere se stessi sono operazioni che richiedono tempo, non un tempo uguale per tutti, ma un tempo differentemente ritmato, nel quale la configurazione di velocità e di lentezza non risponde ad alcuna legge predefinita ma fa eco al significato originario di *rhythmos*: forma in movimento, configurazione dell’istante, ordine mutevole individuato e individuante.

Dalla filologia alla fisiologia, dall’antropologia alla musica, dalla politica alla pedagogia, il ritmo si dice in molti modi anche negli scritti di Nietzsche, inserendosi nei punti di intersezione tra diverse discipline. Lo sguardo sul tema in questione è però, in definitiva, filosofico, così come filosofico si ritiene il pensiero di Nietzsche nel suo complesso. Ciò vale perché e solo se si intende la filosofia come un’attività paradossale, che è in grado di uscire dai propri confini disciplinari, senza di fatto mai uscirne davvero. Il respiro delle riflessioni di Nietzsche sul tema del ritmo – che si concentrano nel periodo di Basilea ma che si estendono sino agli ultimi anni di vita cosciente¹³ – è senza dubbio ampio e variegato; ciò nonostante, è possibile scorgere, nella complicata trama dei singoli ritmi chiamati in causa da Nietzsche, un “grande ritmo” che li “abbraccia”, senza uniformarli, ma integrandoli nella sua forma ibrida e cangiante. E se il ritmo non è il filo conduttore più evidente nella filosofia nietzscheana, è però un filo conduttore promettente e interessante da seguire: capace di tenere assieme la molteplicità degli interessi e degli stimoli teorici che Nietzsche “rumina”, in grado di dialogare con la complessità della

¹³ L’unico lavoro monografico sino ad oggi dedicato al tema del ritmo nella filosofia di Nietzsche, quello di Friederike F. Günther del 2006, come il titolo stesso annuncia – *Rhythmus beim frühen Nietzsche* – aveva ristretto il campo d’indagine, individuando come limite temporale delle proprie analisi il 1876. Quando si studia il pensiero di Nietzsche, selezionare un intervallo temporale è in linea di massima una buona idea, perché, come noto, si tratta di un autore non solo poco sistematico, ma capace anche di mutare toni, prospettive, punti di vista con una frequenza inusuale. Ciò nonostante, si è ritenuto in questo caso più utile prendere in considerazione il *corpus* nietzscheano nella sua interezza principalmente per questa ragione: il tema del ritmo non è uno dei temi più diffusamente sviluppati dall’autore e, sebbene una buona parte delle riflessioni sull’argomento siano collocabili negli anni di Basilea, escludere i riferimenti successivi significa privarsi di argomenti essenziali allo scopo di fornire un quadro quanto più completo possibile dell’argomento in questione. È solo negli ultimi suoi testi, difatti, che Nietzsche arriva a pensare – per quanto incompiutamente – il concetto di “grande ritmo” come superamento dell’estetica della *décadence*.

realtà da diverse prospettive e, infine, potenziale protagonista di un linguaggio che si riscopra fedele al corpo e alla terra.

1. Il progetto nietzscheano di una “filosofia del ritmo”

1.a Progetti incompiuti

È sufficiente aprire uno qualunque dei volumi contenenti i frammenti postumi per entrare nel laboratorio d'idee di Nietzsche e scoprire un lavoro, intenso e ineshausto, di pianificazione. Il filosofo progettava i propri scritti, identificava gli argomenti principali da trattare e talvolta persino le tempistiche di svolgimento, producendo piani di lavoro che, rubando l'espressione da un suo appunto, potremmo definire veri e propri «piani per la vita»¹.

Nietzsche è stato un filosofo sicuramente prolifico, un “*homo scribens*”, come pensava Giorgio Colli: «Per lui, infatti, vivere significò scrivere»². Oltre alle opere che Nietzsche stesso pubblicò in vita, è disponibile una considerevole quantità di materiale non edito, pubblicato postumo sotto il nome tedesco *Nachlass*, letteralmente “lascito”. Nietzsche aveva l'abitudine di compilare i suoi quaderni al contrario, dall'ultima pagina alla prima, spesso scrivendo solo sulle pagine dispari, lasciando quelle pari bianche per aggiunte successive; talvolta, annotava i suoi taccuini persino durante le passeggiate. Come tutti i quaderni personali, anche quelli nietzscheani contengono idee appuntate frettolosamente, abbreviazioni, cancellature, schizzi solo abbozzati, spesso difficili da decifrare. Alcune pagine sono macchiate, altre stinte, altre ancora riscritte diverse volte: per avere un'idea dell'aspetto di questi materiali ci si può recare all'Archivio-Nietzsche a Weimar, in alternativa è possibile consultare l'edizione digitale dei manoscritti³.

Non tutto ciò che era presente nei quaderni, taccuini, fogli di Nietzsche è entrato a far parte dei cosiddetti frammenti postumi (le liste per la lavanderia, le ricevute, le note di contabilità e simili sono stati esclusi), e ciò nonostante la natura del materiale in esso

¹ NF 1875-1876 5[42]. Emblematico questo frammento del 1875, in cui Nietzsche si appunta un piano di vita e di lavoro a lungo termine: tra i trenta e i quarant'anni si dedicherà alle considerazioni inattuali, tra i quaranta e i cinquanta si occuperà dei Greci, mentre tra i cinquanta e i sessant'anni i suoi sforzi si concentreranno su “discorsi all'umanità”.

² G. Colli, *La ragione errabonda*, a cura di E. Colli, Adelphi, Milano 1982, p. 175. L'affermazione di Colli, che si impegnò in prima persona in attività editoriali e imprese culturali che miravano ad agire concretamente nella società del suo tempo, è da intendersi almeno parzialmente in chiave critica: «Limiti di Nietzsche. Ha scritto troppo. Illusione nell'efficacia dello scritto. In tal modo si preclude ogni altro modo di azione (contatti personali, opera educativa)», ivi p. 108. Sul tema Nietzsche e la scrittura, si veda il capitolo 7 paragrafo b del presente lavoro.

³ <http://www.nietzschesource.org/DFGA/>.

contenuto rimane varia e disomogenea⁴. È possibile individuare all'interno del *Nachlass* diverse tipologie di materiali: alcuni lavori sono completi e rifiniti, Nietzsche li avrebbe pubblicati se non fosse sopraggiunto il crollo mentale ed è pertanto possibile considerarli, visto lo stadio di elaborazione avanzato, alla stregua delle opere pubblicate (*Ecce homo*, *Nietzsche contra Wagner*, *L'anticristo*). Vi sono poi dei testi, scritti principalmente a Basilea, altrettanto rifiniti e apparentemente conclusi, ma per i quali Nietzsche non autorizzò mai la pubblicazione (si pensi a *Su verità e menzogna in senso extramurale*). La terza tipologia è la più varia e la più ampia: include tutti gli altri appunti di Nietzsche, che si presentano talvolta come testi sviluppati in molte pagine, talvolta come brevi riflessioni, e talvolta come singole frasi, parole, elenchi, promemoria. Williams definisce questa terza tipologia, evidentemente la più problematica, «*controversial notes*»⁵, appunti “controversi” in quanto gli studiosi ne discutono da decenni lo statuto. Si tornerà a breve su questo dibattito, per ora è sufficiente indicare che, all'interno dei cosiddetti appunti controversi, si trovano preziose indicazioni di Nietzsche circa il proprio lavoro. In particolare, il filosofo si appuntava elenchi di argomenti da trattare e liste con titoli di opere, già scritte o da scrivere, rivelando una progettualità in continua evoluzione. Molte delle tematiche presenti in questi piani di lavoro si possono “spuntare” dalla lista, perché Nietzsche effettivamente se ne occupò, molte altre invece sono rimaste intenzioni inattese. Accogliendo l'invito di Montinari a non perdere di vista il carattere sperimentale e complessivo dell'immenso diario postumo che è il *Nachlass*⁶, si introduce l'idea di “progetti incompiuti”. Questi sono da intendersi come una categoria trasversale, indicante in maniera generica tutte quelle idee che Nietzsche ebbe, senza, per qualsivoglia ragione, svilupparle al pari di altre.

⁴ Si pensi all'appunto apparentemente casuale e privo di significato filosofico del 1881, a cui Derrida ha dedicato diverse pagine: «Ho dimenticato il mio ombrello», NF 1881-1882 12[62]. Cfr. J. Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris 1978; trad. it. a cura di S. Agosti, *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Adelphi, Milano 1991.

⁵ Linda Williams propone la tripartizione qui presentata, includendo, inoltre buona parte degli scritti filologici tra gli *Schriften*, ovvero gli scritti a uno stadio avanzato di elaborazione ma non pubblicati. Cfr. L. L. Williams, *Nietzsche's Mirror: The World as Will to Power*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham Boulder New York Oxford 2002, pp. 63-64. Williams rimanda per questa tripartizione al saggio di Bernd Magnus. Cfr. B. Magnus, *The Use and Abuse of the "Will to Power"*, in K. Higgins, R. C. Solomon (a cura di), *Reading Nietzsche*, OUP USA, New York 1988.

⁶ M. Montinari, *Nietzsche lesen*, De Gruyter, Berlin New York 1982, p. 94: «Nietzsches Nachlaß gibt sich auch in diesem Fall als das, was er im wesentlichen ist: ein intellektuelles Tagebuch, in das all die Versuche der theoretischen Ausarbeitung von Intuitionen und Begriffen, die Lektüre (oft in Gestalt von Exzerpten), Briefentwürfe, Pläne und Titel von beabsichtigten Schriften niedergeschrieben werden. Wichtig ist dabei, daß man den Versuchscharakter dieser Aufzeichnungen, ihre Komplexität, vor allem ihre Komplexivität, ihre Gesamtheit nicht aus dem Auge verliert».

I progetti incompiuti custoditi nei frammenti postumi non hanno un aspetto uniforme e si presentano a diversi stadi di elaborazione: da testi articolati e argomentati, ma abbandonati, sino a semplici indicazioni di temi da approfondire. Sono particolarmente ricorrenti i piani per opere mai scritte, sui quali il filosofo tornava in continuazione, modificando l'indice, i titoli dei paragrafi, l'ordine delle tematiche. Come nota Porter, Nietzsche aveva per i titoli e per gli indici una vera e propria ossessione, che meriterebbe uno studio a sé: una paradossale storia degli studi classici che valutasse i suoi autori sulla base dei progetti immaginati (e non di quelli effettivamente realizzati) dovrebbe assegnare a Nietzsche un posto d'onore⁷.

Tra i molteplici progetti incompiuti rintracciabili nel lavoro di Nietzsche, se ne riportano alcuni tra i più noti, al duplice scopo di fornire degli esempi e di agevolare l'ingresso nel "laboratorio" di pensiero nietzscheano: in particolare, ci si riferirà ai progetti che ruotavano attorno alla *Nascita della tragedia*, alle *Considerazioni inattuali* e alla *Volontà di potenza*.

La nascita della tragedia non era concepita come un'opera isolata, al contrario, il filosofo avrebbe voluto completarla esplorando l'epoca tragica dei Greci da altri punti di vista oltre a quello adottato con il testo pubblicato nel 1872. Nello specifico, Nietzsche aveva in mente un'opera – un caso emblematico di progetto incompiuto – che si sarebbe concentrata sulla figura del «filosofo della conoscenza tragica»⁸, e tra i titoli possibili che Nietzsche aveva considerato figurano *Philosophenbuch* ("Libro dei filosofi" o "Libro del filosofo") o "Il filosofo come medico della cultura"⁹. L'interesse per la figura del filosofo nell'antica Grecia è ampiamente documentabile nella riflessione nietzscheana, in particolare egli progettò e tenne delle lezioni sui preplatonici a partire dal semestre invernale 1869-1870, riprendendo e rielaborando diverse volte¹⁰.

⁷ Cfr. J. Porter, *Nietzsche's Radical Philology*, in A. Jensen, H. Heit (a cura di), *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, Bloomsbury, London New Dehli New York Sidney 2014, pp. 27-50, p. 27 e p. 46.

⁸ NF 1869-1874 19 [35].

⁹ A Rohde il 22 marzo 1873: «Spero di poterti mandare tra breve, perché tu lo veda in anticipo, un lungo brano del mio libro, che sta nascendo molto lentamente, sulla filosofia greca. Il titolo non è ancora deciso, ma poiché potrebbe essere approssimativamente "il filosofo come medico della cultura", come vedi devo occuparmi di un bel problema generale e non solo storico», BVN, vol. II, 300, p. 439. Cfr. NF 1869-1874 23[15]: «*Il filosofo come medico della civiltà*».

¹⁰ Per il piano completo dei corsi tenuti da Nietzsche a Basilea: C. P. Janz, *Friedrich Nietzsches akademische Lehrtätigkeit in Basel 1869-1879*, in "Nietzsche Studien", n. 3, 1974, pp. 192-203.

La stesura più nota presenta il titolo *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*¹¹, giudicata da Nietzsche incompleta e pertanto non pronta per la pubblicazione¹². Al di là del singolo progetto letterario, a cui molteplici schizzi e piani fanno riferimento¹³, il progetto di ricerca sulla filosofia all'epoca tragica era per Nietzsche molto più ampio rispetto alle pagine scritte che lo testimoniano; avrebbe probabilmente incluso una rielaborazione de *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci* come parte storica e *Su verità e menzogna in senso extramurale* come introduzione¹⁴, nel tentativo di guardare organicamente alla greicità antica, di modo da integrare le tesi esposte ne *La nascita della tragedia*.

Un secondo esempio è quello delle *Considerazioni inattuali*; ne furono scritte e pubblicate solamente quattro (*David Strauss, il confessore e lo scrittore; Sull'utilità e il danno della storia per la vita; Schopenhauer come educatore; Richard Wagner a Bayreuth*), ma il filosofo tedesco ne aveva progettate una dozzina, come si legge in diversi elenchi¹⁵. I

¹¹ A chiarire il rapporto tra questi materiali preparatori sono D'Iorio e Fronterotta in un articolo che critica duramente l'edizione curata da Piero di Giovanni delle lezioni nietzscheane *I filosofi preplatonici* pubblicate per Laterza nel 1994: «Inoltre è stupefacente che Di Giovanni non sappia che *La filosofia nell'epoca tragica dei greci* e il cosiddetto *Libro del filosofo* non sono due opere diverse, ma *due diversi titoli dati allo stesso progetto letterario* [corsivo mio]. Di Giovanni non si rende conto che le lezioni sui filosofi preplatonici, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci* e i frammenti postumi del periodo (compresi quelli arbitrariamente stralciati dalla sorella e pubblicati nella raccolta intitolata *Philosophenbuch* – uno dei tanti titoli che Nietzsche si era appuntato nei suoi quaderni), *fanno parte dello stesso progetto*, che è quello di scrivere un libro sulla nascita della filosofia in Grecia», P. D'Iorio, F. Fronterotta, *Piero Di Giovanni editore di Nietzsche*, in «Rivista di Storia della Filosofia», vol. 51, n. 1, 1996, pp. 137-153, pp. 143-144. È apparsa anche nel 1978 per Savelli un'edizione italiana de *Il libro del filosofo*, che i due autori definiscono un «collage di appunti spacciato per libro», assimilandolo a una «*Volontà di potenza* in sedicesimo», *ibidem*. Circa i manoscritti di Nietzsche in questo periodo si veda M. Montinari, *Sulla composizione degli scritti dal 1870 al 1873*, in OFN, vol. III/II, p. 421.

¹² Lettera a Gersdorff del 5 aprile 1873: «A Bayreuth porto un manoscritto su *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, per leggerlo agli altri. Il tutto è però ancora molto lontano dalla forma di un libro, io divento sempre più severo verso me stesso e ci vorrà molto tempo prima che io tenti una nuova esposizione (la *quarta* dello stesso tema). Ho dovuto anche intraprendere gli studi più singolari per questo scopo, perfino la matematica mi si è avvicinata senza farmi paura, poi la meccanica, la teoria chimica degli atomi ecc. Ancora ne ho tratto splendide conferme sull'eterno valore dei Greci. La via che porta da Talete a Socrate è veramente inaudita», BVN, vol. II, 301, pp. 442-443.

¹³ Alcuni schizzi e i piani si trovano nei seguenti frammenti postumi: NF 1869-1874 19[89; 184; 189; 190; 214; 315; 316; 325]; 21[5; 6; 9; 11; 13-18]. Ne riportiamo uno a titolo di esempio, il 19[189]: «Introduzione. 1. Talete – Anassimandro – Eraclito – Parmenide – Anassagora – Empedocle – Democrito – Pitagorici – Socrate. Capitolo 1. Capitolo 2».

¹⁴ Cfr. NF 1869-1874 19[191]. Cfr. M. Carpitella e F. Gerratana, *Notizie e note*, in OFN, vol. III/III/II, p. 464: «per farsi davvero un'idea di cosa sarebbe stato il progettato *Philosophenbuch* («libro del filosofo» ovvero «dei filosofi») occorre leggere i frammenti di questo volume – essi, soprattutto quelli del gruppo 19, sono forse i più interessanti di tutto il periodo di Basilea».

¹⁵ Ne riportiamo soltanto alcuni (per non appesantire graficamente il nostro apparato di note, trascriviamo ciascun punto dell'elenco procedendo in orizzontale, laddove Nietzsche – e dunque l'edizione Colli-Montinari – va a capo. Ciò vale per buona parte dei piani che verranno citati da qui in avanti). In un appunto del 2 settembre 1873 si legge: «(1) I filistei della cultura. 2) La malattia storica. 3) Molto leggere e molto scrivere. 4) Musicisti letterati (come i seguaci del genio uccidono gli effetti dello stesso). 5) Tedesco e pseudo-tedesco. 6) Cultura da soldati. 7) Cultura *per tutti* - Socialismo, ecc. 8) Teologia della cultura. 9) Licei ed università. 10) Filosofia e cultura. 11) Scienza. 12) Poeta, ecc. 13) Filologia classica. Abbozzo delle «*Considerazioni inattuali*», NF 1869-1874 19[330]. Sempre del 1873 è un piano che reca anche le date previste per la stesura di ciascuna opera: «*Abbozzo delle "Considerazioni inattuali"*. 1873 David Strauss. Utilità e danno della storia. 1874 Molto leggere e molto scrivere. L'erudito. 1875 Licei e università. Cultura di soldati. 1876 L'insegnante assoluto. La crisi sociale. 1877 Sulla religione. Filologia classica. 1878 La città. Essenza primitiva della civiltà. 1879 Popolo e scienza naturale», NF 1869-1874 29[163]. Un frammento del 1874: «*Considerazioni*

titoli presenti nelle varie liste sono provvisori, soggetti a continui ripensamenti e variazioni; essi testimoniano non solo gli interessi di Nietzsche, ma spesso anche il modo in cui questi interessi si connettevano tra loro, rivelando le trame sotterranee di un pensiero *in fieri*. Ad esempio, l'inattuale "Sul leggere e sullo scrivere" avrebbe presumibilmente ripreso la questione dello stile trattata nel testo su David Strauss, ma anche implicato più o meno direttamente riflessioni sul linguaggio, sui metodi della filologia, sull'insegnamento nei licei e nelle università (tutte tematiche che appaiono come possibile oggetto di *Inattuali*). Il piano nietzscheano di critica della cultura della sua epoca era molto più ampio di quanto possiamo oggi immaginare se ci limitiamo a una lettura delle quattro *Considerazioni* pubblicate.

Non si tratta di un'energia giovanile destinata a esaurirsi col trascorrere degli anni. Per confermarlo, basti ricordare il più celebre progetto incompiuto di Nietzsche, ovvero la *Volontà di potenza*. La ricostruzione operata dalla sorella Elisabeth e da Peter Gast è giudicata dalla critica pressoché unanimemente fuorviante, filologicamente oltre che filosoficamente irrispettosa¹⁶. La quantità di materiale postumo (frammenti, schemi, elenchi, indici, abbozzi) che testimoniano la riflessione di Nietzsche e la sua evoluzione nel tempo in vista di quell'opera, di fatto mai composta, è tuttavia considerevole. La *Volontà di potenza* è il più significativo progetto incompiuto del filosofo tedesco, pianificato come opera per la prima volta nel 1885 e abbandonato nel 1888¹⁷.

inattuali. Strauss. Storia. Leggere e scrivere. L'anno di volontariato. Wagner. Licei e università. Cristianità. Insegnanti assoluti. Filosofo. Popolo e Cultura. Filologia classica. L'erudito. Schiavitù dei giornali», NF 1869-1874 32[4].

¹⁶ Scrive Vattimo nell'Enciclopedia Garzanti di Filosofia: «Dopo la fine della vita cosciente del fratello e dopo la sua morte, toccò a lei il compito di riordinare e preparare per la pubblicazione l'ingente mole di appunti che Nietzsche era andato raccogliendo negli ultimi anni col proposito, poi abbandonato, di comporli in una grande opera che doveva intitolarsi *La volontà di potenza*. [...] In anni recenti, l'edizione critica di tutti gli scritti di Nietzsche curata da due studiosi italiani, G. Colli e M. Montinari, ha dimostrato definitivamente che questa "opera" non esiste; al suo posto si devono leggere tutti gli appunti degli ultimi anni, in ordine cronologico, disponibili finalmente senza tagli e manipolazioni», G. Vattimo, *Nietzsche*, in "Enciclopedia Garzanti di Filosofia", Garzanti Editore, Milano 1981, pp. 645-646. La riedizione italiana della *Volontà di potenza* nel 1992 per Bompiani, curata da Maurizio Ferraris e Pietro Kobau, ha suscitato all'epoca non poche polemiche. Si rimanda all'articolo di Giuliano Campioni per una discussione del valore scientifico oltre che teorico di tale pubblicazione, e anche per una panoramica di tutte le autorevoli voci filosofiche che hanno contribuito al dibattito, svoltosi sulle principali testate giornalistiche italiane. G. Campioni, *Nel deserto della scienza*, in "Belfagor", vol. 48, n. 2, 1993, pp. 205-226.

¹⁷ Si rimanda alla dettagliata trattazione di Montinari contenuta nel capitolo *Nietzsches Nachlaß von 1885 bis 1888 oder Textkritik und Wille zur Macht*, in M. Montinari, *Nietzsche lesen*, cit., pp. 92-119. L'ultimo piano per l'opera elaborato da Nietzsche risale al 26 agosto 1888: «Abbozzo del piano per: *La volontà di potenza* Tentativo di una trasvalutazione di tutti i valori – *Sils Maria* ultima domenica del mese di agosto 1888 NOI IPERBOREI. *Impostazione del problema* LIBRO PRIMO: "che cos'è la verità?" *Capitolo primo*. Psicologia dell'errore *Capitolo secondo*. Valore di verità ed errore *Capitolo terzo*. La volontà di verità (solo giustificata nel valore positivo della vita) LIBRO SECONDO: *Origine dei valori* *Capitolo primo*. I metafisici *Capitolo secondo*. Gli *homines religiosi* *Capitolo terzo*. I buoni e quelli che migliorano. LIBRO TERZO: *Lotta dei valori* *Capitolo primo*. Pensieri sul cristianesimo *Capitolo secondo*. Fisiologia dell'arte *Capitolo terzo*. Storia del nichilismo europeo *PASSATEMPO DI UNO* *PSICOLOGO* LIBRO QUARTO: *Il grande meriggio* *Capitolo primo*. *Il principio della vita "gerarchica"* *Capitolo secondo*. *Le due*

Per quali ragioni un progetto filosofico viene ideato e poi accantonato? Nel caso di Nietzsche, le motivazioni sono diverse e molteplici: hanno a che fare con incontri personali e letterari, rivoluzioni spirituali, mutamenti di sensibilità, nuove scoperte, interessi che si evolvono e si integrano tra di loro¹⁸.

Fu con buona probabilità il parere di Wagner, ancora entusiasta per *La nascita della tragedia*, a dissuadere l'amico dall'ultimazione del suo scritto sulla filosofia preplatonica, che Nietzsche stesso aveva letto a lui e Cosima durante una visita a Bayreuth, nell'aprile 1873. Wagner reagì con freddezza, privilegiando un impegno "attuale" ed esortando il filosofo a concentrarsi sull'invettiva contro Strauss¹⁹.

Per quanto riguarda le *Considerazioni inattuali*, l'allontanamento da Wagner convogliò le energie di Nietzsche verso una nuova fase, quella inaugurata da *Umano, troppo umano*, «opera progettata inizialmente anch'essa come una "considerazione inattuale". Nell'ambito stesso del lavoro a questo piano vengono meno i presupposti positivi che lo avevano motivato – lo scetticismo radicale sulla possibilità di un recupero del passato ha definitivamente la meglio al più tardi nel 1875»²⁰, spiegano Carpitella e Gerratana.

Il dibattito circa l'incompiutezza del progetto della *Volontà di potenza* è complesso, e, considerando il ruolo che l'"opera" ricostruita da Elisabeth e Peter Gast ha avuto storicamente e filosoficamente, al di là del suo valore effettivo, si ritiene necessario dedicarvi qualche approfondimento.

Martin Heidegger, che dal 1935 al 1942 fece parte del comitato scientifico per l'edizione delle opere di Nietzsche, lavorò a una nuova edizione della *Volontà di potenza*, progetto che poi abbandonò distruggendo i suoi appunti²¹. Heidegger si pone la domanda: «Perché

vie Capitolo terzo. *L'eterno ritorno*», NF 1888-1889 18[17]. Nietzsche numerò, seguendo i titoli dei capitoli di questo piano, frammenti di data anteriore.

¹⁸ L'epistolario fornisce di sovente indicazioni essenziali. Ad esempio, Nietzsche scrive a Paul Deussen tra fine aprile e i primi di maggio del 1868: «Il mio tema è "il concetto di organico da Kant in poi", a metà strada tra il filosofico e lo scientifico. Il lavoro preliminare è quasi pronto», BVN, vol. I, 568, p. 576. Solo qualche giorno dopo, tra il 3 e 4 maggio, comunicherà a Rohde l'abbandono del progetto, in quanto la tematica gli pare eccessivamente ampia per essere affrontata con la precisione necessaria.

¹⁹ Nietzsche lesse a Wagner la versione dal titolo *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*. Spiegano Carpitella e Gerratana: «Ma intanto, tra la primavera del 1873 e l'inizio del 1874, Nietzsche rinuncia a portare a termine il suo *Philosophenbuch*. In che misura, alle prese con un'impresa storica, critica e teoretica così imponente, egli abbia coscientemente percepito, per la prima volta, i limiti della sua capacità di sintesi, è difficile a dirsi; quel che sappiamo è che nell'aprile 1873, reduce da una visita a Bayreuth, Nietzsche comincia a lavorare alla sua prima *Considerazione inattuale*», M. Carpitella e F. Gerratana, *Notizie e note*, in OFN, vol. III/III/II, p. 467. Cfr. anche l'introduzione di P. D'Iorio a F. Nietzsche, *Les philosophes préplatoniciens*, Eclat, Paris 1994, in particolare p. 39.

²⁰ M. Carpitella e F. Gerratana, *Notizie e note*, in OFN, vol. III/III/II, p. 467.

²¹ Cfr. F. Volpi, *Postfazione*, in M. Heidegger, *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994, pp. 955-960. Spiega Volpi qualche pagina dopo che sebbene l'interesse primario di Heidegger fosse più speculativo che filologico, ciò non toglie che avesse «ben chiara la differenza tra il problema filosofico della volontà di potenza, il progetto letterario di Nietzsche dedicato a tale problema e la ricostruzione sommaria che di questo progetto fu fatta a posteriori dalla sorella

i ragionamenti di Nietzsche fino alla volontà di potenza non si fusero in un'“opera” del genere?»²². In altri termini, perché Nietzsche non realizzò mai quella che lui stesso considerava la sua «opera capitale»²³? Heidegger riconosce la correttezza di diverse risposte: l'impossibilità per un singolo pensatore, nell'epoca della specializzazione della conoscenza, di padroneggiare in modo uniforme tutte le scienze; la mancanza di un'attitudine filosofica sistematica; una concitata attività di pubblicazione che lo distolse dal suo pensiero fondamentale; il venir meno, a un certo punto della vita, della capacità lavorativa. Pur accettando come valide le suddette ragioni, Heidegger mette in questione il presupposto che le anima: ovvero, che la *Volontà di potenza* sia da concepire come un'“opera” del senso tradizionale del termine.

Le forme continuamente diverse nelle quali tentava con le sue varie pubblicazioni di far parlare il suo pensiero mostrano con chiarezza quanto decisamente egli sapesse che la forma da dare al suo pensiero fondamentale doveva essere qualcosa di diverso da un'opera nel senso tradizionale. L'*incompiutezza*, qualora ci si voglia arrischiare a sostenerla, non consiste punto nel fatto che non fu portata a termine un'opera «sulla» volontà di potenza; incompiutezza potrebbe significare soltanto che fece difetto al pensatore la forma interiore dell'unico pensiero. Ma forse non gli fece affatto difetto [...].²⁴

Sarebbe proprio la sperimentazione continua di Nietzsche, nelle forme e nei contenuti, a testimoniare l'impossibilità di un'opera sistematica, impossibilità che secondo Heidegger deriva dalla stessa essenza della volontà di potenza.

Non è questo il luogo per addentrarsi nell'interpretazione heideggeriana, e tuttavia è utile alla presente trattazione soffermarsi su questo punto: Heidegger arriva a negare *tout court* il carattere di incompiutezza dell'opera nietzscheana. Si potrebbe rielaborare la sua argomentazione in questi termini: parlare di “incompiutezza” presupporrebbe una

con l'aiuto di Peter Gast»²¹, ivi, p. 970. Afferma infatti Heidegger che “la volontà di potenza” ha nel pensiero di Nietzsche un duplice ruolo: «1) L'espressione funge da titolo dell'opera filosofica capitale di Nietzsche, programmata e preparata per anni, ma non realizzata. 2) L'espressione è la denominazione di ciò che costituisce il carattere fondamentale di tutto ciò che è», M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 22 (si veda a questo proposito il paragrafo da cui questa citazione proviene, *Il libro «la volontà di potenza»*, ivi, pp. 25-28). E ancora Heidegger: «Noi distinguiamo sempre e in modo netto tra il libro intitolato *La volontà di potenza*, fabbricato a posteriori, e il *corso* occulto del pensiero che porta alla volontà di potenza, di cui tentiamo di ripensare la legge e la struttura interiore», ivi, p. 404.

²² Ivi, p. 400.

²³ Nietzsche alla sorella e al cognato il 2 settembre 1886: «Per i prossimi 4 anni si annuncia la stesura di una grande opera in quattro volumi; già il titolo fa paura: *La volontà di potenza. Tentativo di una trasvalutazione di tutti i valori*», BVN, vol. V, 741, p. 246.

²⁴ M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 402 (corsivo mio).

teleologia (non fondata, o quantomeno da argomentare) implicita nel filosofare nietzscheano. Al contrario, quest'ultimo non avrebbe come *télos* un'esposizione sistematica del suo pensiero fondamentale (la volontà di potenza), perché «Soltanto presupponendo arbitrariamente un'opera da compiere e già di gran lunga assicurata nella sua essenza da modelli precedenti, si possono considerare gli inediti di Nietzsche come “frammenti”, “schizzi”, “lavori preliminari”»²⁵. Non solo i cosiddetti frammenti postumi non sarebbero “frammentari”, ma in essi è per Heidegger custodito il cuore del pensiero nietzscheano: «Ciò che Nietzsche stesso ha pubblicato nel corso della sua attività è sempre avanscena. [...] La filosofia vera e propria rimane dietro le quinte, come “lascito” [Nachlass]»²⁶.

²⁵ Ivi, p. 402. Heidegger considera i frammenti postumi compiuti, al punto da rifiutare la stessa definizione di “frammenti” (ivi, pp. 403-404).

²⁶ Ivi, p. 26. Si tratta di una posizione estrema, che può essere parzialmente smussata se si presta attenzione a ciò che Heidegger stesso afferma poche righe prima: «l'autentica filosofia di Nietzsche, la posizione di fondo dalla quale egli parla in questi e in tutti gli scritti da lui stesso pubblicati, non arriva a una forma definitiva né a essere pubblicata come opera», *ibidem*. Ciò significa che in tutte le sue opere Nietzsche esprimerebbe una stessa posizione di fondo – sebbene questa non fosse ancora matura nelle prime opere, ma andò chiarendosi mano a mano, fino a raggiungere la sua espressione più compiuta negli ultimi scritti. Si tratterebbe pertanto, secondo Heidegger, di una questione di “forma”, più che della distinzione opere pubblicate/frammenti postumi. Per una discussione generale sul rapporto tra il *Nachlass* e le opere edite, specificamente in relazione alla volontà di potenza, si rimanda a L. L. Williams, *Will to Power in Nietzsche's Published Works and the Nachlass*, in “Journal of the History of Ideas”, vol. 57, n. 3, 1996, pp. 447-463. Il saggio di Williams sottolinea la differente concezione che la “volontà di potenza” ha quando il termine appare nelle opere edite e quando, invece, appare nei frammenti postumi. Circa la proposta heideggeriana, Williams pone due obiezioni: «we noted that some entries in the notebooks were only slight revisions of aphorisms in the published works. There is no reason to think that the published aphorism is merely literary effect while the slightly-changed rough draft is philosophically more valid. Second, even in those places where the *Nachlass* entries differ greatly from the published presentations of the concepts, Heidegger gives no criteria for preferring the unpublished material», ivi, p. 455. In conclusione, sostiene Williams, Heidegger vuole presentare Nietzsche come l'ultimo grande metafisico, e privilegierebbe i frammenti postumi perché la concezione di volontà di potenza lì espressa è più funzionale alla sua interpretazione. Hollingdale ha, invece, una posizione estrema ma antitetica a quella heideggeriana: ritiene che Nietzsche abbia rifiutato i frammenti postumi sulla volontà di potenza, di fatto “invalidandoli”, e che pertanto anche gli studiosi non dovrebbero prenderli in considerazione. Posizioni mediane secondo Williams si ritrovano in B. Magnus, W. Kaufmann e K. Schlechta, i quali non ignorano il *Nachlass* ma attribuiscono priorità ermeneutica alle opere pubblicate. Ci sembra difficile accostare le posizioni dei tre autori appena citati, considerandole “mediane”. Le parole di Schlechta, curatore di un'edizione delle opere di Nietzsche in tre volumi, sono nette: «The *Will to Power* contains nothing new, nothing that could surprise anyone who knows everything Nietzsche published or intended to publish», afferma nella postfazione (K. Schlechta, *Werke in drei Bänden*, 1955-1956, p. 1403, nella traduzione inglese di Williams). Interessante il fatto che Jean Wahl (in una recensione critica del libro di Schlechta tradotta in francese col titolo *Le cas Nietzsche*) sottolinei proprio la voluta assenza di riferimenti di Schlechta agli innumerevoli piani redatti da Nietzsche per la *Volontà di potenza*. Non considerando quei piani, Schlechta può svalutare l'edificio dell'opera mancata come privo di qualsiasi solidità. (Cfr. J. Wahl, *Le cas Nietzsche par Karl Schlechta*, in “Revue de Métaphysique et de Morale”, vol. 66, n. 3, 1961, pp. 306-311, in particolare p. 308 e p. 311). W. Kaufmann, traduttore di molte delle opere di Nietzsche in inglese e curatore dell'edizione *The Will to Power*, ritiene la posizione di Schlechta insostenibile: «the book [*The Will to Power*] contains a good deal that has no close parallel in the works Nietzsche finished», (W. Kaufmann, *Editor's Introduction*, in F. Nietzsche, *The Will to Power*, translated by W. Kaufmann and R. Hollingdale, edited by W. Kaufmann, Vintage Books, New York 1968, p. xiv). Kaufmann propone di considerare il *Nachlass* come un laboratorio di pensiero: «So we clearly need not turn to his notes to find what he really thought in the end. But it is fascinating to look, as it were, into the workshop of a great thinker; and Nietzsche's notes need not fear comparison with the notes of other great writers. On the contrary», (ivi, p. xvi). Pur non rigettando i frammenti postumi, afferma con decisione: «I still believe as firmly as ever that the books he finished are his legacy, and that his notebooks are of secondary interest», (ivi, p. 551). Per quanto riguarda Magnus, egli sosteneva la necessità di distinguere filologicamente i frammenti postumi dalle opere edite, attribuendo priorità a queste ultime; sintomatica è la sua critica a Kaufmann: «But even if one takes the sensible-sounding route of treating the *Nachlass* as a thought-

Un testo di Hollingdale del 1965, *Nietzsche: The Man and His Philosophy*, ha contribuito a diffondere quella che nel dibattito angloamericano è conosciuta come “*burning story*”²⁷: Nietzsche, lasciando Sils-Maria nell’autunno 1888, avrebbe chiesto al proprietario di casa, il signor Durisch, di bruciare gli appunti che aveva gettato nel cestino; il suo desiderio non fu però rispettato, e quei fogli furono recuperati da Overbeck e poi inseriti da Elisabeth nella sua *Volontà di potenza*. Questo aneddoto, confermato da una lettera di Durisch e dalla sorella Elisabeth (che riferisce di aver salvato più volte dalle fiamme molteplici manoscritti del fratello), ha contribuito anzitutto a testimoniare che Nietzsche abbandonò consapevolmente il progetto di un testo sulla *Volontà di potenza*; in secondo luogo, ha determinato una svalutazione di quegli specifici frammenti postumi che Nietzsche aveva chiesto di bruciare; infine, ha portato a una messa in discussione della centralità del concetto di volontà di potenza nella filosofia nietzscheana²⁸.

Cosa pensavano, invece, Colli e Montinari circa l’abbandono del progetto della *Volontà di potenza*? Commentando i frammenti postumi del periodo 1887-1888, i due studiosi osservano che in certi momenti Nietzsche scrive per dei lettori (come testimoniano le sue opere, una su tutte *Ecce Homo*) ma, in altri momenti, sembra scrivere solo per se stesso. Trasformare una scrittura solipsistica in un testo destinato a lettori richiede, per Nietzsche, un’autentica operazione artistica; Colli e Montinari notano, però, che sono proprio la cura e la ricerca di uno stile a mancare nei frammenti sulla volontà di potenza. Conseguentemente, il grande lavoro che Nietzsche compie su quei testi (scritture, riscritture, numerazioni dei frammenti, piani, sezioni etc.) non è sufficiente a trasfigurarli in opera – cosa che accadde, invece, a tutti i testi per i quali Nietzsche autorizzò e volle

laboratory – as Walter Kaufmann originally suggested when publishing the English language *The Will to Power* – the issue is scarcely settled. For which notes count as experiments for which published notions? And can such notes not be read with equal justice as *failed* experiments, ideas Nietzsche elected not to follow up, such as *Der Wille zur Macht* 1,067? That is, should the literary estate not be read as one reads rough drafts of papers, plays, novels or dialogues, as *predecessor* versions in which the published word just is the last word? And even if one could read the *Nachlass* as Nietzsche’s thought-laboratory, it is far from clear what that would tell us about any single thought-experiment – other than that it was unacceptable in its *Nachlass* form» (B. Magnus, *Nietzsche’s Philosophy in 1888: The Will to Power and the Übermensch*, in “Journal of the History of Philosophy”, vol. 24, n. 1, 1986, pp. 79-98, p. 90). Si tratta dunque di posture ermeneutiche non estreme, e tuttavia molto differenti l’una rispetto all’altra.

²⁷ Si veda per una recente ed esaustiva ricostruzione della *burning story* e per tutti i riferimenti alle testimonianze di Durisch, di Elisabeth, nonché alla ricostruzione della diatriba legale tra Elisabeth e Overbeck, l’articolo di J. Huang, *Did Nietzsche want his notes burned? Some reflections on the Nachlass problem*, in “British Journal for the History of Philosophy”, vol. 27, n. 6, 2019, pp. 1194-1214.

²⁸ Il significato della *burning story* non è però così univoco, come argomenta Huang. Gli appunti che Nietzsche avrebbe ordinato di bruciare sono pochi, solo l’1% circa del materiale pubblicato dalla sorella nella sua *Volontà di potenza*; un’ulteriore ipotesi da considerare è che Nietzsche fosse insoddisfatto non del contenuto, ma piuttosto dello stile o delle modalità di argomentazione di quegli appunti, oppure ancora che li giudicasse ripetitivi (e non dunque necessariamente “errati”). Conclude Huang, criticando le drastiche conclusioni che Hollingdale trae dalla *burning story*, che «This gesture alone tells us nothing about what he thought about the ideas expressed there», *ivi*, p. 1205.

la pubblicazione. Ciò non esclude che il filosofo avesse in mente di scrivere la *Volontà di potenza* come un'opera sistematica, o che vi avesse tentato per un certo periodo:

Si potrebbe anche ritenere che l'intento sistematico non gli fosse estraneo. Alcuni frammenti sembrano confermare la cosa, e non è possibile stabilire con sicurezza se l'aver respinto la tentazione sistematica sia conseguenza, per Nietzsche, di uno scacco o di un superamento. Non si tratta comunque di integrare un sistema che Nietzsche non raggiunse, e forse neppure volle raggiungere, quanto piuttosto di richiamare l'attenzione su certi pensieri la cui intenzione teoretica mira a un'interpretazione complessiva del reale [...].²⁹

La lucidità delle parole di Colli e Montinari è determinante nell'offrire chiavi di lettura del testo nietzscheano: non si potrà mai affermare con certezza se l'abbandono dell'opera capitale è conseguenza di uno "scacco" o di un "superamento", di un fallimento o di una vittoria. Dato certo sembra essere, però, l'abbandono ragionato da parte di Nietzsche del suo progetto. Si legge nelle *Notizie e note* ai frammenti degli anni 1888-1889 che il filosofo tedesco, negli ultimi mesi di lucidità,

non giudicò di aver fatto un passo decisivo verso l'attuazione del suo progetto. [...] Mancano qui i segni di un tentativo articolato di ordinamento del materiale, le rubriche, le numerazioni dei frammenti che troviamo invece nei quaderni dell'inverno precedente. [...] Dopo qualche tempo il "grande" progetto sarà abbandonato, si frammenterà nella realizzazione di una serie di scritti.³⁰

Un grande progetto viene abbandonato, in questo caso si dissolve per frammentarsi in molteplici altri testi, che sorgono in buona parte come rielaborazioni di quel materiale. Il compito di chi si avvicina a queste pagine nietzscheane non è, pertanto, quello di assemblare l'opera così come Nietzsche avrebbe potuto fare, "completando l'incompiuto", ricostruendo una sistematicità forse a tratti ambita ma in definitiva assente. Occorre, invece, concentrarsi sugli snodi di pensiero che quei frammenti offrono,

²⁹ G. Colli, M. Montinari, *Notizie e note*, OFN, vol. VIII/II, p. 423. Giorgio Colli, nel suo testo *Dopo Nietzsche*, scritto pochi anni dopo rispetto alle *Notizie e note* appena citate, sembra intendere l'abbandono dell'opera sulla *Volontà di potenza* più come uno "scacco" che come un "superamento": «Non c'è volontà di potenza senza un soggetto che la sostenga, un soggetto cioè sostanziale, poiché qui il discorso è metafisico: eppure è proprio Nietzsche che aveva distrutto il soggetto! Una demolizione radicale del soggetto svuota la volontà di ogni consistenza intrinseca. È verosimile che tale conclusione sia stata tratta da Nietzsche stesso. E forse fu questa una delle ragioni che indussero Nietzsche, nel suo ultimo autunno, ad abbandonare il progetto di un'opera sistematica», G. Colli, *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974, pp. 87-88.

³⁰ G. Colli, M. Montinari, *Notizie e note*, OFN, vol. VIII/III, p. 422.

tenendone a mente l'incompiutezza, e tuttavia non sottovalutandoli in virtù di essa.

Concludendo queste brevi note sul progetto della *Volontà di potenza*, si intende trattenerne la questione teorica e filologica che hanno lasciato emergere, relativa all'"incompiutezza". Lo statuto dell'incompiuto nella produzione di Nietzsche è un problema affrontato dalla critica in modo particolare rispetto ai frammenti postumi, a «quelle cose cioè che Nietzsche pensò e scrisse per sé, prima di dare forma definitiva a una data opera»³¹. Ci si è chiesto come considerarli, se alla stregua dei testi pubblicati, se porli rispetto a questi ultimi un gradino più in alto (in quanto autentico contenuto filosofico non espresso nelle opere edite) o un gradino più in basso (in quanto materiale preparatorio e solo abbozzato), o se addirittura negarne drasticamente il valore³².

In un articolo del 1986 Bernd Magnus ha proposto una distinzione dei commentatori nietzscheani in due gruppi, i "*lumpers*" e gli "*splitters*"³³, partizione ampiamente ripresa dalla letteratura angloamericana. I primi tratterebbero senza grandi distinzioni le opere edite e i frammenti postumi, considerando questi ultimi non problematici da un punto di vista filologico-ermeneutico. «Il fatto che e la ragione per cui Nietzsche scelse di non pubblicare, né di rifinire la maggior parte del *Nachlass*, solo raramente, se non addirittura mai, diviene un problema per un *lumper*»³⁴. Non sorprende – nota l'autore – che spesso per i *lumpers* lo stile di Nietzsche risulti un ostacolo alla comprensione delle sue intenzioni filosofiche; queste risulterebbero più chiare nella prosa del materiale postumo, meno costruita e meno artefatta.

Non concepire un'autentica distinzione filologica tra materiale postumo e testi pubblicati può determinare due esiti differenti: da un lato, può portare a muoversi all'interno delle due tipologie di materiale in maniera indifferente; dall'altro lato, può causare l'attribuzione di maggior valore al materiale postumo, come nel caso heideggeriano³⁵.

³¹ M. Montinari, *L'onorevole arte di leggere Nietzsche*, in "Belfagor", vol. 41, n. 3, 1986, pp. 335-340, p. 337.

³² Come si è visto, Heidegger sostiene il primato del materiale postumo rispetto alle opere edite. Per quanto riguarda la tesi opposta, ci si è già riferiti allo Schlechta, che insieme a Mette aveva curato per l'Archivio Nietzsche la *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, edizione incompiuta. Come spiega Campioni (in contrasto rispetto a Williams, che considerava quella di Schlechta una posizione "mediana", cfr. nota 26): «Il discorso polemico dello Schlechta va tanto in là da negare ogni valore al *Nachlass*: la principale sua argomentazione, che cioè nulla di nuovo vi sarebbe rispetto alle opere pubblicate, è paradossale: teorie anche centrali come l'*eterno ritorno* trovano il loro sviluppo quasi esclusivamente nel materiale postumo e molti quaderni non furono utilizzati da Nietzsche per i suoi scritti editi», G. Campioni, *Leggere Nietzsche. All'origine dell'edizione Colli Montinari*, ETS, Pisa 1992, pp. 210-211.

³³ Cfr. B. Magnus, *Nietzsche's Philosophy in 1888: The Will to Power and the Übermensch*, cit., p. 81.

³⁴ «The fact that and the reasons why Nietzsche elected neither to publish nor to polish most of the *Nachlass* seldom if ever becomes an issue for a *lumper*», *ibidem*.

³⁵ «Lumpers come in all shapes and traditions. Heidegger, Jaspers, Deleuze, Müller-Lauter, Danto, and Schacht are paradigmatic lumpers, for my purposes. In contrast to lumpers there are what I shall call "splitters". Hollindgale,

I “separatori”, tra i quali Magnus si colloca, distinguono in modo netto i testi che Nietzsche non ha pubblicato da quelli che ha pubblicato, attribuendo a questi ultimi un valore superiore. Hanno inoltre la tendenza a insistere sullo stile, inteso come veicolo del contenuto al pari del contenuto stesso.

Ciascuna delle due posizioni comporta specifiche difficoltà nell’interpretazione della filosofia nietzscheana; in aggiunta, inserire un commentatore in una categoria piuttosto che in un’altra non è sempre così automatico, perché ogni lettura ha le sue specificità difficilmente riconducibili a un rigido sistema binario. Si ritiene, tuttavia, che la partizione sia utile a evidenziare, sebbene in maniera schematica, due atteggiamenti diffusi in varia proporzione e misura negli studi nietzscheani.

Consideriamo in questo dibattito efficaci, nella loro semplicità, le parole di Montinari:

Qui converrà lasciare che la noiosa questione posta in Germania – se cioè siano più importanti le opere o i frammenti postumi – sia dibattuta dagli «speculatori» e dagli altri che amano dibattere cosiddette questioni di principio. Noi invece preferiamo constatare in tutta tranquillità che le opere e i frammenti postumi stanno tra loro in un rapporto che si può definire di integrazione e di chiarimento reciproci – posto però che si leggano i frammenti postumi secondo la loro cronologia e non secondo ordinamenti sistematici arbitrari.³⁶

“Integrazione e chiarimento reciproci”, è l’autorevole proposta di chi ha dedicato buona parte della propria vita al lavoro sui manoscritti nietzscheani, di chi, con quell’incompiutezza, si è scontrato quotidianamente presso l’Archivio-Nietzsche a Weimar. In questa prospettiva, è la stessa formulazione nei termini di “più o meno importante” da giudicarsi inappropriata. I frammenti postumi non sono più o meno importanti delle opere postume, ma vanno considerati nella loro specificità, con l’obiettivo di chiarire e integrare le opere pubblicate, per una lettura filologicamente attenta e filosoficamente pregnante del testo di Nietzsche nella sua interezza. Il *Nachlass* è, con le parole di Montinari, un’“eredità obbligata”, da studiare insieme e accanto alle opere pubblicate³⁷.

Alderman, Montinari and Strong tend to be splitters, as I am when I am not incautious», ivi, p. 82. Come evidente dai nomi citati dall’autore, sono raggruppati nella stessa categoria studiosi dalle posizioni molto lontane tra loro.

³⁶ M. Montinari, *L’onorevole arte di leggere Nietzsche*, cit., p. 338.

³⁷ Id., *Nietzsche lesen*, p. 118. «Uns bleibt neben seinen Schriften und Werken sein Nachlaß. Dieser Nachlaß ist im wahrsten Sinne des Wortes ein verpflichtendes Erbe, da Nietzsches Fragestellungen, sei es in seinen Werken, sei es in seinen fragmentarischen Aufzeichnungen — beides als Ganzes betrachtet —, auch heute noch bestehen bleiben».

Si ritiene, con buona parte degli interpreti, e nonostante la lettura heideggeriana, che un carattere distintivo dei frammenti postumi sia proprio l'incompiutezza. I testi del *Nachlass* sono infatti prime stesure, appunti, trascrizioni di citazioni su cui Nietzsche lavora e rilavora per passare, eventualmente, da un semplice manoscritto privato a un manoscritto per la stampa. Ogni aforisma pubblicato è frutto di un *labor limae* che solo un confronto attento con i frammenti postumi ordinati cronologicamente, reso possibile dall'edizione critica Colli-Montinari, rende visibile. In linea di massima, Nietzsche pubblica (anche a proprie spese, quando necessario) i lavori che considera "compiuti". È bene dunque non dimenticare, come ricorda Giuliano Campioni, «[...] la distinzione tra aforisma, spesso distillato ultimo di un lungo lavoro che l'edizione critica più volte permette di seguire, e annotazione, appunto, frammento postumo più o meno elaborato stilisticamente»³⁸.

Il discorso sin qui condotto è da considerarsi riferito ai frammenti postumi genericamente intesi; la questione dell'incompiutezza di quelli che si sono chiamati "progetti incompiuti" si sovrappone, però, solo in parte alla questione dell'incompiutezza del *Nachlass*. Difatti, in un frammento postumo, per quanto elaborato questo possa essere, un certo grado di incompiutezza è inevitabile e costitutivo: esso non può che trovare, eventualmente, il suo "compimento" in altro (nell'aforisma, nel saggio, nella poesia, etc.). Al limite, è da considerarsi compiuto nella sua incompiutezza. Ciò non significa, in automatico, considerare il suo contenuto secondario rispetto a quello che compare in una versione definitiva, e tuttavia un'interpretazione filologicamente attenta non può non tener conto del lavoro del filosofo, che ha scelto di presentare le sue riflessioni in una specifica forma e non in un'altra.

Si prendano ora in esame i progetti, in particolare i piani di lavoro, nei quali Nietzsche si appuntava i temi da approfondire o i libri da scrivere: l'incompiutezza non pare, qui, altrettanto costitutiva. In parte lo è, in quanto si tratta sempre e comunque di

Durante il convegno a Royamount del 1964, dichiarano Colli e Montinari: «Certes nous ne croyons pas que le problème puisse se résoudre en exagérant l'importance de l'un ou de l'autre de ces groupes [oeuvres éditées et écrits posthumes]. Il est préférable de considérer les écrits posthumes suivant la perspective dans laquelle Nietzsche même les considérait, c'est-à-dire notes, esquisses, tentatives en vue d'oeuvres futures», G. Colli, M. Montinari, *État des textes de Nietzsche*, in *Colloque de Royamount. Nietzsche*, Les Éditions Minuit, Paris 1967, pp. 127-140, p. 127.

³⁸ G. Campioni, *Nel deserto della scienza*, cit., pp. 205-226, p. 211. A questo proposito scrivono D'Iorio e Fronterotta: «Forse è necessario chiarire una volta per tutte che i frammenti postumi non sono aforismi e tantomeno un'opera. Sono semplicemente appunti, stesure preparatorie di aforismi e di opere che, se pubblicati in ordine cronologico, permettono di comprendere la *genesis* delle opere di Nietzsche e di studiare il suo pensiero *in fieri*» P. D'Iorio, F. Fronterotta, *Piero Di Giovanni editore di Nietzsche*, cit., p. 144.

testimonianze che appartengono al *Nachlass*; vi è però un altro piano rispetto a cui valutare la loro mancata o raggiunta compiutezza. Ci sono questioni che il filosofo si propone di trattare, e che effettivamente tratta; altre che non tratta proprio; altre ancora che tratta, ma non esattamente nel modo in cui aveva previsto. Per fare un esempio, in riferimento al piano del 1873 che si è citato sopra si può notare che Nietzsche non scrive un'inattuale sulla "cultura da soldato", scrive invece quella sulla "malattia storica", modificando il titolo in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, mentre il tema della "scienza", sebbene non diventi una considerazione inattuale, occuperà un posto centrale nella riflessione dell'autore e nelle sue opere. Pertanto, una parola in un piano incompiuto, come "scienza", testimonia senza dubbio un interesse di Nietzsche al momento della stesura di tale appunto, ma è anche un suggerimento di ricerca, come se quella parola indicasse un filo rosso da seguire all'interno della riflessione del filosofo nel suo complesso.

Lo statuto di un progetto incompiuto è un problema ermeneutico che deborda i confini dell'opera nietzscheana, per investire buona parte della storia della filosofia, a partire dal momento in cui iniziò a essere scritta. Nei dialoghi *Sofista* e *Politico* Platone annuncia un ulteriore dialogo, dedicato alla figura del filosofo, che però non scriverà mai³⁹. Gli studiosi si sono dedicati ampiamente a questa trilogia incompiuta, avanzando diverse ipotesi circa la mancanza del terzo dialogo. Il *Filosofo* potrebbe esserci giunto sotto un altro nome e corrispondere dunque a un'altra delle opere platoniche, il *Fedone* o il *Simposio* ad esempio. Secondo la teoria più accreditata, invece, il dialogo mancante non fu mai scritto, e anche in questo caso le ragioni plausibili sono molteplici: forse Platone non fece in tempo a scriverlo, o forse non volle scriverlo. È possibile che Platone inserì in altre opere, nella *Repubblica* ad esempio, le considerazioni sulla figura del filosofo che poteva e voleva affidare alla scrittura. Oppure, trattandosi di un tema fondamentale della sua filosofia, Platone lo riservò esclusivamente all'insegnamento orale, come sostiene Giovanni Reale trattando delle "dottrine non scritte"⁴⁰.

Dall'antica Grecia al Novecento, un'altra "promessa mancata" nella storia della filosofia si trova proprio in Heidegger. La sua opera *Essere e tempo* è doppiamente incompleta:

³⁹ Si rimanda a P. Premoli De Marchi, *Chi è il filosofo? Platone e la questione del dialogo mancante*, prefazione di G. Reale, Franco Angeli, Milano 2008.

⁴⁰ Cfr. G. Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone alla luce delle "dottrine non scritte"*, Bompiani, Milano 2010.

manca la terza sezione della prima parte, dal titolo *Tempo ed essere*, e la totalità della seconda parte, di carattere storico⁴¹. Rispetto alla mancanza teoreticamente più significativa, ovvero la terza sezione della prima parte, è il filosofo stesso a fornire una spiegazione: l'ultimazione del lavoro non è stata possibile per una questione linguistica. Il cambio di prospettiva – che implica un passaggio dall'analitica esistenziale all'essere – richiederebbe infatti un'uscita dal linguaggio metafisico, cosa che Heidegger esperisce come impossibile, e che lo costringe a rinunciare alla stesura della terza sezione. Scrive nella *Lettera sull'umanismo* (1947): «Qui tutto doveva capovolgersi (*umkehren*). Ma la sezione non venne stesa perché il pensiero fallì quando si trattò di dire adeguatamente questa svolta (*Kehre*); il linguaggio della metafisica non poteva servire»⁴². Vattimo, commentando la “svolta” heideggeriana, parla di una vera e propria «esperienza del fallimento»⁴³, che segnò profondamente tutta la produzione successiva del filosofo. Questi due grandi esempi di “progetti mancati” nella storia della filosofia consentono di ricordare un punto piuttosto semplice: nell'incompiutezza si cela spesso qualcosa di essenziale⁴⁴. Ogni caso è senza dubbio da studiarci nella sua peculiarità, e tuttavia vi è come una lotta sotterranea, continua e caratteristica del filosofo con il proprio pensiero, nel tentativo di portarlo a espressione. Una tale lotta è ovviamente condotta da ogni pensatore con armi diverse, contro “nemici” differenti, a scopi specifici, secondo l'operazione teorica particolare di volta in volta intrapresa.

⁴¹ Scrive Pietro Chiodi nell'introduzione a *Essere e tempo*: «[...] si può paragonare *Essere e tempo* a un edificio interrotto dopo lo scavo delle fondamenta (nel senso che lo scavo delle fondamenta è un lavoro nello stesso tempo preparatorio e fondamentale). Perché la costruzione è stata interrotta? Se non si risponde a questa domanda non è possibile comprendere né il significato di *Essere e tempo* né il significato degli scritti successivi di Heidegger», P. Chiodi, *Introduzione all'edizione italiana*, in M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, p. IV. Qualche pagina dopo: «Dunque la terza sezione non è stata scritta perché non poteva essere scritta: non poteva essere scritta perché la “svolta” implicava una “rivoluzione” nei confronti del linguaggio consistente nel silenzio», *ivi*, p. VI.

⁴² M. Heidegger, *Über den Humanismus*, in *Id.*, *Wegmarken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976; trad. it. a cura di F. Volpi, *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, p. 281. Cfr. G. Vattimo, *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Marietti, Genova 1989, pp. 132-141.

⁴³ *Ivi*, p. 133.

⁴⁴ L'idea che in filosofia il non detto sia altrettanto (o più) essenziale del detto, non è ovviamente una novità. L'espressione forse più emblematica (e radicale) di questa tesi si trova nella celebre conclusione del *Tractatus* di Wittgenstein: «ciò di cui non si può parlare, si deve tacere», L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, with an introduction by B. Russell, Routledge&Kegan Paul LTD, London 1922; trad. it. a cura di A. G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1989, proposizione 7, p. 175. Ciò non comporta per Wittgenstein una svalutazione di “ciò di cui si deve tacere”, al contrario, è proprio l'essenziale a non poter essere detto. «Noi sentiamo che, persino nell'ipotesi che tutte le possibili domande scientifiche abbiano avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure sfiorati. Certo, allora non resta più domanda alcuna; e appunto questa è la risposta», *ivi*, proposizione 6.52, p. 174. Il *Tractatus* è un'opera decisamente sistematica, un progetto compiuto per eccellenza, e tuttavia Wittgenstein arriva a dichiarare che la sua trattazione, per quanto compiuta ed esaustiva, non può che contenere l'inessenziale. Scrive difatti in una lettera: «Il mio lavoro consiste di due parti: di quello che ho scritto, ed inoltre di tutto quello che *non* ho scritto. E proprio questa seconda parte è quella importante», L. Wittgenstein, *Lettere a Ludwig von Ficker*, Armando, Roma 1974, p. 72.

Non si intende pertanto paragonare la presente proposta, ovvero l'analisi del progetto nietzscheano di una "filosofia del ritmo", al caso platonico o a quello heideggeriano appena riportati, e nemmeno al progetto della *Volontà di potenza* o del *Libro del filosofo*. In un contesto introduttivo, si sono volute fornire alcune suggestioni circa le possibilità interpretative di progetti filosofici incompiuti, che è utile tenere a mente nella lettura delle pagine che seguono.

Si indagherà se il concetto di ritmo offre chiavi interpretative valide e feconde per la filosofia di Nietzsche, nella convinzione che solo lasciando parlare l'autore e ripercorrendo le tracce delle sue riflessioni si potrà cogliere la portata di questo specifico "progetto incompiuto".

1.b Il ritmo tra filologia e filosofia

Nietzsche annuncia il progetto di una filosofia del ritmo sommessamente, in un appunto, scritto dopo aver tenuto a Basilea il suo corso sulla ritmica greca. Se ne tratterà più diffusamente nel prossimo capitolo, per ora è sufficiente riportare le seguenti parole: «*Daran sich anschließend eine Philosophie des Rhythmus*»⁴⁵, a questo segue una filosofia del ritmo. Si tratta di un'affermazione fugace, che non viene spiegata o approfondita, e che pertanto rischia di passare inosservata. La stessa espressione, "filosofia del ritmo", compare solo altre quattro volte e nel medesimo blocco di appunti, le *Ricerche ritmiche*; Nietzsche sta abbozzando degli schemi di lavoro e nell'elenco delle tematiche principali si appunta: «Filosofia del ritmo»⁴⁶. Si tratta di occorrenze preziose, in quanto testimoniano la volontà di Nietzsche di trattare il ritmo non soltanto da un punto di vista filologico, ma di integrare le sue scoperte all'interno di un'indagine filosofica.

In uno degli elenchi, subito dopo "Filosofia del ritmo" compare l'espressione "Fisiologia del ritmo", subito prima, invece, figurano "La danza" e "Tonalità e simbolica della musica

⁴⁵ KGW II/3, p. 309. Come sostiene Porter, con questa affermazione l'ambizione di Nietzsche nel trattare l'argomento aumenta, superando i confini della disciplina filologica (J. I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, Stanford 2000, p. 143).

⁴⁶ «Philosophie des Rhythmus», KGW II/3, p. 309, p. 323, p. 325 e p. 331. Commenta Müller-Sievers: «Nietzsche's reflections culminate in plans for extensive and fundamental *Prolegomena to a Theory of Classical/Ancient Rhythmics* (*Prolegomena zu einer Theorie der antiken Rhythmik*), which would provide not only a philological and historical refutation of the contemporary misunderstandings of classical meter, but could also integrate his discoveries into a "Philosophie des Rhythmus"», H. Müller-Sievers, *The Science of Literature: Essays on an Incalculable Difference*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, versione digitale.

antica”⁴⁷. Filosofia, fisiologia, danza, musica: è evidente sin da ora la molteplicità di prospettive e discipline coinvolte. Si ritiene proprio l’interdisciplinarietà del concetto di ritmo uno dei principali motivi per cui è interessante studiarlo all’interno della riflessione di Nietzsche, sebbene l’ipotesi di una *Philosophie des Rhythmus* non sia mai sviluppata sistematicamente dall’autore⁴⁸.

“A questo segue una filosofia del ritmo”. *An etw anschließen* vuol dire “fare seguito a qualcosa”, ma il verbo *sich anschließen* significa anche associarsi, unirsi, collegarsi. Occorre notare che è proprio nel cuore di una trattazione filologica che sorge l’esigenza di un discorso filosofico; questa esigenza si manifesta dunque a partire da una lezione di filologia e in stretta relazione a essa. Gli studiosi si sono diffusamente occupati della transizione del giovane Nietzsche dalla filologia alla filosofia, ed è una tendenza maggioritaria delle ricerche più recenti sottolineare la continuità, piuttosto che la rottura. Come scrive Gentili: «A dispetto del giudizio dei contemporanei [di Nietzsche], si può ben dire tuttavia che la vocazione filosofica di Nietzsche nasca e tragga nutrimento proprio dal bisogno di ripensare i fondamenti della filologia»⁴⁹. È un punto essenziale, anche in relazione al tema del ritmo: proprio dal bisogno di ripensare i fondamenti della

⁴⁷ «Der Tanz. Tonart u. Symbolik der antiken Musik. Philosophie des Rhythmus. Physiologie des Rhythmus», KGW II/3, p. 323.

⁴⁸ Circa i piani per un’opera sul ritmo e in particolare circa una filosofia del ritmo, scrive Bornmann che Nietzsche non è mai andato oltre lo stadio di bozze, ricerche private e aforismi: «Diese Pläne sind nicht über Entwürfe, Einzeluntersuchungen und Aphorismen hinausgekommen», F. Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, in “Nietzsche Studien”, n. 18, 1989, pp. 472-489, p. 486. L’espressione “progetto incompiuto” potrebbe, pertanto, risultare fin troppo ambiziosa, nella misura in cui una “filosofia del ritmo” non sarà da Nietzsche mai più nominata. Ciò nonostante, se si intende con “progetto incompiuto” ogni idea (a qualsiasi stadio di elaborazione) che Nietzsche si propose almeno una volta di trattare, è innegabile che queste tre occorrenze progettino, “gettino in avanti” un tema, che è legittimo provare a indagare.

⁴⁹ C. Gentili, *Nietzsche*, Il Mulino, Bologna 2001, p. 55. Il Nietzsche filologo ha attirato l’attenzione degli studiosi in particolare negli ultimi decenni. Si ricordano il lavoro di J. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, cit., e quello di C. Benne, *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, De Gruyter, Berlin New York 2005; Benne rivendica gli effetti della filologia nel pensiero di Nietzsche nella sua totalità, e non solo nei primi scritti, interrogandosi sulla possibilità di una “filosofia della filologia”. Si segnala inoltre la raccolta di saggi a cura di A. K. Jensen, H. Hein, *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, cit.; nell’introduzione, i due curatori esprimono una posizione meno “continuista”, e si propongono di indagare non tanto come i lavori giovanili di Nietzsche sull’antichità aiutino a comprendere meglio il Nietzsche maturo, ma piuttosto come quei lavori giovanili contribuiscano allo studio dell’antichità in sé. Sostengono Jensen e Hein riguardo alle lezioni di Nietzsche: «Nietzsche’s lectures on Greek religion, his reflections on lyric poetry, and his insights about the function of rhythm were intended to inform and convince his readers and students about those subjects, not to reveal immature traces of future genius», ivi, p. xviii. Da un lato, è innegabile che 1) i testi delle lezioni abbiano un’impostazione didattica (e che si presentino per buona parte come un “collage” di estratti dai manuali in uso all’epoca) e che 2) gli scritti filologici pubblicati da Nietzsche (ad esempio, il suo lavoro su Teognide di Megara e quelli su Diogene Laerzio) meritino una considerazione autonoma all’interno della storia della filologia, che prescindendo dallo sviluppo successivo della riflessione del loro autore (alcuni dei saggi della raccolta in oggetto si prefiggono proprio questo compito – in particolare i tre articoli contenuti nella terza parte intitolata “Scholarly Achievement”). Dall’altro lato, è tuttavia possibile, se non addirittura necessario, considerare gli studi filologici di Nietzsche come il solido punto d’avvio della sua riflessione filosofica – e ciò non significa ricercare necessariamente in quegli scritti “tracce immature di un genio futuro”. Ignorare questa connessione e dimenticare i luoghi e i testi con cui Nietzsche si è formato rischia di contribuire alla diffusione di una fuorviante immagine di Nietzsche come filosofo-artista folle o genio irrazionale.

filologia, in questo caso i fondamenti della teoria della ritmica antica, nasce e trae nutrimento una vocazione filosofica.

L'interesse di Nietzsche per il ritmo si colloca dunque anzitutto in ambito strettamente filologico. I testi che si occupano esplicitamente di ritmo sono appunti che Nietzsche scrive in occasione di un corso sulla ritmica e la metrica antica (1870-1871) e che sono pertanto pubblicati nel secondo volume dell'edizione Colli-Montinari, ancora non disponibile in italiano, contenente le lezioni universitarie e gli studi filologici degli anni in cui Nietzsche insegnò a Basilea: *Ritmica greca* [*Griechische Rhythmik*], *Annotazioni di metrica e ritmica* [*Aufzeichnungen zur Metrik und Rhythmik*], *Teoria della ritmica quantitativa* [*Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik*], *Ricerche ritmiche* [*Rhythmische Untersuchungen*]⁵⁰. Nei frammenti postumi del periodo corrispondente o di poco successivo (1869-1874) alle lezioni sulla ritmica e la metrica antica, l'espressione "filosofia del ritmo" non ricorre e, ciò nonostante, la questione del ritmo occupa un posto rilevante nei progetti del filosofo tedesco. Scorrendo le molteplici liste tematiche, infatti, il termine "ritmo" appare con frequenza. È utile contestualizzare queste occorrenze, osservare in associazione a quali altri termini *Rhythmus* (o derivati) compare, all'interno di quali tipologie di "liste" viene collocato e, in definitiva, in relazione a quali argomenti ne è concepita la trattazione.

Prima di addentrarsi in tale analisi, occorre tenere a mente che Nietzsche ha "molte anime". Nei primi anni a Basilea domina l'"anima" di filologo, consolidata durante lunghi anni di "studio matto e disperatissimo" ed emersa per compensare il vuoto di una vocazione altrettanto importante, quella musicale, che si assopiva stroncata da giudizi negativi⁵¹; nel frattempo, però, si fa sempre più strada il Nietzsche filosofo, autodidatta e appassionato. Occorre allora chiedersi se si tratta di due vocazioni tra di loro in conflitto o piuttosto comunicanti, e, nella seconda ipotesi, in quale misura e secondo quali modalità esse comunicano. Scrivono Carpitella e Gerratana:

⁵⁰ Per indicazioni più dettagliate circa questi scritti, si veda il capitolo 2, *Filologia del ritmo*.

⁵¹ La stroncatura definitiva arriva con una lettera del 20 luglio 1872 di Hans von Bülow, al quale Nietzsche aveva inviato la sua composizione *Manfred Meditation*. Nietzsche risponde con tono mortificato il 29 ottobre: «Conservi di me un ricordo amichevole, stimatissimo Signore, e dimentichi a mio favore la tortura musicale e umana che Le ho arrecato con il mio avventato invio; mentre da parte mia non dimenticherò certamente mai la Sua lettera e i Suoi consigli. Come dicono i bambini quando hanno fatto qualcosa di sciocco, così dirò anch'io: "Davvero, non lo farò mai più", e rimango con la simpatia e la stima che Lei sa, il Suo sempre devoto Friedrich Nietzsche», BVN, vol. II, 269, pp. 383-384. Sul Nietzsche musicista, si rimanda ai lavori di Simone Zacchini, quali S. Zacchini, «Qualcosa come il pane». *La musica di Nietzsche tra ispirazione religiosa e demoniaco wagneriano*, in F. Fanizza, G. Penzo, G. Riccadonna (a cura di), *Destinazioni. Attualità e inattualità nel pensiero di Friedrich Nietzsche*, Editrice Zona, Rapallo 2001, pp. 209-231.

Le tracce del mestiere di filologo sono comunque onnipresenti nell'opera filosofica di questo periodo; proprio i quaderni qui pubblicati mostrano come gli interessi specialistici di Nietzsche fecondino di continuo la sua meditazione. Così, per fare solo qualche esempio, al lavoro dell'edizione del *Certamen Homeri et Hesiodi* corrisponde lo sviluppo del tema dell'"agone" come elemento caratteristico del mondo greco; così la gestazione del libro sulla tragedia è accompagnata dalla preparazione delle lezioni sulle *Coefore* e dal progetto di una monografia su Eschilo; così il corso (del semestre estivo 1872) sui filosofi preplatonici fornisce stimoli a una riflessione che culminerà nel tentativo di una ricostruzione complessiva della *Filosofia nell'epoca tragica dei Greci*.⁵²

Da un lato, si può evidenziare la contaminazione reciproca di due discipline, la filologia e la filosofia, le cui ricerche sembrano spesso procedere nella stessa direzione, se pur con metodi differenti. Dall'altro lato, la linea di demarcazione (contenutistica e metodologica) è per Nietzsche sempre meno rigida. Già in *Omero e la filologia classica*, conferenza inaugurale tenuta all'Università di Basilea nel maggio 1869, il neo-professore conclude con queste parole:

philosophia facta est quae philologia fuit. Con ciò si vuole dire che ogni attività filologica dev'essere racchiusa e circondata da una concezione filosofica del mondo, in cui ogni elemento singolo e isolato si volatilizza come qualcosa di riprovevole, finché rimane solo il tutto, quel che è unitario.⁵³

⁵² M. Carpitella, F. Gerratana, *Notizie e note*, OFN III/III/I, p. 445.

⁵³ OFN, vol. I/II, p. 538. Il principale obiettivo polemico di Seneca era una filologia di stampo alessandrino, i cui metodi avevano corrotto la filosofia, insegnando ai giovani un'erudita e inutile arte di analisi del discorso, a scapito dell'arte di vivere: «*diligentius loqui scirent quam vivere*» (Lucio Anneo Seneca, *Lettere a Lucilio*, a cura di U. Boella, UTET, Torino 1995², 88[42], p. 626). Da parte di Seneca vi è una critica senza riserve alla filologia. Nietzsche, citando l'affermazione di Seneca, ne eredita l'afflato polemico; tuttavia, invertendo i termini (scambiando il posto di "philosophia" e "philologia"), ne prende parzialmente le distanze. Non è da dimenticare che stava parlando per la prima volta da docente di filologia a un pubblico di colleghi, e il suo intento era pertanto ripensare il ruolo e il significato della filologia. Spiega Anne Merker (al cui articolo si rimanda per una disamina del rapporto Nietzsche-Seneca a partire da questa formula latina, e in generale per il rapporto filologia-filosofia in Nietzsche): «il réclame par cette inversion que la philologie soit rehaussée à un niveau philosophique, quand Sénèque ne faisait que s'offusquer du mouvement inverse, à savoir de l'abaissement de la philosophie à la philologie. [...] à la lumière de la proclamation *philosophia facta est*, on comprendra que toute séparation radicale entre des écrits philosophiques et des écrits philologiques court le risque d'être prise en défaut chez Nietzsche», A. Merker, *Introduction. Philosophia facta est quae philologia fuit*, in "Les Cahiers philosophiques de Strasbourg", n. 40, 2016, pp. 13-36, pp. 28-29. Così commenta questa stessa affermazione nietzscheana Zhavoronkov: «It is quite obvious that Nietzsche is addressing an ostensibly pure philological problem, yet indeed not from the standpoint of a philologist aided by the methods of critical analysis. He instead investigates the Homeric question from a philosophical and psychological viewpoint. In trying to defend Classical Philology, he actually demonstrates its lack of reflection upon its own methodological foundations», A. Zhavoronkov, *Nietzsche's Influence on Homeric Scholarship*, in A. Jensen, H. Heit (a cura di), *Nietzsche as a scholar of antiquity*, cit., pp., 139-155, p. 141.

Invertendo un'affermazione di Seneca, Nietzsche indica la necessità di uno sguardo filosofico che dia senso e direzione al lavoro filologico, affinché quest'ultimo non si dissolva nell'erudizione e in uno studio della parola fine a se stesso. Questa affermazione attesta l'ambizione di Nietzsche a un discorso unitario, che integri ciò che di più efficace vi è in ciascuna delle due discipline⁵⁴.

Il progetto del *Philosophenbuch*, ad esempio, prima di essere abbandonato si sviluppa non parallelamente e autonomamente rispetto alle lezioni universitarie sui filosofi preplatonici, ma come loro rielaborazione. Si potrebbe ipotizzare un percorso analogo anche per la tematica del ritmo e considerare il testo delle lezioni universitarie come base filologica da cui si sarebbe sviluppata l'annunciata *Philosophie des Rhythmus*.

Una via che consente di verificare la plausibilità del progetto sul ritmo passa, come anticipato, attraverso un'analisi dei frammenti postumi, in particolare dei numerosi elenchi in cui il ritmo appare come un tema da affrontare. Una domanda da porsi è, anzitutto, la seguente: all'interno dei piani di lavoro, le occorrenze di "ritmo" o "ritmica" sono da confinare nell'ambito strettamente filologico, come se fossero incursioni feconde ma estranee alla nascente filosofia nietzscheana? Oppure è lecito vedere in esse un'intenzione al contempo filologica e filosofica?

Per provare a rispondere, è necessario analizzare alcune di queste occorrenze. Anzitutto, il tema del ritmo appare di frequente negli appunti in cui Nietzsche programma i propri corsi a Basilea. In un elenco di temi destinati a lezioni e seminari scritto tra la fine del 1870 e l'inizio del 1871 si legge:

Origine della lingua.

Omero ed Esiodo.

Filologia classica.

Ritmica.

Platone.⁵⁵

⁵⁴ Su questa questione, si veda anche il capitolo 7 paragrafo b del presente lavoro.

⁵⁵ NF 1869-1874 7[77].

Nietzsche tenne effettivamente diversi corsi su Esiodo e su Platone, e un corso di introduzione alla filologia classica⁵⁶; interessante in questo frammento è l'accostamento della ritmica alle tematiche "origine del linguaggio" e "Platone" – correlazioni su cui si tornerà nel corso del presente lavoro. Nietzsche appunta frequentemente sui suoi quaderni gli argomenti delle lezioni, a volte in maniera più sintetica – «OMERO ED ESiodo. SULLA RITMICA»⁵⁷ – altre volte più diffusamente, autoassegnandosi anche una scansione temporale del lavoro:

Instaurare un corso di greco pluriennale.

1. Enciclopedia della filologia greca.
2. La lingua greca.
3. La mitologia greca.
4. Ritmica.
5. Retorica.
6. Omero.
7. Esiodo.
8. Lirici.
9. *Coefore*.
10. Teognide.
11. Filosofi preplatonici.
12. Platone.
13. Scuole postsocratiche (eccetto il platonismo!).
14. Storia degli oratori.

Inverno: retorica e Omero.

Cioè: estate 1873: mitologia e scuole postsocratiche.

Inverno 1873-1874: lingua greca

Dispensa:

Sull'enciclopedia

Platone

⁵⁶ Per una esposizione dettagliata dei corsi tenuti da Nietzsche (anche delle differenze tra i corsi annunciati e quelli effettivamente tenuti), si veda C. P. Janz, *Friedrich Nietzsches akademische Lehrtätigkeit in Basel 1869-1879*, in "Nietzsche Studien", n. 3, 1974, pp. 192-203. Per una traduzione italiana dell'elenco dei corsi, si rimanda a G. Ugolini, *Il corso universitario di Nietzsche sulla tragedia greca*, in F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, a cura di G. Ugolini, Edizioni Cronopio, Napoli 1994, pp. 101-140 (per l'elenco ivi, pp. 116-119).

⁵⁷ NF 1869-1874 8[25]. Cfr. anche NF 1869-1874 19[57]: «La cronologia dei filosofi greci. Ritmo. *Coefore*»; 19[129]: «Filosofi preplatonici. Platone. Scuole Socratiche. Poetica. Ritmica. Retorica»; 19[324]: «La filologia classica. Esiodo e Omero. Ritmica».

Filosofi preplatonici⁵⁸

L'attività accademica, oggi come ai tempi di Nietzsche, consta tanto di lezioni frontali, quanto di pubblicazioni. Nei taccuini personali del professore si trovano annotate non solo le programmazioni dei corsi, ma anche veri e propri piani di pubblicazioni (che si distinguono in quanto i titoli delle opere sono segnati tra virgolette oppure in corsivo e grazie, ovviamente, alle note dell'edizione Colli-Montinari). Si tratta di titoli sperimentali, sottoposti a continue modifiche e ripensamenti; non tutti i titoli che appaiono si tradurranno effettivamente in carta stampata, e tuttavia i piani di pubblicazioni accertano che Nietzsche aveva quantomeno programmato una trattazione destinata al pubblico dell'argomento indicato. Alcuni elenchi includono solo testi già scritti e/o già pubblicati; in altri figurano anche testi incompleti, come "il filosofo greco", o addirittura solo annunciati, come l'inattuale "Sul leggere e scrivere". Come è evidente dai piani riportati, Nietzsche progettava di pubblicare, tra gli altri, un suo testo sul ritmo:

«La tragedia greca in rapporto all'opera».

«Lo Stato greco» («Stato e arte»).

«Avvenire della filologia».

«I misteri greci».

«La questione omerica».

«Ritmo».⁵⁹

«La nascita della tragedia.

L'agone.

L'educazione greca.

Il ritmo – numero, misura.

Il filosofo greco.

Sull'avvenire delle nostre scuole.»⁶⁰

«La nascita della tragedia dallo spirito della musica».

⁵⁸ NF 1869-1874 8[75]. Cfr. anche 8[79]; 19[323]: «Gennaio Febbraio Marzo 13 settimane: 3. Storia della ritmica 4. Metri oraziani secondo Agostino, ecc. La lingua osservata metricamente. 5. Esametri. 6. Trimetri. 7. Versi logaedici. 8. Strofe doriche. 9. Composizione, ecc».

⁵⁹ NF 1869-1874 7[178].

⁶⁰ NF 1869-1874 8[77].

«L'agone omerico».

«Ritmo».

«L'avvenire delle nostre scuole».⁶¹

Nascita della tragedia.

Considerazioni sull'orizzonte di Bayreuth.

Il ritmo antico.

Filosofi preplatonici.

Scuole.⁶²

La nascita della tragedia.

I filosofi dell'epoca tragica.

L'avvenire delle nostre scuole.

Sul leggere e scrivere.

L'agone.

Ritmo.

Greco e tedesco.

Considerazioni sull'orizzonte di Bayreuth.⁶³

L'accostamento del titolo "Ritmo" ad altri titoli di opere, alcune già pubblicate, altre solo programmate, rende evidente l'intenzione nietzscheana di dedicarvi un vero e proprio testo autonomo. È plausibile che il titolo "Ritmo" presente nei piani di pubblicazioni si riferisca ai testi redatti da Nietzsche dopo aver tenuto il corso all'università di Basilea sulla metrica e la ritmica, (ovvero ai già citati *Ritmica greca; Annotazioni di metrica e ritmica; Teoria della ritmica quantitativa; Ricerche ritmiche*) o a una loro rielaborazione. Ciò sembra confermato anche da un frammento postumo del 1875, in cui Nietzsche si propone di portare a termine i propri lavori filologici per non dimenticarli completamente, e di pubblicare un primo volume che contenga, tra gli altri, un testo «sul ritmo»⁶⁴.

Anche nel volume che raccoglie gli scritti filologici di Nietzsche sul ritmo antico si trovano diversi piani e indici, ai quali si è in parte già fatto riferimento, ma che

⁶¹ NF 1869-1874 16[1].

⁶² NF 1869-1874 21[7].

⁶³ NF 1869-1874 26[23].

⁶⁴ NF 1875-1876 8[4]. Il frammento si intitola «piani di ogni specie», e difatti Nietzsche vi appunta, oltre alle intenzioni circa i lavori filologici, anche propositi editoriali, di studio e di lezioni.

trascriviamo ora nella loro completezza. Tolto il secondo schema riportato, dal carattere squisitamente filologico, gli altri mostrano l'ampiezza dello sguardo di Nietzsche sul mondo greco e delle sue intenzioni di ricerca.

[il presunto ictus ritmico]

L'epos.

La tragedia.

Poetica ellenica

Socrate e la tragedia greca

Introduzione. La visione del mondo artistica degli elleni.

1 parte. Metrica e ritmica

- Concetto del ritmo

[essenza del ritmo]

L'arte musicale degli antichi.

Essenza del ritmo.

Il presunto ictus ritmico.⁶⁵

Cap. 1. Tempo del χρόνος πρώτος.

Cap. 2. ἀγωγή presso Aristosseno.

Cap. 3. Il πούς e il κωλον.

Cap. 4. Contro Brill e la terzina.

Cap. 5. Il trimetro, l'ἀλογία. (la pausa λείμμα)⁶⁶

Ad esempio *Prolegomeni a una teoria della ritmica antica*

I. I metodi di tenere il tempo nel mondo antico

Caratteristiche dei pedes

I pedes nella lingua.

Cesura e chiusura.

Teoria della pausa.

⁶⁵ «[Der vermeintliche rhythm. Ictus] Das Epos. Die Tragödie. *Hellenische Poetik* Socrates und die gr. Tragödie Einleitung. Die künstlerische Weltanschauung der Hellenen. 1 Theil. Metrik und Rhythmik. – Begriff des Rhythmus. [Wesen des Rhythmus]. Die musische Kunst der Alten. Wesen des Rhythmus. Der vermeintl. rhythm. Ictus», KGW II/3, p. 146.

⁶⁶ «Cap. 1. Zeit des χρόνος πρώτος. Cap. 2. Ἀγωγή bei Aristoxenus. Cap. 3. Der πούς u. das κωλον. Cap. 4. Gegen Brill u. die Triolen. Cap. 5. Der Trimeter, die ἀλογία. (die Pause λείμμα)», KGW II/3, pp. 149-150.

La danza.

Tonalità e simbolica della musica antica.

Filosofia del ritmo.

Fisiologia del ritmo

II. Bentley – Hermann

Supposti effetti della tesi.

Apel.

Boeckh Westphal

Lehrs Brill Meissner

Schmidt.

Imitazioni del verso antico.⁶⁷

1. Arsi e tesi.

2. Numeri di discorso.

3. Caratteristica e nomenclatura del pedes

4. *πάθη* dell'esametro.

5. L'ictus nella poesia latina.

6. L'*άλογία*.

7. Il presunto attacco.

8. Il verso accentuato.

9. Cesura, chiusura.

10. *χρόνος πρώτος, σύνθετοι π<όδες>*.

11. Teoria metrica.

12. Storia della teoria dell'ictus.

13. Storia della musica.

14. Filosofia del ritmo.⁶⁸

Introduzione: la filologia del futuro

I.

⁶⁷ «zB. *Prolegomena zu einer Theorie der antiken Rhythmik*. I. Die Taktirmethoden des Alterthums. Charakteristik der pedes. Die pedes in der Sprache. Cäsur u. Verschluß. Theorie der Pause. Der Tanz. Tonart u. Symbolic der antiken Musik. Philosophie des Rhythmus. Physiologie des Rhythmus. II. Bentley – Hermann. Angebl. Wirkungen der Thesis. Apel. Boeckh Westphal. Lehrs Brill Meissner. Schmidt. Nachahmungen des antiken Verses», KGW, II/3 p. 323.

⁶⁸ «1. Arsis und Thesis. 2. Numeri der Rede. 3. Charakteristik u. Nomenklatur der Pedes 4. *πάθη* des Hexameters. 5. Der Ictus in der latein. Poesie. 6. Die *άλογία*. 7. Der angebl. Auftakt. 8. Der accentuirende Vers. 9. Cäsur, Schlüsse. 10. *χρόνος πρώτος, σύνθετοι π<όδες>*. 11. Zur metrischen Theorie. 12. Geschichte der Ictustheorie. 13. Zur Musikgeschichte. 14. Philosophie des Rhythmus», KGW, II/3, p. 325.

1. Significato dell'arte.
2. Dioniso e Apollo.
3. Socrate.
4. Posto dell'artista.

II.

1. Filosofia del ritmo.
2. Poesia accentata e quantitativa.
3. da qui in poi i dettagli⁶⁹

L'ultimo schema riportato è particolarmente significativo, in quanto evidenzia l'intenzione di Nietzsche di impegnarsi in quella che lui definisce "filologia del futuro", accostando le tematiche che sono, di fatto, contenute ne *La nascita della tragedia* (arte, Dioniso e Apollo, Socrate) alle questioni filologiche circa la poesia antica (quantitativa) e quella moderna (accentata o qualitativa) e, anche, a una trattazione filosofica del ritmo. Si ritiene, allora, che l'interesse per il concetto di ritmo non si esaurisca in quei testi strettamente legati alle lezioni universitarie, ma che Nietzsche avesse pensato al ritmo *anche* come a una componente essenziale di un disegno di più ampio respiro. Questo per due ragioni principali, una che potremmo definire di "contenuto", una di "metodo".

La prima ragione ha a che fare con il ripensamento della grecità, che è il cuore del lavoro di Nietzsche nei primi anni a Basilea. Come accennato, *La nascita della tragedia* non è da considerarsi un'opera isolata⁷⁰, poiché il progetto di riscoperta del mondo greco avrebbe dovuto coinvolgere molteplici dimensioni: non solo la tragedia, ma anche la filosofia, la politica, la religione, la mitologia, il linguaggio, la poesia. Da ciò segue (come mostrano i piani per le pubblicazioni sopra riportati) l'importanza delle trattazioni sullo stato greco, sui misteri, sulla questione omerica, sull'agone e sul ritmo. In un piano di congetture e delucidazioni appuntato nel settembre 1872, Nietzsche si propone di approfondire «L'elemento mitico. L'elemento plastico. L'elemento musicale. L'elemento

⁶⁹ «Einleitung: der zukünftige Philolog. I. 1. Bedeutung der Kunst. 2. Dionysus und Apollo. 3. Socrates. 4. Stellung des Künstlers. II. 1. Philosophie des Rhythmus. 2. Accentuirende und quantitirende Poesie. 3. ss. von hier an die Einzelheiten», KGW, II/3, p. 331. Vi è un ulteriore punto delle *Ricerche ritmiche* in cui Nietzsche annota gli argomenti salienti – i *loci floridiores*, li definisce – della questione ritmica, tra i quali figurano: filosofia del ritmo, l'accento nella parola tedesca, l'imitazione tedesca del verso antico, l'orchestica dei greci, il compito ritmico del presente, la storia della ritmica, l'esametro, il pentametro, il trimetro, la retorica antica, la visione del mondo pitagorica nella musica e il canto ambrosiano (cfr. KGW II/3, p. 309).

⁷⁰ Cfr. D. Burnham, *Apollo and the Problem of the Unity of Culture in the Early Nietzsche*, in A. Jensen, H. Heit (a cura di), *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, cit., pp. 75-95, p. 75: «*The Birth of Tragedy* is part of a puzzle — albeit the part that happens to have been published. Most obviously it is part of a puzzle concerning ancient Greek culture».

ritmico»⁷¹. Si tratta di quattro direttive generali, quattro elementi da tenere in considerazione nel tentativo di decostruire la “serenità” greca e ripensarla dalle sue fondamenta, riportandone alla luce il fondo dionisiaco. Il ritmo figura, in questo appunto, come una componente centrale tanto quanto quella mitica, quella plastica e quella musicale.

Il campo d’indagine del ritmo sembra essere, in prima battuta, esclusivamente il mondo greco. Ciò pare confermato da un appunto intitolato *I Greci*, in cui Nietzsche elenca le principali questioni da affrontare per uno studio a tutto tondo della greicità: tra “educazione greca” ed “eros” da un lato, e “Dioniso” e “genesì del linguaggio” dall’altro, figura il termine “ritmo”⁷². In aggiunta, si può osservare che uno dei titoli prospettati per la sua pubblicazione sul ritmo è proprio “ritmo antico”, il che sembrerebbe confermare la classicità come orizzonte principale di riferimento.

Tuttavia, occorre ricordare che, nonostante il grande interesse per il mondo antico, Nietzsche non perde mai di vista il proprio tempo. La sua riflessione, inattuale e attuale al tempo stesso, procede a cavallo tra due epoche: si muove da Platone a Schopenhauer, dall’educazione greca all’avvenire delle scuole tedesche, da Esiodo e Omero al Festival di Bayreuth, e, per quanto riguarda il ritmo, si sposta dal ritmo nell’arte greca al ritmo nell’arte tedesca⁷³. La nuova intuizione del mondo greco è, difatti, concepita come punto di partenza per una rinascita della cultura tedesca; questo è evidente ne *La nascita della tragedia*, nella quale è Wagner a incarnare le speranze del giovane professore, ma si tratta di una prospettiva ampiamente testimoniata anche nei frammenti postumi. Un piano di lavoro è esplicito a questo proposito, a partire dal suo titolo: «La rinascita della Grecia dal rinnovamento dello spirito tedesco»⁷⁴. Segue un elenco, nel quale figura al primo posto “nascita della tragedia”, al secondo “ritmo”.

È possibile, pertanto, collocare la questione del ritmo nell’ambito di una riscoperta della greicità classica non come fine a se stessa, ma come modello per una nuova cultura tedesca. In aggiunta, si vedrà come il ritmo giochi per Nietzsche un ruolo fondamentale nella concezione della sua epoca e, in particolare, nella critica che a essa rivolge.

⁷¹ NF 1869-1874 21[8]. Si noti come l’elemento ritmico sia separato e autonomo rispetto all’elemento musicale.

⁷² NF 1869-1874 8[80].

⁷³ Cr. NF 1869-1874 8[114].

⁷⁴ NF 1869-1874 16[44].

A ulteriore conferma dell'ampio orizzonte nel quale collocare il fenomeno ritmico, il termine "ritmo" compare all'interno di liste tematiche che debordano dai confini della grecoità, per affacciarsi su questioni, personalità e problemi del tempo.

1. Lo Stato.
2. La religione.
3. La morale.
4. Il lavoratore.
5. Teoria della conoscenza.
6. Ritmo.
7. Omero.
8. Educazione.
9. Storia.
10. Schopenhauer.
11. Wagner.⁷⁵

Ad alcuni degli argomenti qui elencati sarà dedicata una *Considerazione inattuale* (storia, Schopenhauer, Wagner), altri assumeranno un'importanza crescente nel pensiero nietzscheano (si pensi all'indagine sulla morale e a quella sulla religione). Il ritmo sembra in definitiva essere collocato, almeno nelle intenzioni di Nietzsche, sullo stesso piano di argomenti fondamentali che occupano la sua riflessione in questi primi anni a Basilea, ma che, per buona parte, lo accompagneranno per tutta la sua vita cosciente.

Il secondo argomento che legittima un ampliamento della considerazione del tema del ritmo al di là dei confini strettamente filologici, motivazione che si è chiamata "metodologica", riguarda la profonda riflessione che Nietzsche conduce tanto sulla figura del filologo, quanto sulla figura del filosofo, che tendono ad avvicinarsi significativamente. Il "filologo dell'avvenire" e il "filosofo come medico della cultura" sono due facce della stessa medaglia, o meglio della stessa attività di ricerca. Mano a mano che l'idea di filologia si modifica, Nietzsche modifica anche il modo di porsi nei confronti dei suoi argomenti di studio. Si ritiene, pertanto, che il ritmo non sia estraneo a questo processo di trasformazione: è, inizialmente, argomento specificamente filologico, ma viene progressivamente accostato anche a tematiche più strettamente filosofiche, per

⁷⁵ NF 1869-1874 7[189].

diventare esso stesso questione filosofica. Tenendo in considerazione il modo in cui il pensiero e il metodo di ricerca di Nietzsche si vanno modificando nei primi anni '70, è legittimo studiare il tema del ritmo a 360 gradi, prendendone in considerazione tutte le implicazioni filosofiche già a partire dal periodo di Basilea.

L'“avvenire della filologia” – uno tra i tanti titoli appuntati insieme a “ritmo” – si prospettava per Nietzsche come una riforma tanto dei contenuti quanto dei metodi, allo scopo di formulare una nuova concezione di antichità classica che potesse fungere da modello anche per il presente⁷⁶. Nel ripensare il metodo filologico che, per anni, Nietzsche ha applicato con scrupolo e rigore, egli si assegna un «Compito: offrire in uno studio su *Eschilo* l'ideale della considerazione filologico-filosofica di un autore»⁷⁷. Una “considerazione filologico-filosofica” è quella che Nietzsche ha in mente e che tenta di applicare non solo a uno studio su *Eschilo*, ma a diversi argomenti. Il frammento successivo a quello appena riportato risulta particolarmente significativo:

Nuova teoria della ritmica.

Nuova estetica. Omero e la tragedia.

Nuova valutazione della cultura.

Nuova filosofia della lingua.

Trovare una nuova forma.⁷⁸

Quest'ultimo appunto è molto simile a quello che conclude un quaderno del 1871, in cui il “compito” di impegnarsi in una considerazione filologico-filosofica è definito un vero e proprio “progetto”:

Progetto: con *Eschilo* offrire il modello di una considerazione filologico-filosofica.

Nuova considerazione della civiltà.

Nuova estetica (con il materiale più vasto e vario).

Nuova ritmica.

⁷⁶ Cfr. NF 1869-1874 8[38], in questo elenco Nietzsche prospetta una riflessione storica, e al contempo efficace nell'attualità, sul concetto e sull'avvenire del filologo.

⁷⁷ NF 1869-1874 8[51].

⁷⁸ NF 1869-1874 8[52]. Commenta Corbier nel riportare questo stesso frammento: «[...] Nietzsche estime qu'il peut désormais proposer une nouvelle conception non seulement de la tragédie antique, mais de l'hellénisme tout entier, en particulier grâce à son étude de la rythmique [...]. A ce moment, le jeune philologue souhaite intégrer au sein de *La naissance de la tragédie* une partie consacré à la métrique et à la rythmique grecques», C. Corbier, *Alogia et eurhythmie chez Nietzsche*, in “Nietzsche-Studien”, vol. 38, n. 1, 2009, pp. 1-38, p. 3.

Nuova filosofia del linguaggio.

Nuovo trattamento dei miti. [...] ⁷⁹

Il martellare dell'aggettivo "nuovo/a" simboleggia la volontà di frattura rispetto al passato. Un'intuizione rivoluzionaria del mondo antico irrompe nella mente del giovane professore e avanza la pretesa di modalità espressive adeguate. La disciplina filologica, così come veniva studiata e insegnata nei licei e nelle università, non risponde più alle esigenze di Nietzsche, che auspica un nuovo approccio, ossia un punto di vista "filologico-filosofico" che si concretizzi in una "nuova forma" culturale. La novità è concepita come pervasiva, e tuttavia in entrambi i frammenti gli ambiti particolari che vengono citati sono la ritmica, l'estetica e la filosofia del linguaggio. Occorre allora sottolineare che la ricerca di una "nuova forma" passa per Nietzsche, almeno in questo momento, attraverso una nuova concezione del ritmo e del linguaggio.

In definitiva, se è vero che l'interesse per il ritmo sorge in Nietzsche in ambito filologico, è altrettanto vero che il suo modo di intendere la filologia stava profondamente mutando. In un piano del 1871 per un primo volume di *Saggi filologici*, figurano infatti – insieme alla "ritmica" – testi più tecnici come "Teognide" e "Le *Coefore* di Eschilo", e scritti di stampo più innovativo e dal linguaggio meno tecnico come "L'agone" e "Socrate e la tragedia greca" ⁸⁰. Il ritmo compare inoltre in una lista di argomenti previsti per la rivista *Bayreuther Blätter*, insieme ai "filosofi preplatonici", l'"agone", "Platone", la "retorica" e la "poetica di Aristotele" ⁸¹.

Riferendosi a *La nascita della tragedia*, allora in corso di elaborazione, Nietzsche si appunta: «Dovrei aggiungere al mio scritto anche qualcosa di filologico, per esempio un capitolo sulla *metrica*, uno su *Omero*» ⁸², manifestando dunque l'intenzione di contaminare le discipline; è da questo momento in poi che il termine "ritmo" appare nei frammenti postumi con maggiore frequenza.

In conclusione, i temi che occupano la riflessione di Nietzsche non sono catalogabili in maniera così rigida in questi primi anni a Basilea, durante i quali la rigorosa formazione

⁷⁹ NF 1869-1874 9[151].

⁸⁰ NF 1869-1874 9[43].

⁸¹ NF 1869-1874 9[47]. La rivista wagneriana *Bayreuther Blätter* uscirà però solo nel 1878, quando sarà ormai troppo tardi per Nietzsche per collaborarvi.

⁸² NF 1869-1874 7[176]. La questione del ritmo sembra dover costituire a volte una trattazione autonoma (sebbene connessa alla *Nascita della tragedia* e al progetto con essa intrapreso), altre volte invece una vera e propria sezione o parte aggiuntiva dell'opera stessa, come evidente dal frammento appena citato, e dagli ampi e dettagliati piani per la *Nascita della tragedia* come in NF 1869-1874 6[18] e 9[49].

classica dà i suoi frutti, che però si contaminano in maniera significativa con altre discipline. Non solo letture filosofiche, ma anche letture scientifiche arricchiscono la prospettiva di Nietzsche, che si sforza, sempre più, di trattare con un linguaggio meno specialistico anche i problemi dell'antichità. La filologia si apre alla filosofia, ma la filosofia non può fare a meno di una certa filologia – l'una non esclude l'altra, al contrario, si tratta di una congiuntura che accompagnerà Nietzsche per tutto il corso della sua vita. Infatti, sebbene avesse chiesto esplicitamente il trasferimento a una cattedra vacante di filosofia (richiesta che gli fu negata), la filologia continuerà a plasmare dall'interno le sue riflessioni: «Non per nulla si è stati filologi, e forse lo siamo ancora»⁸³, scriverà nel 1886 nella prefazione ad *Aurora*.

La questione del ritmo si inserisce in questa congiuntura interdisciplinare. Se l'interesse di Nietzsche per la tematica è attestato dai piani di lavoro riportati, ci si può chiedere perché Nietzsche non abbia concretamente pubblicato un testo dal titolo *Rhythmus* come progettato, e perché non approfondì mai quell'intuizione di una *Philosophie des Rhythmus*, che pur aveva avuto⁸⁴. L'obiettivo che qui ci si propone è indagare il concetto di ritmo a partire dalle osservazioni di Nietzsche, per comprenderne la fecondità filosofica. Questa costituirà, di per sé, una possibile spiegazione del perché Nietzsche lo ha ritenuto un argomento potenzialmente interessante e degno di ricerca.

Si vedrà che il significato di “ritmo” è complesso, le sue implicazioni molteplici. Questo emerge già semplicemente scorrendo l'indice del presente lavoro: sebbene, infatti, la maggior parte delle pagine che il filosofo dedica al ritmo siano strettamente filologiche e molto tecniche, risultano particolarmente pregnanti i riferimenti di Nietzsche ad altre discipline. Tra queste, ricordiamo principalmente l'antropologia, la fisiologia e ovviamente la musica. Le implicazioni del concetto di ritmo arrivano però fino all'ambito politico e alla questione dell'educazione dei cittadini (si tratta di suggestioni che

⁸³ M, Prefazione, 5.

⁸⁴ Si tratta certamente di questioni rilevanti, e tuttavia lo spirito con cui si è intrapreso il presente lavoro non ha, quantomeno al suo centro, la ricerca di una risposta a questi interrogativi, che costituiscono la parte per così dire “negativa” della questione (perché il progetto *non* è compiuto? Perché l'opera *non* è pubblicata? Perché la tematica *non* è sviluppata?). Si ritiene, in ogni caso, una risposta interessante (per quanto riguarda i progetti incompiuti del Nietzsche filologo) quella elaborata da Porter: nella prima stesura dei testi delle lezioni Nietzsche sembra attenersi rigidamente alle convenzioni e ai metodi della filologia; mano a mano che ritorna su quei testi, invece, tende a deviare dallo schema che si era prefissato e a diventare meno ordinato, più ambizioso e più fantasioso; quando deve redigere il manoscritto per la stampa, però, torna al rigore filologico originario, che evidentemente lo inibisce. È per questo che, sempre secondo Porter, non c'è da stupirsi che i lavori filologici pubblicati da Nietzsche siano relativamente pochi: «His ideas went well beyond the generic constraints of the contemporary research format. His notebooks, the lecture notebooks included, were the place where he toyed with new imaginary possibilities», J. I. Porter, *Nietzsche's Radical Philology*, cit., p. 30.

Nietzsche riprende da Platone), attraversano le regioni del corpo e del suo movimento, interessando la ginnastica, la marcia e la danza.

Considerate le molteplici declinazioni del concetto di ritmo, occorre tenere presente il rischio di una metaforizzazione eccessiva e di una talvolta forzata applicazione a qualsivoglia campo di indagine. D'altro canto, si ritiene che la pregnanza filosofica del concetto di ritmo risieda proprio nella sua natura ibrida; Nietzsche non la tematizza mai in quanto tale, anche se la lascia emergere in maniera chiara se si analizzano i contesti e le modalità in cui tratta dell'argomento.

La polisemia del ritmo è di per sé ricca, attraversa molteplici dimensioni e implica tecniche di analisi differenti. Restando all'interno della riflessione nietzscheana, risulta particolarmente rilevante il fatto che il ritmo si colloca al crocevia tra linguaggio e corpo, due dimensioni di norma distanti o persino in contrasto tra di loro nella filosofia di Nietzsche. Quest'ultimo, nell'introduzione del 1886 a *La gaia scienza*, sosterrà che la filosofia è stata sino a quel momento «un fraintendimento del corpo»⁸⁵ e, inoltre, che ciò è accaduto principalmente a causa del linguaggio e della mitologia in esso celata. Mettendo in dialogo da un lato le critiche di Nietzsche al linguaggio e alle sue strutture, e dall'altro il suo tentativo di riavvicinare la filosofia al corpo, gli interrogativi che emergono e che hanno originariamente ispirato il presente lavoro sono i seguenti: come leggere e come scrivere una filosofia “fedele alla terra”? In altre parole, è possibile un linguaggio che non sia fraintendimento o dimenticanza degli istinti del corpo, ma che “vada a ritmo” con essi? Se una risposta affermativa è possibile, si suggerisce che il concetto di ritmo occupi un ruolo importante, e che Nietzsche abbia scorto questa via, senza percorrerla, quantomeno esplicitamente, fino alla fine.

1.c Principali occorrenze del termine

Indichiamo qui sinteticamente i principali luoghi testuali nei quali Nietzsche si occupa del tema del ritmo. Sono ormai molti gli studiosi a riconoscere che l'interesse per il ritmo accompagna la riflessione di Nietzsche nella sua interezza, sino agli ultimi anni di vita cosciente⁸⁶. Senza dubbio, però, il periodo in cui ne tratta più diffusamente sono

⁸⁵ FW, Prefazione alla seconda edizione, 2.

⁸⁶ Cfr. J. I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, cit., p. 127: «The concept and phenomenon of rhythm are a constant motif in Nietzsche's writings throughout his career»; C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque*. Une

gli anni 1869-1874, durante i quali è professore di filologia all'Università di Basilea e tiene regolarmente lezioni e seminari. In particolare, nel 1870-1871 svolge un corso universitario sulla ritmica antica, in occasione del quale scrive i testi sul ritmo più estesi e articolati all'interno della sua produzione, pubblicati nel terzo tomo del secondo volume dell'edizione Colli-Montinari, contenente gli scritti filologici. Si tratta dei già citati *Ritmica greca* [*Griechische Rhythmik*]⁸⁷, *Annotazioni di metrica e ritmica* [*Aufzeichnungen zur Metrik und Rhythmik*]⁸⁸, *Teoria della ritmica quantitativa* [*Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik*]⁸⁹, *Ricerche ritmiche* [*Rhythmische Untersuchungen*]⁹⁰. Nello stesso tomo, all'interno degli appunti per il corso *Enciclopedia della filologia classica* [*Encyclopaedie der klassischen Philologie*], il paragrafo 16, *Ritmica e metrica* [*Rhythmik u. Metrik*] contiene ulteriori considerazioni sul tema.

Sempre nel secondo volume, ma nel quinto tomo dell'edizione sono pubblicati gli appunti per la *Storia della letteratura greca* [*Geschichte der griechischen Literatur*], corso tenuto nel 1874-1875, nel quale sono dedicate alcune riflessioni al ritmo da un punto di vista antropologico⁹¹; le considerazioni qui esposte da Nietzsche verranno riprese nell'aforisma 84 de *La gaia scienza* dal titolo *Dell'origine della poesia*⁹², passo fondamentale per la presente ricerca in quanto è l'unico aforisma nelle opere pubblicate che si occupa specificamente del ritmo e delle sue caratteristiche.

Due lettere indirizzate all'amico e musicista Carl Fuchs, una datata metà aprile 1886⁹³ e l'altra fine agosto 1888⁹⁴, sono importanti in quanto testimoniano il permanere dell'interesse di Nietzsche per la questione del ritmo nel corso degli anni. Difatti, il

approche philologique et anthropologique, in "Les cahiers philosophiques de Strasbourg", n. 40, 2016, pp. 113-142, p. 113: «L'interêt de Nietzsche pour le rythme constitue une constante qui accompagne, quoique souvent d'une manière implicite, la réflexion du philosophe»; P. Sauvanet, *Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour*, in "Archives de philosophie", LXVI, n. 2, 2001, pp. 343-360, p. 346: Sauvanet indica «l'influence possible sur le développement de sa pensée de la musique en général, et du rythme en particulier», tentando di interpretare l'idea dell'eterno ritorno in un senso ritmico. Corbier sottolinea la centralità del ritmo in quanto punto di congiunzione tra ambiti diversi: «Le rythme occupe en effet une place centrale dans la pensée de Nietzsche parce qu'il constitue un domaine privilégié qui permet d'opérer la jonction entre la philologie, de la philosophie et de la musique», C. Corbier, *Alogia et eurhythmie chez Nietzsche*, cit., p. 4. Michon sostiene che «The overwhelmingly famous *Birth of Tragedy* which gives primacy to music upon poetry, the entrenchment of ontological concerns by most philosophers and their common lack of interest for poetics, linguistics and philology, have jointly prevented to realize how important the concept of *rhythmos* has been for Nietzsche and this during his whole career», P. Michon, *12. Rhythm from Art to Philosophy – Nietzsche (1867-1888) – part 1*, in "Rhythmos", 1 June 2016 [online].

⁸⁷ KGW II/3, pp. 99-201.

⁸⁸ KGW II/3, pp. 203-261.

⁸⁹ KGW II/3, pp. 263-280.

⁹⁰ KGW II/3, pp. 281-338.

⁹¹ KGW II/5, pp. 283-289.

⁹² FW, 2, 84.

⁹³ BVN, vol. V, 688, pp. 179-183.

⁹⁴ BVN, vol. V, 1097, pp. 716-718.

filosofo riassume in queste lettere il contenuto delle sue ricerche filologiche giovanili, riepone sinteticamente e lucidamente le sue tesi e rivendica le sue scoperte, che non si possono pertanto considerare “superate” o “dimenticate”.

Quelli appena descritti sono i luoghi in cui la questione del ritmo è tematizzata e articolata, tuttavia vi sono molte altre occorrenze sparse e occasionali da tenere in considerazione. Oltre ai piani di lavoro e di pubblicazioni già riportati nel paragrafo precedente, Nietzsche trascrive riflessioni di altri autori sul tema, come le brevi citazioni da Platone⁹⁵, da Goethe e Schiller⁹⁶ e le idee di Dühring, riassunte nel commentario all’opera *Il valore della vita* [*Der Wert des Lebens*]⁹⁷.

Da un punto di vista quantitativo, escludendo gli scritti filologici, il termine *Rhythmus* compare nelle opere e nei frammenti di Nietzsche 113 volte (al plurale, *Rhythmen*, 22 volte), *Rhythmik* figura 56 volte, l’aggettivo *rhythmische* 37 volte (oltre alle sue declinazioni: *rhythmischen* 31 volte, *rhythmischer* 10 volte, *rhythmisches* 2 volte, *rhythmischem* 1 volta), l’avverbio *rhythmisch* 10 volte⁹⁸. Molte di queste occorrenze risalgono ai primi anni di Basilea, ma diverse appartengono anche agli scritti successivi, e verranno prese in considerazione nel corso del lavoro. Se ne ricorda però già da ora una tra le più significative: in *Ecce homo* Nietzsche parla di un’«arte del grande ritmo»⁹⁹, il cui significato sarà nostro compito indagare.

⁹⁵ NF 1869-1874 5[14].

⁹⁶ NF 1869-1874 9[77].

⁹⁷ NF 1875-1876 9[1].

⁹⁸ Per la quantificazione delle occorrenze di *Rhythmus* e varianti si è usato il motore di ricerca del sito <http://www.nietzschesource.org/>.

⁹⁹ EH, Perché scrivo libri così buoni, 4.

2. Filologia del ritmo

Tra il 1870 e il 1871, Nietzsche dedica un suo corso universitario del semestre invernale alla ritmica e alla metrica antica, discipline che insegna «secondo un mio proprio sistema»¹, come comunica in una lettera all'amico Gersdorff. Le lezioni tenute a Basilea sono riassunte dal giovane professore in un testo, contrassegnato dal titolo *Ritmica greca* [*Griechische Rhythmik*], al quale segue la stesura di appunti senza titolo, individuati nell'edizione Colli Montinari come *Annotazioni sulla metrica e la ritmica* [*Aufzeichnungen zur Metrik und Rhythmik*]. Successivamente, Nietzsche scrive due trattati in bella copia, anche se incompleti, dai titoli *Sulla teoria della ritmica quantitativa* [*Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik*] e *Ricerche ritmiche* [*Rhythmische Untersuchungen*]². L'elevata tecnicità del linguaggio adoperato da Nietzsche in queste pagine ha fatto sì che per diversi decenni fossero studiate con meno attenzione rispetto ad altre lezioni; è un articolo del 1989 di Fritz Bornmann (curatore, insieme a Mario Carpitella, della II sezione della *Kritische Gesamtausgabe* delle opere di Nietzsche, dedicata agli scritti filologici e agli schizzi per le lezioni), dal titolo *Nietzsches metrische Studien*, a portare l'attenzione su testi fino a quel momento tendenzialmente trascurati, aprendo, in questo modo, la strada alle ricerche³.

¹ A Carl von Gersdorff, 7 novembre 1870, BVN, vol. II, 107, p. 148. Qualche giorno prima, il 29 ottobre 1870, scriveva al maestro Ritschl: «sono immerso fino al collo in problemi di metrica, e così passerà tutto l'inverno», ivi, 105, p. 146. Porter retrodata ulteriormente l'interesse di Nietzsche per la metrica antica, citando a supporto della sua tesi un'osservazione fugace nella lettera del 27 aprile 1866 a Mushacke, «Mi alzo tardi e bevo due bicchieri di ottimo latte, e intanto leggo Schopenhauer o la *Metrica* di Westphal» (BVN, vol. I, 503, pp. 429-430); Porter nota inoltre che vi è un altro corso sulla metrica e ritmica antica precedente a quello del semestre invernale 1870-1871, tenuto da Nietzsche non all'Università ma al *Paedagogium* di Basilea, nel semestre estivo del 1869 (Cfr. J. Porter, *Nietzsche and the Philology of Future*, cit., p. 333).

² Circa la cronologia degli scritti nietzscheani sulla ritmica e la metrica, si veda la dettagliata analisi di F. Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, cit., pp. 472-489, pp. 476-477. *Griechische Rhythmik* è stato scritto probabilmente subito dopo il corso universitario, così come *Aufzeichnungen zur Metrik und Rhythmik*, databili tra la fine del semestre invernale e l'inizio del semestre estivo 1871; la stesura di *Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik* e *Rhythmische Untersuchungen* è collocabile tra il 1872 e il 1873. Di *Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik* esiste una parziale traduzione inglese: J. W. Halporn, *Nietzsche: on the Theory of Quantitative Rhythm*, in "Arion", vol. 6, n. 2, 1967, pp. 233-243.

³ Bornmann sostiene che uno dei motivi per cui il Nietzsche filologo è passato sotto silenzio sia la mancata pubblicazione di scritti filologici dopo lo scandalo de *La nascita della tragedia*. Tra i principali contributi che hanno seguito l'articolo di Bornmann circa, specificatamente, gli studi metrici e ritmici di Nietzsche si segnalano: A. Kremer Marietti, *Rhétorique et rythmique chez Nietzsche*, in P. Sauvanet, J.-J. Wunenburger (a cura di), *Rhythmes et Philosophie*, Éditions Kimé, Paris 1996, pp. 181-195; E. P. Miller, *Harnessing Dionysos: Nietzsche on Rhythm, Time, and Restraint*, in "Journal of Nietzsche Studies", n. 17, 1999, pp. 1-32; J. I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, cit. (in particolare *Being on Time: the Studies in Ancient Rhythm and Meter (1870-1872)*, pp. 127-166); P. Sauvanet, *Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour*, cit.; C. J. Emden, *Sprache, Musik und Rhythmus. Nietzsche über die Ursprünge von Literatur, 1869-1879*, in "Zeitschrift für deutsche Philologie", vol. 121, n. 2, 2002, pp. 203-230; F. Fiorentino,

Come buona parte dei professori, oggi come nella seconda metà dell'Ottocento, anche Nietzsche si serviva di manuali e di testi di altri autori, dai quali attingeva copiosamente per strutturare le sue lezioni. Queste sono state, pertanto, spesso giudicate contributi poco innovativi o marginali, ma ciò è vero solo se si comparano alla straordinaria originalità e profondità filosofica della sua successiva produzione. La struttura espositiva, la scelta degli argomenti e soprattutto degli obiettivi polemici non sono prive di originalità, e «Anche quando il livello è meramente tecnico, il genio non rinuncia ai suoi diritti che si rivelano ineludibili e gradevoli»⁴. Se quest'ultima considerazione riguarda gli scritti filologici nel loro complesso, un'osservazione ulteriore deve essere fatta, nello specifico, circa i testi sulla ritmica e la metrica antica, in quanto essi sono stati considerati (*a posteriori*) tra i contributi più rilevanti che Nietzsche abbia apportato alla disciplina filologica. Qualche decennio più tardi rispetto al periodo della loro composizione, Théodore Reinach avrebbe parlato di un misconosciuto ma «illustre precursore», le cui idee, negli anni '70 del 1800, non potevano che essere considerate eretiche⁵.

Nietzsche non soffriva di modestia – nota Bornmann⁶ – e ciò nonostante, non ha mai considerato le sue opere filologiche al di sopra della media, a differenza di quelle filosofiche⁷. Con un'unica eccezione: come attesta una lettera indirizzata a Rohde del 27

Nietzsche e il ritmo degli antichi, in "Igitur", n. 7, 2006, pp. 5-26; F. F. Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, De Gruyter, Berlin/New York 2008 – l'unica monografia su Nietzsche e il ritmo ad oggi pubblicata; C. Corbier, *Alogia et eurhythmie chez Nietzsche*, in "Nietzsche-Studien", vol. 38, n. 1, 2009, pp. 1-38; C. Benne, *Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, in H. Heit, G. Abel, M. Brusotti (a cura di), *Nietzsches Wissenschaftsphilosophie*, De Gruyter, Berlin/ New York 2011, pp. 189-212; M. Bracco, *La poesia, il ritmo, il corpo*, in A. Caputo e M. Bracco (a cura di), *Nietzsche e la poesia*, Stilo Editrice, Bari 2012, pp. 75-115; C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, cit., pp. 113-142; B. Babich, *Who is Nietzsche's Archilochus? Rhythm and the Problem of the subject*, in C. Bambach, T. George (a cura di), *Philosophers and their Poets. Reflections on the Poetic Turn in Philosophy since Kant*, State University of New York Press, Albany 2019, pp. 85-113.

⁴ M. Gigante, *Nietzsche filologo classico e il contributo ecdotico di Fritz Bornmann*, in "Atene e Roma", anno XLIII, fasc. 3-4, 1998, pp. 97-190, p. 107.

⁵ Nel 1913 Théodore Reinach, storico e filologo che insegnò al Collège de France, attribuì a Nietzsche il merito di aver esposto alcune idee innovative e corrette circa la ritmica antica, scoperte che tuttavia fino ad allora non gli erano state riconosciute: dopo aver riassunto il contenuto delle lezioni nietzscheane sulla ritmica (in particolare *Zur Theorie der quantitatierenden Rhythmik*, che Reinach stesso ammette di aver letto con piacevole sorpresa), afferma: «Ces idées étaient neuves et hérétiques vers 1875; elles le sont actuellement encore, bien que Kawezinsky dans son *Essai sur l'origine et l'histoire des rythmes* (1889) et moi-même dans un cours libre de la Sorbonne il y a douze ans, nous ayons développé des thèses tout à fait analogues, sans savoir de quel illustre précurseur nous pouvions nous réclamer. Je suis heureux de lui rendre aujourd'hui hommage», T. Reinach, *Friedrich Nietzsches Werke. Gesamt Ausgabe. III Abteilung. Philologica*, in "Revue Critique d'histoire et de littérature", LXXVI, 1913, pp. 423-426, p. 425.

⁶ Cfr. F. Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, cit., p. 475.

⁷ Si pensi al giudizio sul suo Zarathustra – ad esempio a Gersdorff: «mi auguro che il mio Zarathustra, che deve esserti stato spedito in queste settimane, ti sveli a quali altezze è volata la mia volontà. [...] So molto bene che non esiste nessuno capace di fare qualcosa di simile a questo Zarathustra», a Carl Gersdorff, fine giugno 1883, BVN, vol. IV, 427, p. 364.

novembre 1870, Nietzsche era consapevole del valore della propria scoperta sul ritmo, alla quale si riferisce come «la migliore idea filologica che mi sia mai venuta finora»⁸:

Se mi credi, ti posso raccontare di una nuova metrica che ho scoperto io, rispetto alla quale tutto il più recente sviluppo della metrica, da G. Hermann fino a Westphal o Schimdt, è una *deviazione*. Ridi pure o prendimi in giro se preferisci, la cosa sorprende molto anche me. C'è tanto da lavorare, ma ingoio la polvere allegramente perché questa volta mi sento molto sicuro e riesco a dare alla mia idea fondamentale una profondità sempre maggiore.⁹

Il tono della comunicazione, destinata a un amico, è molto entusiastico per una scoperta che pare convincente e promettente da un lato, impegnativa e ancora incompleta dall'altro. Circa un mese dopo, il 30 dicembre 1870, scrivendo al suo maestro Ritschl, quell'eccitazione è ancora presente nelle parole di Nietzsche, anche se trattenuta dai vincoli di uno stile più formale. L'importanza della notizia è però ribadita con fermezza:

A proposito dei miei studi, Le dirò che sono completamente irretito in questioni di metrica e di ritmica, e Le confesso del resto la mia convinzione che, quanto più siamo stati aiutati dalla musica moderna nella comprensione della metrica, tanto più ci siamo *allontanati* dalla vera metrica degli antichi, anche se credo che si *doveva* prima o poi attraversare questo processo, da G. Hermann fino a H. Schmidt. In quasi tutti i punti essenziali *non* sono *più* d'accordo con Westphal.¹⁰

A distanza di anni, in una lettera del 1886, Nietzsche confermerà l'originalità della propria ricerca giovanile, raccontando a Carl Fuchs di come la lettura dei metrici greci e latini nell'anno 1871 fosse stata un'esperienza terribile ma lo avesse portato a conclusioni sorprendenti, che si era impegnato a difendere “con le unghie e con i denti”, al caro prezzo di sentirsi «fra tutti i filologi, lo studioso di metrica messo più in disparte»¹¹.

Si tratta di una grande intuizione che rimase, però, inascoltata non solo dai suoi colleghi ma anche nei decenni successivi. Le ragioni del mancato riconoscimento delle teorie nietzscheane sul ritmo si legano, almeno in parte, alle vicende de *La nascita della tragedia* e alla deviazione che il percorso di Nietzsche subirà rispetto all'ortodossia

⁸ A Erwin Rohde, 27 novembre 1870, BVN, vol. II, 110, p. 153.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ A Friedrich Ritschl, 30 dicembre 1870, BVN, vol. II, 117, p. 166.

¹¹ A Carl Fuchs, metà aprile 1886, BVN, vol. V, 688, p. 181.

filologica; un ruolo importante nello screditare le tesi filologiche di Nietzsche è da attribuirsi a quella che si potrebbe definire la *damnatio memoriae* messa in atto da un vecchio compagno di Nietzsche a Pforta: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf. Oltre a criticare aspramente, come è noto, l'opera del 1872, Wilamowitz divenne infatti un punto di riferimento imprescindibile nel mondo accademico filologico, sul quale esercitò per decenni un'influenza pervasiva. Non solo escluse il nome di Nietzsche dalla sua storia della filologia, ma non ne prese mai seriamente in considerazione gli studi filologici. Questo è particolarmente evidente a proposito dell'argomento metrico e ritmico, in quanto nella sua opera del 1921 dedicata all'arte greca dei versi (*Griechischen Verskunst*¹², testo che ebbe una enorme diffusione), sostenne, insegnò e dunque consolidò una posizione sostanzialmente contraria a quella proposta dal giovane Nietzsche anni prima.

Se il Nietzsche filologo non era formalmente preso in considerazione, una certa atmosfera nietzscheana non si era però estinta e penetrava sempre più, per vie indirette, persino tra gli allievi dell'acerrimo nemico Wilamowitz. Tra i pochi ad aver, seppur tardivamente, riconosciuto la correttezza dell'intuizione nietzscheana circa la metrica antica vi sono proprio due allievi del grande classicista tedesco: Paul Maas¹³ e Giorgio Pasquali¹⁴.

Nelle pagine che seguono si esporranno alcuni dei nuclei tematici più rilevanti dei testi nietzscheani, a partire da quello che potremmo considerarne l'argomento principale: la differenza tra *Zeit-Rhythmik* e *Affekt-Rhythmik*, ovvero la differenza tra una ritmica temporale, propria degli antichi, e una ritmica degli affetti, caratteristica della modernità.

¹² Cfr. U. Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Verskunst*, Weidmann, Berlin 1921.

¹³ Nella terza edizione della sua *Griechische Metrik*, Paul Maas fa riferimento agli scritti filologici di Nietzsche. Inoltre, in aggiunta che aveva preparato per una quarta edizione della stessa opera, cita anche *La gaia scienza*. P. Maas, *Griechische Metrik*, B. G. Teubner, Leipzig 1923. Cfr. F. Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, cit., p. 489, nota 30.

¹⁴ Giorgio Pasquali contribuì alla stesura di diverse voci sulla metrica nell'*Enciclopedia Italiana*. I suoi interventi sono stati successivamente raccolti nel volume G. Pasquali, *Rapsodia sul classico. Contributi all'Enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1986. Bornmann (allievo di Pasquali e tra i curatori di questo volume) rileva un'evoluzione nella posizione del suo maestro: inizialmente Pasquali è convinto della presenza dell'ictus nella metrica antica, ma è, influenzato da Maas, costretto a malincuore a metterla in dubbio. Dalla posizione di Wilamowitz, dunque, si sposta verso una prospettiva nietzscheana. Sempre Bornmann individua, tuttavia, tre studiosi che, prima di Maas e Pasquali, tentano una messa in discussione dell'ictus analoga a quella compiuta da Nietzsche: K. Kwaczinski, *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, Bouillon, Paris 1889; C. F. Bennett, *What was ictus in Latin prosody?*, in "American Journal of Philology", n. 19, 1898, pp. 361-383; e G. Schultz, *Beiträge zur Theorie der antiken Metrik*, in "Hermes", n. 35, 1900, pp. 308-325 (Cfr. F. Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, cit., pp. 486-487). A sostenere la stessa innovazione in ambito francese: A. Meillet, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, PUF, Paris 1923 e M. Emmanuel, *Le rythme d'Euripide à Debussy* (1926), in Id., *La danse grecque antique*, Slatkine Reprints, Genève-Paris 1984, i quali però, a differenza del già citato T. Reinach, non riconoscono il loro "illustre predecessore".

2.a Zeit-Rhythmik

La distinzione tra *Zeit-Rhythmik* e *Affekt-Rhythmik*, secondo Nietzsche, non è sufficientemente chiara ai filologi a lui contemporanei e nemmeno ai suoi predecessori. La novità dell'operazione nietzscheana si comprende solo a partire da quello che egli giudica l'«errore fondamentale»¹⁵ commesso dalla pressoché totalità degli studiosi; tra gli obiettivi polemici figurano difatti i nomi che erano, a quell'epoca, i punti di riferimento della disciplina filologica circa le questioni metriche e ritmiche: Gottfried Hermann, Rudolf Westphal, Hermann Heinrich Schmidt, August Apel, August Rossbach. Se si dovesse riassumere l'errore fondamentale – anche detto *πρῶτον ψεῦδος*¹⁶ (letteralmente: “prima falsità”) – in una formula, sarebbe la seguente: applicare abitudini moderne (percettive e teoriche) a testi antichi. Difatti, sovrapporre automaticamente la sensibilità contemporanea a quella antica provoca confusione tra la nostra concezione di ritmo e l'idea greca, molto più complessa, di *rhythmos*; la tesi di Nietzsche è che la sensibilità ritmica è soggetta a mutamenti, a trasformazioni anche radicali, che occorre tenere in considerazione.

Una volta determinati i suoi obiettivi polemici, Nietzsche dichiara quello che è il suo vero compito: «Il mio scopo è, piuttosto, che ci sia chiaro l'*abisso* [*die Kluft*] degli Elleni nelle loro sensazioni ritmiche»¹⁷. Con questa frase, egli intende riconoscere – questo il suo compito – una frattura, un divario che sussiste tra la percezione ritmica antica e quella moderna; come se vi fosse a separarle una vera e propria crepa, profonda come un abisso, che allontana due lembi di terra, impedendo a chi si trova da un lato di raggiungere ciò che vi è dall'altra parte.

Cosa vi è, di preciso, “dall'altra parte”? Per provare a comprendere ciò che la ritmica antica doveva essere, occorre anzitutto considerarla come un fenomeno puramente temporale, “quantitativo” (*Teoria della ritmica quantitativa*, è difatti il titolo di uno dei testi in esame). Nel tentativo di liberarsi dalle categorie moderne per riscoprire quelle antiche, Nietzsche si richiama a un autore che, tolte alcune considerazioni di Platone e Aristotele, costituisce la fonte più antica per quanto concerne il fenomeno ritmico:

¹⁵ «Grundirrtum», KGW II/3, p. 267. Cfr. anche la lettera a Fuchs dell'aprile 1886, BVN, vol. V, 688, p. 181.

¹⁶ KGW II/3, p. 267.

¹⁷ «Meine Aufgabe ist vielmehr, die *Kluft* des Hellenischen in ihren rhythmischen Genüssen vor uns klar zu machen», KGW II/3, p. 268. Lo stesso termine ritorna nell'*Enciclopedia della filologia classica*: «Bei den Griechen ist es der Genuß an Zeitproportionen, bei uns an Erregungen u. Milderungen. Hier ist eine ungeheure Kluft», KGW II/3, p. 401.

Aristosseno di Taranto¹⁸. «Dobbiamo tornare ad Aristosseno»¹⁹, sostiene il giovane professore, per depurare le teorie filologiche contemporanee da presupposizioni e concetti fuorvianti.

Aristosseno è una figura di spicco nell'Atene del IV secolo a.C., che si forma come pitagorico per diventare, successivamente, uno dei principali allievi di Aristotele (tanto da ambire a succedergli nella direzione della scuola peripatetica, che fu però, con suo grande rammarico, affidata a Teofrasto). Scrittore versatile, studia e scrive di filosofia, politica ed educazione, ma viene ricordato principalmente come raffinato teorico musicale. Per questa ragione, probabilmente, la parte più cospicua (e anche l'unica per tradizione diretta) della produzione aristossenica che si è conservata riguarda i suoi scritti musicali: gli *Elementa Harmonica* e gli *Elementa Rhythmica*. Aristotele aveva difatti affidato ad Aristosseno il compito di tenere nella sua scuola lezioni di musicologia, che vennero poi rielaborate e tramandate ai posteri con i titoli appena citati. Gli *Elementa Harmonica* in particolare, giunti nella loro quasi interezza (a differenza degli *Elementa Rhythmica*, di cui si hanno solo frammenti), vengono considerati la prima vera e propria opera di teoria musicale della grecità, che anticipa le svariate trattazioni dell'età ellenistica e che assume una funzione paradigmatica per i musicologi successivi²⁰.

Nietzsche da buon filologo esplicita le fonti attraverso le quali il pensiero di Aristosseno gli è noto, per poi sottolineare la tendenza conservatrice dell'allievo di Aristotele, il quale si era opposto con fermezza alla cosiddetta “musica nuova”. Per intendere il ruolo svolto dalla riflessione teorica di Aristosseno, e calarlo poi nei testi di Nietzsche, occorre accennare al significato e alla rivoluzione rappresentata dalla “nuova musica”.

¹⁸ Cfr. KGW II/3, p. 124. Come riporta Bornmann (F. Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, cit., p. 479), verso la metà del 1800, poco prima che Nietzsche iniziasse i suoi studi, i testi di Aristosseno furono pubblicati e riediti diverse volte: i frammenti ritmici da H. Feußner (1840) e J. Bartels (1854), i frammenti armonici da P. Marquardt, allievo di Ritsch (1868); inoltre, nel 1861, Westphal aveva pubblicato tutti i frammenti dei cosiddetti “ritmici” antichi, tra i quali Aristosseno, aggiunti poi come supplemento all'opera sulla metrica greca del 1867 scritta con Rossbach. Si può, in aggiunta, notare che quest'ultima opera, compreso il supplemento, figura tra i volumi della biblioteca personale di Nietzsche (G. Campioni, P. D'Iorio, M. C. Fornari, F. Fronterotta, A. Orsucci (a cura di), *Nietzsches persönliche Bibliothek*, De Gruyter, Berlin 2003, p. 509). Nietzsche nel 1869 recensisce, per il *Literarisches Centralblatt für Deutschland* di F. Zarncke l'edizione critica dei frammenti di Aristosseno di P. Marquardt, *Aristoxenou harmonikôn ta sôzomena. Die harmonischen Fragmente Aristoxenus. Griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Commentar und einem Anhang die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend*, 1868 (KGW II/1, p. 374-376, l'edizione originale in digitale della rivista si può consultare a questo link <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10501811/bsb:3423776?queries=aristoxenus&language=de&c=default>).

¹⁹ «Wir müssen auf *Aristox*. zurück u. ihn aus sich erklären», KGW II/3, p. 135.

²⁰ Ciò non significa, però, che non esistessero discussioni di teoria musicale precedentemente al sorgere di una scienza musicale. Si veda E. Rocconi, *Terminologia dello 'spazio sonoro' negli Elementa Harmonica di Aristosseno di Taranto*, in “Quaderni Urbinati di Cultura Classica”, New Series, vol. 61, n. 1, 1999, pp. 93-103, in particolare pp. 93-94.

Nel V secolo a.C. l'innovazione musicale accelera, dando luogo a una vera e propria rottura con il passato che coinvolge buona parte dei generi artistici. Tra questi figura anche la tragedia, e sono in particolare Euripide e Agatone a rappresentare «un momento di vera e propria cesura»²¹ per la musica tragica, che acquista maggiore varietà di suoni, di colorature e diventa progressivamente più complessa, allontanandosi dalla semplicità e dalla misura classica. Le tendenze generali della musica nuova sono essenzialmente due: la policordia, che comporta l'impiego di una gamma di suoni più vasta e più ricca, e il mimetismo, ovvero la tendenza a riprodurre nella musica suoni non musicali (ad esempio il rumore di una tempesta)²². I rappresentanti di questa nuova corrente – tra i più noti, Timoteo di Mileto, che scrive «vada via la vecchia Musa!»²³ – sono coscienti delle loro innovazioni, e pertanto si innesca un vivace dibattito, all'interno del quale si inserisce anche la voce di Aristosseno.

In uno dei frammenti più noti, riportato da Ateneo, Aristosseno afferma: «anche noi, dopo che i teatri si sono imbarbariti e questa musica tutta è caduta in grande corruzione, rimasti fra noi in pochi ricordiamoci quale era la vera musica»²⁴. Il suo giudizio, come questo frammento attesta, è netto e irrevocabile. I termini usati per la descrizione della musica nuova, in un frammento citato da Temistio²⁵, spiegano alcuni dei motivi della disapprovazione di Aristosseno: la musica nuova è *ἐπιτερπής*, “piacevole”, una parola che Omero destinava ai “gradevoli passatempo” e legata in modo particolare al godimento musicale, e *θηλυνομένη*, “effeminata”, come contrapposta alla antica musica che era, invece, virile, *ἀνδρικότερα*. Una ragione ulteriore dello scetticismo di Aristosseno per la musica nuova è il grande successo di pubblico che essa riscuoteva, testimonianza del mutato atteggiamento degli artisti, i quali si prefiggevano sempre più, come obiettivo delle loro composizioni, il gradimento degli spettatori. Uno dei possibili motivi che, a

²¹ A. Visconti, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Études IV, Naples 1999, p. 105. Interessante l'associazione tra lo spirito conservatore di Aristosseno e l'atteggiamento di Nietzsche ne *La nascita della tragedia*. In entrambi i casi, le innovazioni della tragedia di Euripide sono giudicate come un fenomeno di declino.

²² Ivi, p. 111. A queste tendenze generali, se ne aggiungono altre particolari, che Visconti descrive nelle pagine successive, tra le quali figurano: la libera combinazione, all'interno di uno stesso componimento, di generi armonici e ritmi diversi, la copresenza di strutture metriche differenti, l'aumento del numero delle corde della cetra, una melodia sempre più ornata tramite colorature, una crescente predilezione per le monodie rispetto alle parti corali. Come conseguenza della crescente complessità della musica, si riscontra anche una professionalizzazione del mestiere, che richiedeva il controllo di tecniche sempre più complesse: è proprio a causa del crescente virtuosismo vocale e sonoro che la funzione dei coreuti, privi della preparazione tecnica adeguata, viene ridimensionata.

²³ Tim. PMG fr. 796.

²⁴ Athen. XIV 632A = Aristox. fr. 124 Wehrli.

²⁵ Them. Or. XXXIII 1, 364 B-C = ARISTOX. fr. 70 Wehrli. Per il commento dei termini di Aristosseno cfr. A. Visconti, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, cit., pp. 130-133 (dal quale testo si sono presi i riferimenti e le traduzioni per le citazioni corrispondenti alla nota 23, 24 e 25).

questo proposito, viene identificato come causa della svolta musicale del V secolo è proprio la competizione negli agoni ditirambici, che spingeva i partecipanti a una ricerca continua di nuove forme, allo scopo di trionfare sui rivali²⁶.

Si giunge al cuore del problema della “musica nuova”: il giudizio del pubblico, la fruizione estetica e la ricerca dell’effetto prendono il sopravvento sulla funzione etica della musica; in altre parole, la finalità edonistica prevale su quella paideutica. Aristosseno non è soltanto un teorico musicale, ma si interessa alla musica come fenomeno concreto nei suoi legami con la *polis*²⁷; il rapporto tra musica, educazione e politica è lo sfondo su cui si costruiscono le sue critiche alla musica nuova – su questo punto, la sua posizione si avvicina molto a quella di Platone²⁸.

Distante da Platone, ma anche dal maestro Aristotele, è invece la concezione di Aristosseno del ritmo. Aristosseno prende seriamente in considerazione la musica nuova, nonostante l’atteggiamento polemico nei suoi confronti, in quanto fenomeno della sua epoca dal grande valore tecnico e dal forte potere di fascinazione. Non gli interessa, difatti, soltanto un’analisi astratta della musica, alla maniera dei pitagorici, che si occupavano prevalentemente dei rapporti matematici tra i suoni; studia anche la pratica concreta dei suoni e le produzioni musicali effettive dei suoi contemporanei. La musica non è una realtà statica, ma dinamica, e per indagarla sono necessarie tre cose: l’intelletto, la memoria e soprattutto l’“orecchio”, ossia l’*aisthesis*²⁹. Il calcolo dei rapporti tra i suoni e lo studio degli intervalli non consentono, da soli, una comprensione a tutto tondo della musica, in quanto occorre integrare, nella teoria musicale, il ruolo della percezione

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 104.

²⁷ Cfr. E. Rocconi, *Aristoxenus and Musical Ethos*, in C. A. Huffman (a cura di), *Aristoxenus of Tarentum. Discussion*, Transaction Publishers, New Brunswick and London, 2012, pp. 65-90.

²⁸ Si approfondirà la questione e la rilevanza che ha per Nietzsche nel capitolo 6 paragrafo a.

²⁹ Cfr. R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, a cura di M. S. Celentano, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2011, p. 228. Scrive Rocconi a questo proposito: «Aristosseno sembra in questo modo porsi a metà strada tra gli approcci teorici a lui precedenti, basandosi sia sulla percezione sensibile (in questo è di certo un aristotelico) che sull’uso della ragione (non si dimentichi che tra i suoi maestri figura anche il pitagorico Senofilo)», E. Rocconi, *Mousikè téchne: La musica nel mondo greco*, Pubblicazioni dell’I.S.U Università Cattolica, Milano 2004, p. 67. Se Rocconi considera Aristosseno a metà strada tra i pitagorici e Aristotele, Macran, traduttore inglese degli *Elementa Harmonica*, sottolinea piuttosto la distanza dai pitagorici: «So busy were the Pythagoreans in establishing the mere physical and mathematical antecedents of sounds in general, that they never saw that the essence of musical sounds lies in their dynamic relation to one another. Thus they missed the true formal notion of music, which is ever present to Aristoxenus, that of a system or organic whole of sounds, each member of which *is* essentially what it *does*, and in which a sound cannot become a member because merely there is room for it, but only if there is a function which it can discharge», H. S. Macran (a cura di), *The Harmonics of Aristoxenus*, Clarendon Press, Oxford 1902, pp. 88-89. Un suono non si esaurisce dunque nella sua definizione astratta e matematica, l’essenza di un suono “è ciò che fa”, è la sua azione, la sua interazione dinamica con altri suoni. Questa concezione non sembra troppo lontana da quella che Nietzsche esprimerà, alcuni anni più tardi, in maniera emblematica con l’esempio del fulmine, la cui essenza non si distingue dal bagliore, il cui “essere fulmine” non è altro che il suo “fare luce”: «il fare è tutto», GM, I, 13.

sensibile. Le sperimentazioni del tempo, per quanto criticate da un punto di vista etico, costituiscono il presupposto della stessa innovazione teorica di Aristosseno.

Tradizionalmente, infatti, *mousiké* non indicava esclusivamente la musica, come la si intende oggi, ma includeva un sistema di diverse arti (ispirate dalle Muse) in stretta coesione e sincronia, tra le quali poesia, musica e danza³⁰. Le innovazioni musicali del V secolo a.C. portano a una progressiva autonomizzazione delle singole arti, le quali, pur continuando a essere compresenti sulla scena, acquisiscono una maggiore indipendenza. Ciò determina anche, in certa misura, una separazione tra arte della parola e arte del suono. Se, fino a quel momento, “metrica” e “ritmica” erano pressoché interscambiabili proprio in virtù della coesione tra poesia e musica, con il separarsi di queste ultime si affaccia anche una distinzione tra metrica e ritmica.

Prima testimonianza scritta di questa scissione si ha nei *Persiani* di Timoteo di Mileto (V-IV a.C.), quando il poeta si vanta di aver inventato una cetra più complessa di quella tradizionale, che offre ai metri e ai ritmi undici suoni: come nota Pretagostini, il fatto di nominare separatamente “metri” e “ritmi” implica che non costituiscano più una unità³¹. Questo “divorzio” viene, però, concettualizzato dal musicologo di Taranto:

Con Aristosseno, insomma, anche sul piano teorico, viene sancita quella frattura fra ritmo metrico (o *tout court* metrica) e ritmo musicale (o *tout court* musica) le cui prime avvisaglie sul piano pragmatico si erano manifestate già nella seconda metà del V secolo.³²

³⁰ Scrive Comotti nel suo fondamentale saggio sulla musica nella cultura greca e romana: «Il termine greco dal quale è derivato il nome stesso di “musica”, *mousiké* (sc. *Techne*, “l’arte delle Muse”), definiva, ancora nel V secolo a.C., non solo l’arte dei suoni, ma anche la poesia e la danza, cioè i mezzi di trasmissione di una cultura che fino al IV secolo a.C. fu essenzialmente orale, una cultura che si manifestava e si diffondeva attraverso pubbliche esecuzioni nelle quali non solo la parola, ma anche la melodia e il gesto avevano una loro funzione determinante», G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, E.D.T., Torino 1991², p. 5.

³¹ R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, cit., p. 232, nota 88. Cfr. Timoteo, *PMG* 791, 229. Spiega Comotti circa questo passo di Timoteo: «è una testimonianza del nuovo rapporto che si instaura fra le strutture del testo poetico e le misure del tempo musicale. In precedenza il ritmo dell’esecuzione era determinato dall’alternarsi delle sillabe lunghe e brevi nel testo verbale, il cui metro si imponeva come base ritmica della *performance*: l’andamento ritmico era in tutto conforme allo schema metrico del testo. Il carattere mimetico della “nuova musica” richiede invece la più ampia libertà nei ritmi oltre che nelle melodie, per evocare con efficacia la varietà delle situazioni descritte nel testo», G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., p. 38.

³² R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, cit., p. 229. Scrivono Gentili e Lomiento: «Con Aristosseno ha inizio la nuova teoria ritmica che considera il ritmo musicale come una disciplina autonoma, separata dalla metrica: una dicotomia che negli studi successivi vedrà il sorgere di due diverse scuole, l’una che separava, l’altra che associava l’indagine sui metri e sui ritmi. Questa formulazione diverrà consueta e sarà ribadita da Dionigi di Alicarnasso con l’enunciato che la musica e la ritmica modificano con protrazioni e abbreviamenti il valore temporale delle sillabe. Più tardi, Aristide Quintiliano formulerà la distinzione fra ritmo verbale, fondato sulla quantità delle sillabe, ritmo musicale, sui rapporti di arsi e tesi, e ritmo orchestrale, sulle figure di danza», B. Gentili, L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Mondadori Università, Milano 2003, versione digitale.

Solo nel quadro delle innovazioni del V secolo e a partire da questa frattura si può intendere la rielaborazione aristossenica del concetto di ritmo. Teorizzando un ritmo musicale distinto dal metro poetico, infatti, Aristosseno non può più servirsi dell'unità di misura che, fino ad allora, era stata posta a fondamento del ritmo, ma ha bisogno di individuarne una nuova. È quello che spiega Nietzsche, per tornare ai suoi testi, in *Ritmica greca*: se fino ad allora l'unità ritmica di base era stata la sillaba o il piede, Aristosseno individua una nuova unità ritmica di base, che chiama "tempo primo" (*chronos prôtos*)³³. Il piede (*πούς*) è, tradizionalmente, una composizione di sillabe lunghe e brevi secondo un certo schema; esempi di piede sono il giambo (U–) e il dattilo (–UU). Il piede è inoltre composto da due parti, l'arsi (tempo in levare o tempo debole) e la tesi (tempo in battere o tempo forte); l'arsi è la «parte più leggera e peggiore», scrive Nietzsche, la tesi «la parte più forte e buona»³⁴; i termini arsi e tesi derivano dall'orchestica, in particolare dal gesto concreto attraverso il quale il *chorodidaskalos* dava il tempo ai danzatori – è un punto fondamentale, su cui si tornerà a breve.

Aristosseno, elaborando la sua teoria ritmica, cerca una unità di misura che, a differenza del piede metrico e della sillaba, non sia ulteriormente suddivisibile in parti più piccole: alla base del ritmo vi è un *chronos prôtos* (*χρόνος πρῶτος*), una durata temporale minima e indivisibile. Per questo, quando il teorico di Taranto parla di "piede" non intende il piede metrico ma un piede ritmico, cioè una unità di tempi in arsi e in tesi, che non hanno necessariamente una corrispondenza sillabica. Gli *Elementa Rhythmica* individuano sette modalità di differenziazione delle unità ritmiche, a ciascuna delle quali Nietzsche dedica un paragrafo di *Ritmica greca*, riportando la terminologia specifica di Aristosseno: il piede ritmico si può differenziare per grandezza, per genere, come semplice o composto, per divisione, per forma, per antitesi, come razionale o irrazionale³⁵.

Ancora prima di addentrarsi nella teoria delle differenziazioni dei piedi ritmici, però, a Nietzsche interessa riportare la definizione aristossenica di "ritmo". Una volta individuato il *chronos prôtos*, infatti, Aristosseno propone una definizione di *rhythmos*, che Nietzsche trascrive nelle prime pagine del suo testo: «Ὁ ῥυθμός ἐστι χρόνων τάξις»³⁶. *τάξις* significa

³³ Cfr. KGW II/3, pp. 103-104.

³⁴ «Der Theil des Taktes, auf dem die stärkere Intension beruht, "schwerer" oder "gutter" Takttheil. Im Gegensatz dazu leichter oder schlechter Takttheil», KGW II/3, p. 102.

³⁵ Cfr. KGW II/3 p. 101. Per una esposizione sintetica delle sette modalità della teoria di Aristosseno si veda E. Rocconi, *Metro e ritmo nelle fonti di scuola aristossenica*, in "Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica", n. 26, 2008, pp. 283-294.

³⁶ KGW II/3, p. 104.

successione ordinata, mentre il genitivo plurale *χρόνων*, come nota Santini³⁷, non si riferisce genericamente al tempo, ma proprio al *chronos prôtos*. Il ritmo è dunque “ordine dei tempi”, di unità temporali definite (*ὀρισμένος* e non *ἀπειρος*³⁸) e tuttavia non fisse una volta per tutte.

La natura dell'unità temporale – in Aristosseno ma anche secondo la lettura che Nietzsche ne propone – è una questione dibattuta dagli interpreti. Porter sottolinea la probabile influenza di Democrito sia su Aristosseno, sia su Nietzsche, e propone una lettura incrociata del *chronos prôtos* con l'atomismo democriteo e la *Zeitatomenlehre* di Nietzsche³⁹. Porter considera plausibile che il giovane filologo avesse in mente una connessione tra la teoria atomistica di Democrito e le antiche teorie ritmiche (entrambi argomenti ai quali si era effettivamente interessato nei primi anni a Basilea), sebbene non vi siano riferimenti espliciti in merito a questa connessione da parte di Nietzsche. È riscontrabile, sostiene lo studioso, una somiglianza di struttura tra le due teorie: come gli atomi della materia sono considerati i costituenti base del mondo, così gli “atomi” del ritmo rappresentano gli elementi percettibili più piccoli nel tempo musicale. La combinazione del primo tipo di atomi darebbe luogo alle varie configurazioni della materia, alle forme e agli oggetti della percezione; dall'ordinamento degli atomi temporali risulterebbe, invece, il ritmo, cioè uno specifico modo di scorrere del tempo.

Nietzsche si cimenta con l'ipotesi atomistica nel complesso frammento del 1873 conosciuto come *Zeitatomenlehre*. Qui, sempre secondo Porter, la teoria degli atomi temporali che Nietzsche esplora presupporrebbe, implicitamente, la lezione degli appunti sulla ritmica greca: la forma che assumono gli atomi temporali quando entrano in relazione tra loro (relazione che non è mai frutto di un contatto diretto, ma sempre *actio in distans*) coinciderebbe con il ritmo. Solo appearing sotto forma ritmica, il tempo diventa percepibile.

Occorre però notare che l'atomismo a cui Nietzsche fa riferimento nel frammento *Zeitatomenlehre* è quello dello scienziato dalmata Boscovich, il quale, nella sua *Theoria*

³⁷ Cfr. C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, cit., p. 129.

³⁸ KGW II/3, p. 104.

³⁹ «My suggestion there is that Nietzsche's thinking on rhythm, in particular the evolution of Greek rhythmical theory down to the Peripatetic musicologist Aristoxenus of Tarentum in the early fourth century and in his wake, was closely linked to Nietzsche's own interest in the problem of ancient philosophical atomism, particularly in the fifth century BCE (Leucippus and Democritus)», J. Porter, *Untimely Meditations: Nietzsche's Zeitatomistik in Context*, in “Journal of Nietzsche Studies”, n. 20, 2000, pp. 58-81, pp. 60-61.

*Philosophiae Naturalis*⁴⁰, aveva elaborato una “concezione dinamica del mondo” incentrata sì su atomi, ma su atomi pensati come immateriali e come centri di forza, e non come atomi di materia⁴¹. Per questa ragione si può ritenere, come sostiene Santini, che il *chronos prôtos* sia da considerare un “atomo” solo metaforicamente e che la sua importanza sia da ridimensionare, quantomeno nel contesto dell’interpretazione nietzscheana di Aristosseno⁴². In questa prospettiva, l’unità di tempo non è una realtà assoluta – non è dunque simile a un “mattoncino” che va a costruire, se ordinato in certo modo con altri “mattoncini”, il fenomeno ritmico – ma è piuttosto una realtà convenzionale e relativa. La durata di un’unità ritmica, se si dovesse misurare col cronometro, non sarebbe sempre la stessa; scrive difatti Nietzsche che «Il *chronos protos* non ha una grandezza assoluta, [la acquisisce] soltanto attraverso il tempo»⁴³.

Ripercorrendo la teoria di Aristosseno, che ebbe un grande seguito tra i musicologi antichi e medievali, Nietzsche approfondisce dunque la natura specificamente temporale della ritmica antica; sembra, inoltre, ampiamente concordare sul carattere convenzionale delle durate che la costituiscono. Tra tutte le affermazioni del musicologo antico ritiene, infatti, che la più importante sia la seguente: «La breve non è sempre uguale alla breve, la lunga non è sempre uguale alla lunga, ma la lunga ha sempre un tempo doppio della breve. Dunque: in ogni singola battuta, la lunga è il doppio della breve che la segue»⁴⁴. Nella frase ritmica non ci sono durate temporali stabilite “col cronometro”, come se esistesse una sorta di metro campione (simile alla barra di platino-iridio conservata dal 1889 a Sèvres) sul quale si misurano e costruiscono tutti gli altri metri. A essere costante non è dunque una “unità base”, ma sono piuttosto le proporzioni, i rapporti all’interno di uno stesso schema ritmico. A fondamento della ritmica antica vi è, nello specifico, il rapporto costante tra la lunga e la breve, la lunga essendo il doppio della breve⁴⁵.

⁴⁰ R. G. Boscovich, *Theoria Philosophiae Naturalis*, Vienna 1758.

⁴¹ Per una analisi dettagliata del frammento *Zeitatomenlehre* (NF 1869-1873 26[12]), così indentificato da K. Schlechta e A. Anders, si veda G. Whitlock, *Examining Nietzsche’s “Time Atom Theory” Fragment from 1873*, in “Nietzsche-Studien”, vol. 26, 1997, pp. 350-360; per i rapporti Nietzsche-Boscovich si rimanda al testo di P. Gori, *La visione dinamica del mondo. Nietzsche e la filosofia naturale di Boscovich*, La Città del Sole, Napoli 2007. Inoltre, occorre ricordare che Nietzsche si è espresso, negli anni successivi, criticamente nei confronti dell’atomismo: «Il postulare atomi è solo una conseguenza del concetto di soggetto e di sostanza: in qualche posto ci deve essere “una cosa” da cui l’attività comincia. L’atomo è l’ultimo rampollo del concetto di anima», NF 1885 1[32].

⁴² Cfr. C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, cit., pp. 129-130.

⁴³ «Der χρόνος πρότος keine Absolute Zeitgröße, erst durch das Tempo», KGW II/3, p. 107.

⁴⁴ «die Kürze ist nicht immer gleich der Kürze, die Länge ist nicht immer gleich der Länge, aber immer hat die Länge den doppelten Zeitumfang der Kürze. – Also: in jedem Einzeltakte ist die Länge das Doppelte der auf sie folgenden Kürze», KGW II/3, p. 121.

⁴⁵ La costanza del rapporto tra la lunga e la breve vale nel singolo piede. Per chiarire con un esempio: in un dattilo (–UU) la lunga è il doppio di entrambe le brevi che seguono; ma se si considerano un dattilo (–UU) e uno spondeo (– –),

In definitiva, l'ordine di cui parla Aristosseno non è strettamente matematico, anzi, spiega Nietzsche, «matematicamente, due battute [*Takte*] non sono mai precisamente uguali»⁴⁶. Ciò che Nietzsche qui indica, commentando Aristosseno, come un ritmo quantificato matematicamente richiama ciò che, in un altro brano, viene definito “rigidità architettonica” (*architektonische Starrheit*). In contrapposizione a questo tipo di “ritmo”, Nietzsche sembra interessato a descriverne un'altra tipologia, capace di garantire quella che chiama “individualità” (*Individualität*). Se la versione architettonica e matematica del ritmo è quella di un cronometro o di una macchina, il vero ritmo individuante è quello del direttore di orchestra, ossia di colui che è in grado di articolare la scansione temporale in maniera unica e irriducibile all'architettonica di uno spartito⁴⁷.

La rigidità di un ritmo architettonico viene dal filosofo tedesco contrapposta alla mutevolezza di un ritmo spirituale (*geistig*, è l'aggettivo usato); è come se il ritmo avesse due possibilità: rigidità architettonica oppure individualità. Il primo ritmo, nella sua fissità, porta l'esecuzione artistica alla sua stessa morte, secondo le parole di Nietzsche: «la rigidità architettonica significa la morte per l'esecuzione»⁴⁸. Il secondo invece ha un carattere più vitale e più plastico, in quanto si individualizza e si modifica di volta in volta, tanto nell'esecuzione quanto nella percezione. Nietzsche ribadisce questo carattere del ritmo a più riprese, la formulazione più esplicita si trova in conclusione alle *Ricerche ritmiche*: «Il ritmo è un tentativo di individuazione»⁴⁹.

che matematicamente potrebbero apparire equivalenti, bisogna riconoscere invece che i due piedi non hanno necessariamente la stessa durata complessiva, e che la lunga dello spondeo non dura necessariamente il doppio della breve del dattilo. La manualista contemporanea conferma questo punto, in quanto la brevità e lunghezza delle sillabe è influenzata dalle consonanti che precedono o seguono la vocale: «S'intende che il rapporto di due tempi primi a un tempo primo fra sillaba lunga e breve (= UU) è puramente convenzionale, poiché nella pratica dell'esecuzione orale, e anche quando a partire dal secolo IV a.C. la poesia fu prevalentemente destinata alla lettura (si trattò pur sempre di lettura ad alta voce), non tutte le sillabe brevi e lunghe potevano risultare all'ascolto della stessa durata. La realtà fonetica delle sillabe fu molto più variata rispetto alla teorica norma metrica dell'uguaglianza fra una sillaba lunga e due brevi. [...] Di qui anche la necessità di tenere sempre distinto lo schema metrico del verso, con l'alternarsi di lunghe e di brevi, dalla sua effettiva realizzazione ritmica», B. Gentili, L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, cit., versione digitale. Precisa inoltre Comotti: «Il rapporto doppio tra la durata della sillaba lunga e della sillaba breve fu osservato scrupolosamente nella esecuzione del canto fino alla riforma musicale di Timoteo (V-IV secolo a.C.): in seguito i compositori trattarono con molta libertà i valori cronici degli elementi metrici, prolungando talora fino a cinque tempi la durata della sillaba lunga», G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., p. 15.

⁴⁶ «Matematisch genau sind nie zwei Takte gleich», KGW II/3, p. 205.

⁴⁷ «Deshalb darf der Dirigent keine Maschine, kein Chronometer sein», *ibidem*. Un frammento del 1875 pare riprendere il discorso e ampliarlo, contemplando la possibilità per l'architettura di essere vitale, nella misura in cui la sua struttura matematica presenta delle variazioni: «L'incurvatura non matematica delle colonne a Paestum è qualcosa di analogo alla modificazione del *tempo* musicale: vitalità in luogo di un movimento meccanico», NF 1875-1876, 5[86].

⁴⁸ «die architektonische Starrheit ist der Tod des Vortrags», KGW II/3, p. 205.

⁴⁹ «Der Rhythmus ist ein Versuch zur Individuation», *ivi*, p. 338.

Il carattere architettonico del ritmo emergerà anche nella figura di Apollo, identificato come dio del ritmo, di cui si parlerà in un capitolo successivo; occorre anticipare, però, che il concetto di ritmo studiato nell'ambito de *La nascita della tragedia* richiederà un'analisi del rapporto Apollo-Dioniso e in particolare del progressivo contaminarsi di due elementi: uno architettonico, statico, ma anche individualizzante (apollineo), e uno più dinamico, mutevole e cangiante (dionisiaco).

Il fenomeno ritmico agisce in maniera "individualizzante" perché le sue strutture non sono schemi astratti, ai quali la materia cerca di adattarsi, simili a idee platoniche che fungono da modello, ma plasmano attivamente la materia. Infatti, fondamentale per Aristosseno è la distinzione tra *rhythmos* (ῥυθμός) e *rhythmizomenon* (ῥυθμιζόμενον), che Nietzsche conosce e riporta. Il *rhythmizomenon* ("sostanza ritmabile") è una «gestaldende Stoff»⁵⁰, una materia (che può essere il suono, la parola, ma anche il marmo) a cui il *rhythmos* dà forma. Il ritmo non è identico a niente di ciò che viene reso ritmico e, come commenta Porter, «quello che è percepito non è il ritmo *per sé* ma i corpi resi ritmici»⁵¹. Il rapporto che sussiste tra *rhythmos* e *rhythmizomenon* è, secondo Pohlmann, sovrapponibile alla coppia *εἶδος-ἔλη* così come veniva concepita dal maestro di Aristosseno, Aristotele⁵²; in effetti, Nietzsche specifica che la teoria di Aristosseno è, quantomeno su questo punto, di natura squisitamente filosofica⁵³.

Si è detto che Aristosseno rivolge una particolare attenzione, nell'analisi ritmica, alla percezione uditiva e alle pratiche musicali del suo tempo. In effetti, come spiega Comotti, il discorso di Aristosseno

non riguarda la struttura metrica del verso, determinata in modo fisso dalla quantità delle sillabe, ma la configurazione ritmica che la poesia assume *al momento dell'esecuzione musicale*, non più vincolata dopo Timoteo ai valori temporali del testo verbale.⁵⁴

⁵⁰ Ivi, p. 103.

⁵¹ «What is perceived is not rhythm per se but bodies made rhythmic», J. I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, cit., p. 141. Scrive Bracco: «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», M. Bracco, *La poesia, il ritmo, il corpo*, cit., p. 83.

⁵² Indicazione fornita da A. Visconti, *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, cit., p. 155.

⁵³ «Im *philosoph*. Sinne spricht Aristox.», KGW II/3, p. 103.

⁵⁴ G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., p. 46 (corsivo mio).

Il ritmo non è dunque, secondo il musicologo di Taranto, determinato meccanicamente da uno schema metrico, ma ha a che fare con il momento della *performance*. La ritmica non si esaurisce in una sequenza astratta di durate alternate in modo specifico, implica invece una esecuzione, nella quale, solamente, si realizza⁵⁵. Il ritmo diventa percepibile solo nell'atto del "ritmizzare" una materia "ritmizzabile": vi è ritmo quando la parola, il suono o il marmo accolgono una forma ritmica, mentre quando ciò non accade, cioè quando la materia non viene messa in forma, si parla di *arrhythmia* (ἀρρυθμία).

Tornando al passo in cui Nietzsche contrappone la "rigidità architettonica" al carattere individuante del ritmo, è interessante notare l'uso della seguente metafora:

Come la forma di una foglia, considerata secondo la sua idea, è sempre la stessa, ma nella realtà non è mai identica, così funziona anche per l'uguaglianza delle unità ritmiche, dei periodi, delle strofe. Il tic-tac del pendolo ci disturba: ci dà l'impressione di uno scheletro matematico.⁵⁶

Non molto tempo dopo, nel 1873, dettando all'amico Gersdorff il testo *Su verità e menzogna in senso extramurale*, Nietzsche ricorrerà nuovamente alla medesima immagine della foglia, dislocando il discorso su un piano di teoria della conoscenza.

Se è certo che una foglia non è mai perfettamente uguale a un'altra, altrettanto certo è che il concetto di foglia si forma mediante un arbitrario lasciar cadere queste differenze individuali, mediante un dimenticare l'elemento discriminante, e suscita poi la rappresentazione che nella natura, all'infuori delle foglie, esiste un qualcosa che è «foglia», quasi una forma primordiale, sul modello della quale sarebbero tessute, disegnate, circoscritte, colorate, increspate, dipinte – ma da mani maldestre – tutte le foglie, in modo tale che nessun esemplare risulterebbe corretto e attendibile in quanto copia fedele della forma originale.⁵⁷

⁵⁵ La distinzione tra il ritmo astrattamente inteso e la ritmopea (realizzazione di un ritmo) è in realtà, come nota Nietzsche, un tratto comune sia alla ritmica antica, sia a quella moderna. In entrambe, infatti, sono individuabili delle *Grundformen*, che occorre mantenere ma soltanto come schema all'interno del quale si realizzano concrete, variabili, molteplici possibilità ritmiche: «All'interno di questa formula di base, che deve essere mantenuta spiritualmente, è di nuovo permessa la più grande diversità dinamica. È lo stesso con le proporzioni del tempo. Le rigide proporzioni di base sono presenti solo idealmente; è attraverso di esse che misuriamo nella nostra percezione la pienezza dei tempi reali». («Innerhalb dieser geistig festzuhaltend. Grundformel ist nun wieder die größte dynamische Mannichfaltigkeit erlaubt. Ebenso ist es mit den Zeitproportionen. Die strengen Grundproportionen sind nur ideal gegenwärtig, an ihnen messen wir in unsrer Empfindung die Fülle der wirklichen Zeiten»), KGW II/3, p. 309.

⁵⁶ «Wie die Form des Blattes der Idee nach immer dieselbe, in Wirklichkeit nie dieselbe ist, so steht es mit der Gleichheit der Takte, der Perioden, der Strophen. Der Pendelschlag berührt uns peinlich: er gibt das mathematische Gerippe», KGW II/3, p. 205.

⁵⁷ WL, 1, p. 360.

La critica a un modello platonico classico è evidente e, una volta esplicitata, potrà fungere da chiave di lettura per quanto sostenuto in precedenza a proposito del carattere individuante del ritmo. Scrive Nietzsche che “mani maldestre” cercano di imitare, senza troppo successo, una “forma originale” e che, però, le copie che ne risultano non sono né fedeli, né attendibili. Come si origina questa rappresentazione della natura, tale per cui vi sarebbero da una parte i modelli e dall’altra le copie, da un lato il concetto di “foglia” e dall’altro la singola foglia? All’origine di ogni concetto vi è, secondo Nietzsche, un processo di metaforizzazione, che consente di cogliere l’uguale laddove, in natura, non vi è che il disuguale. Ogni foglia è di per sé unica. Tuttavia, in virtù del riferimento comune “foglia”, compreso e condiviso da tutti, quella singola foglia sembra “perdersi” nell’universale concetto di foglia.

A Nietzsche interessa sottolineare la continuità, piuttosto che la rottura, nel processo della conoscenza: ciò che crediamo più solido, i concetti, sono fondati sullo stesso terreno della poesia, un terreno dunque mobile, artistico e creativo, che opera “inventando” e “falsificando” la realtà. Tutto l’edificio scientifico si è costruito sulla capacità, *in toto* umana, di vedere la stessa “foglia” laddove non vi sono che tante foglie uniche e irripetibili. Il regno dei concetti avrebbe semplicemente “dimenticato” il primo processo di metaforizzazione che lo ha reso possibile.

Non potendo qui approfondire la ricchezza e profondità di questo testo giovanile nietzscheano, intendiamo soffermarci però su un punto in particolare. Nietzsche caratterizza il processo di astrazione che dà origine ai concetti come dimenticanza di un’operazione che, dell’astrazione, pare l’antitesi: l’individualizzazione. In altre parole, l’astrazione (una messa in forma che tende a cancellare le differenze) rimuoverebbe l’individualizzazione (una messa in forma ogni volta differente). Ogni conoscenza prende avvio proprio da una messa in forma individualizzante; poco prima dell’esempio della foglia sopra riportato, infatti, si trova il riferimento a un’«esperienza primitiva [...] non ripetuta e perfettamente individualizzata»⁵⁸, da cui la parola sorge e che, tuttavia, la parola non ha interesse a ricordare.

Vi è dunque un processo di individuazione che consente al linguaggio di prodursi, sebbene a sua insaputa. Quell’esperienza primitiva non è “ripetuta”, ma è unica, ed è “perfettamente individualizzata”, ovvero è definita, non amorfa e al contempo singolare.

⁵⁸ *Ibidem.*

Dire che non si tratta di una conoscenza concettuale non significa, però, escluderla da quel processo di creazione che Nietzsche sta descrivendo e a cui persino l'esperienza primitiva, ripetuta e individualizzata, appartiene.

Vi è, secondo l'argomentazione nietzscheana, che adopera qui ancora un linguaggio kantiano, da un lato la "natura", una «x, per noi inattingibile e indefinibile»⁵⁹, e dall'altro tutto il resto, ovvero il mondo della rappresentazione, l'unico a noi accessibile. Il mondo della rappresentazione sorge tramite un potenziamento poetico e retorico di metafore, metonimie e antropomorfismi, che sono, di fatto, l'essenza della conoscenza umana, a qualsiasi stadio la si consideri.

Anche quell'esperienza primitiva e individualizzante appartiene dunque al regno delle rappresentazioni. Nonostante una evidente continuità di fondo tra ogni tipo di rappresentazione, Nietzsche insiste ripetutamente su un certo carattere individuale come distinto da quello logico-concettuale:

Mentre ogni metafora intuitiva è individuale e risulta senza pari, sapendo perciò sempre sfuggire a ogni registrazione, la grande costruzione dei concetti mostra invece la rigida regolarità di un colombario romano e manifesta nella logica quel rigore e quella freddezza che sono propri della matematica.⁶⁰

E ancora, analogamente: «Il trascurare ciò che vi è di individuale e di reale ci fornisce il concetto, allo stesso modo che ci fornisce la forma»⁶¹. Se è vero che la metaforizzazione umana più intuitiva e primitiva da un lato, e la "grande costruzione dei concetti" dall'altro crescono sullo stesso terreno, sussistono tuttavia quantomeno delle differenze di grado tra l'"individuale"/"reale" e il "concetto"/"forma".

Inserito all'interno di questa cornice teorica, il ritmo appare sotto una nuova luce. Così come una "foglia" è apparentemente sempre la stessa, ma di fatto non esistono due foglie identiche, allo stesso modo una concettualizzazione di "ritmo" come fenomeno sempre uguale, ripetitivo, simile al tic-tac del pendolo presuppone una dimenticanza della realtà

⁵⁹ Ivi, p. 361.

⁶⁰ Ivi, pp. 362-363. Commenta Campioni che nel primo periodo di Nietzsche di fronte al mondo della "verità" e della scienza, la musica è il linguaggio più immediato capace di esprimere la realtà della "cosa in sé" che Nietzsche ancora postula, «Il ritorno alla ricchezza originaria si ha attraverso l'arte, intesa come una forza di trasgressione dell'ordine e delle leggi della società: si usano metafore proibite di contro a quelle stabilite ed univoche, si afferma la menzogna individuale di contro a quella dominante dovuta alle convenzioni», G. Campioni, *Scienza e filosofia della forza in Nietzsche*, in "Il Pensiero", vol. XIX, fasc. 1.3, 1974, pp. 47-67, p. 57.

⁶¹ Ivi, p. 361.

dei ritmi, che sono molteplici e individuali. Quanto più una metafora intuitiva viene usata da una comunità, tanto più tende a irrigidirsi in concetto: il ritmo, inteso esclusivamente come successione regolare e architettonica, potrebbe essere il risultato di un processo analogo. Vi sono, tanto nella ritmica antica quanto in quella moderna, delle forme base [*Grundformen*], che si configurano nel primo caso come uno schema di durate temporali, nel secondo caso come una scandita alternanza di accenti. Le forme base, caratterizzate da una rigorosa regolarità, fungono da misura ideale rispetto a un'attuazione del ritmo inteso come fenomeno reale, dinamico e molteplice:

Le rigide proporzioni di base sono presenti solo idealmente; è attraverso di esse che misuriamo nella nostra percezione la pienezza dei tempi reali. Cosa significa questo? “La costruzione matematica delle proporzioni, di tempo o di forza, è idealmente presente come regolatore o misura dei gradi reali di tempo e di forza”.⁶²

Ancora una volta, figura una distinzione tra la costruzione matematica da un lato, e i gradi della realtà dall'altro. È difficile ascrivere in maniera definitiva il ritmo a una componente piuttosto che all'altra, al contrario: le riflessioni di Nietzsche rivelano la complessità del fenomeno ritmico, in tensione costante tra universale e individuale, astratto e concreto, ideale e reale. Ciò è particolarmente evidente nella pagina ora in esame, una delle più dense e problematiche delle *Ricerche ritmiche*. L'avversione nietzscheana per la riduzione del fenomeno ritmico alla costruzione astratta, architettonica e matematica di un “edificio” – sia esso fatto di durate o di accenti – potrebbe erroneamente suggerire un recupero della dimensione per così dire “naturale” del ritmo, esentato dalle operazioni antropomorfe di messa in forma della realtà. Non è così: «Progressivo superamento della natura attraverso l'espansione del regno simbolico»⁶³, scrive poco dopo. Quei “gradi reali” a cui ha fatto riferimento non sono dunque da ascrivere a un altro piano rispetto a quello simbolico-rappresentativo, ma potrebbero essere paragonati alle metafore intuitive e individuali, non ancora irrigidite in concetti, citate in *Su verità e menzogna in senso extramurale*.

⁶² «Die strengen Grundproportionen sind nur ideal gegenwärtig, an ihnen messen wir in unsrer Empfindung die Fülle der wirklichen Zeiten. Was heißt das? “Der mathematische Zeit- oder Stärkeproportionenbau ist ideal gegenwärtig als Regulator oder Maß der wirklichen Zeit- u. Stärkegrade”»), KGW II/3, p. 309.

⁶³ «Allmähliche Bezwungung der Natur durch Erweiterung des symbolischen Reiches», *Ibidem*. Poco dopo: «Hier wirkt bereits die Vorstellung mit».

Affermare la pervasività del processo creativo tipicamente umano non significa, necessariamente, negarne una scansione e una differenziazione interna. Di conseguenza, soffermarsi esclusivamente sul ritmo come costruzione matematica e ideale significa perdere di vista «la pienezza dei tempi reali»⁶⁴. In altri termini, per cogliere il fenomeno ritmico in tutta la sua ricchezza occorre guardare non (solo) allo schema ideale ma alla molteplicità e variabilità dei *wirklichen Zeit- und Stärkegrade*.

A ulteriore conferma della possibilità di leggere in parallelo i due brani sopra paragonati (delle *Annotazioni sulla metrica e la ritmica* e del testo del 1873), oltre al comune esempio della foglia, vi è il fatto che condividono due campi semantici. In primo luogo, in entrambi i passi si allude a quella che si potrebbe caratterizzare come una “rigidità mortifera”: la “rigidità architettonica” di una ritmica che “uccide” l’esposizione artistica sembra infatti anticipare la “rigida regolarità del colombario romano”, costruzione funeraria destinata a ospitare i defunti in loculi disposti geometricamente.

In secondo luogo, vi è un comune riferimento ai tratti tipici della matematica: il colombario romano è infatti, nelle parole di Nietzsche, caratterizzato da un rigore e da una freddezza tipici della matematica. Il ritmo, al contrario, non può essere considerato solo matematicamente, perché matematicamente due battute non sono mai uguali e perché il ritmo scandito da un cronometro o da una macchina non è lo stesso che è in grado di dare un direttore d’orchestra in carne e ossa. Il tic-tac del pendolo “ci dà l’impressione di uno scheletro matematico”⁶⁵. In entrambi i passi analizzati, i campi semantici che fanno capo alla matematica, alla morte e alla rigidità di una composizione architettonica sembrano dunque tenersi assieme e richiamarsi l’un l’altro.

Dopo aver paragonato il concetto universale di “foglia” al ritmo concepito come scansioni di tempo sempre uguali, nelle *Annotazioni sulla metrica e la ritmica* Nietzsche introduce la questione dell’*agôgè* (ἀγωγή). L’*agôgè* è il modo in cui un’unità ritmica (*Takt*) si

⁶⁴ *Ibidem*. Affermerà alcuni decenni più tardi Marcel Jousse che, per quanto l’uomo si impegni a regolarizzare il ritmo vitale e a forzarlo nella rigidità matematica di un metro, non potrà mai sfuggire alle pulsazioni profonde della vita: «Donc, que nous le voulions ou non, nous ne pouvons échapper à ces pulsations profondes de la vie. Retours biologiquement équivalents, même quand nous les disons et tâchons de les faire métriques. Car il va de soi que ces periods d’un rythme, artificiellement régularisé dans un être vivant, ne sont jamais *mathématiquement* métriques, comme elles le seraient – et encore! – dans un appareil métallique», M. Jousse, *L’anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 1974, p. 147.

⁶⁵ Interessante notare come anche un altro autore, Henri Maldiney, parlando di estetica dei ritmi chiami in causa i medesimi campi semantici, facendo riferimento a una “danza di scheletri” (quando la forma «est formule, modèle, élément objectif d’un répertoire, il n’y a pas d’art, mais danse des squelettes, non de vivants», H. Maldiney, *L’esthétique des rythmes*, cit., p. 163) e all’incapacità della matematica di accogliere quella verità del sensibile che solo il ritmo assicura.

individualizza secondo la durata⁶⁶: nell'esecuzione hanno luogo rallentamenti e accelerazioni che modulano il tempo, differenziandolo internamente in maniera ogni volta singolare. Ancora una volta, l'idea di individualizzazione compare in relazione al ritmo, e non come fenomeno marginale: per Nietzsche, l'*agôgè* costituisce il fatto principale della ritmica [*Die Hauptsache der Rhythmik*]. È un'osservazione fondamentale, perché colloca al cuore del ritmo non lo "schema", ma piuttosto il "movimento", non una regola astratta di alternanza di lunghe e di brevi, ma l'effettivo e particolare svolgersi di quella alternanza, non l'elemento architettonico e matematico, ma quello per così dire spirituale⁶⁷. Per il Nietzsche che ritorna ad Aristosseno, ciò che più conta nella ritmica è l'andamento, il procedere concreto di una frase musicale o poetica, la sua effettiva esecuzione.

Riportiamo una parte della definizione di "agogica" dell'enciclopedia Treccani, che riteniamo per la sua chiarezza utile alla nostra trattazione – come attesta, tra l'altro, il riferimento ad Aristosseno:

[...] Con la parola *agogica* si vuole intendere, invece, quello che di soggettivo, variabile e intuitivo v'ha nel ritmo stesso. La ritmica appartiene alla teoria empirica; essa studia e classifica fatti già osservati: l'*agogica* è nella pratica stessa del fenomeno ritmico, in quanto esso, per attuarsi, è condizionato a fattori individuali. L'*agogica* è termine che vuole indicare quanto del ritmo stesso è anima e personalità.

Secondo gli antichi teorici ellenici, il trapasso agogico risultava dall'alternarsi di tempi forti e di tempi deboli. In forza del movimento, che è la vita del suono, variano le grandezze di tempi, varia la valutazione del tempo primo, varia insomma la durata. [...] L'intensità del movimento agisce essenzialmente sulla misura e imprime la personalità del senso lirico alla ritmica, che, intesa nella sua astrazione schematica, non potrebbe andare oltre i limiti di una misurazione meccanica e

⁶⁶ Cfr. KGW II/3, p. 205.

⁶⁷ Nietzsche si inserisce in un dibattito di lunga data. La contrapposizione tra il *Takt* dell'orologio e il *Takt* musicale, tra la divisione matematica dello spartito e il movimento spirituale che dipende dalla soggettività del compositore o direttore d'orchestra, tra ciò che in francese si chiamano *mesure* e *mouvement*, è qualcosa che già nel 1739 veniva sostenuto dal musicista e teorico musicale Johann Mattheson nel suo testo *Der vollkommene Capellmeister*: «Die Ordnung aber dieser Zeitmaasse ist zweierley Art: eine betrifft die gewöhnlichen mathematischen Eintheilungen; durch die andre hergegen schreibt das Gehör, nach Erfordern der Gemüths-Bewegungen, gewisse ungewöhnliche Regeln vor, die nicht allemahl mit der mathematischen Richtigkeit übereinkommen, sondern mehr auf den guten Geschmack sehen. [...] Die erste Art nennet man auf Frantzösisch: la *Mesure*, die Maaß, nemlich der Zeit; das andre Wesen aber: le *Mouvement*, die Bewegung», J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Friedrike Ramm, Kassel/New York 1999, p. 267.

materiale. Così infatti dice Aristosseno di Taranto: “Ed invero, nella musica, la grandezza delle misure varia in rapporto all’intensità del movimento”.⁶⁸

La definizione, elaborata dal compositore e musicologo Guido Pannain, presenta l’*agôgè* come la parte soggettiva, variabile e intuitiva del ritmo; ne costituirebbe, addirittura, l’anima e la personalità. Nietzsche diceva: *geistig*. Sembra emergere una contrapposizione tra il carattere teorico della ritmica nel suo complesso, e la natura pratica dell’agogica; ma l’agogica è una parte della ritmica stessa, la parte, potremmo dire seguendo Pannain, vitale, che mette in movimento ciò che, altrimenti, correrebbe il rischio di essere un’astrazione schematica, una misurazione meccanica.

La ritmica degli antichi è dunque una *ritmica quantitativa, che si realizza nell’esecuzione*; sentire il ritmo significava percepire un certo ordinamento di durate temporali che, entrando nella materia, la plasmava conferendole al contempo forma e movimento.

2.b Affekt-Rhythmik

La contrapposizione tra la ritmica antica e quella moderna è ben riassunta dal titolo di una lettera che Nietzsche scrive all’amico e musicologo Carl Fuchs nel 1888. Si tratta di una testimonianza fondamentale, in quanto conferma la spontaneità dell’interesse nietzscheano per la questione ritmica, sicuramente sorto nell’ambito dell’insegnamento basileese, ma non per questo relegabile a argomento “imposto” da esigenze didattiche e per questo, non appena possibile, dimenticato. Il testo dell’epistola fornisce un riassunto conciso ed efficace delle sue ricerche giovanili, a partire dalle prime parole, che hanno la valenza di titolo: «*Zur Auseinanderhaltung der antiken Rhythmik („Zeit-Rhythmik“) von der barbarischen („Affekt-Rhythmik“)*»⁶⁹, ovvero sulla differenziazione della ritmica antica (ritmica temporale) da quella barbarica (ritmica degli affetti).

⁶⁸ http://www.treccani.it/enciclopedia/agogica_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Solo a partire da Beethoven le indicazioni agogiche riportate sugli spartiti musicali vengono classificate secondo i battiti del metronomo (ad esempio, tra i 200 e i 208 battiti per minuti è un “prestissimo”, tra i 120 e i 168 un “allegro”, tra i 66 e 76 un “moderato”).

⁶⁹ A Carl Fuchs, fine agosto 1888, BVN, vol. V, 1097, p. 716. A partire dall’*Essai sur l’origine des langues* di Rousseau era divenuta comune la distinzione tra lingue antiche melodiche e lingue accentuate, nate sotto l’influenza delle popolazioni barbare. Il fatto che l’interesse di Nietzsche per le tematiche di cui si era occupato a Basilea non vengano meno (oltre che dalle lettere a Fuchs di metà aprile 1886 e fine agosto 1888) è testimoniato da un frammento postumo datato estate 1886-primavera 1887, nel quale Nietzsche si appunta i titoli di due opere tecniche dedicate all’origine del ritmo: *Poètes et Mélodes. Studio sulle origini del ritmo tonico nell’imnografia della Chiesa greca*, di P. E. Bouvy e *Inizio e origine della poesia ritmica latina e greca* di W. Meyer (cfr. NF 1885-1887 6[5]).

Come si è visto, la ritmica antica è quantitativa, in quanto organizza e ordina durate temporali di suoni e sillabe; la ritmica moderna, invece, ha a che fare con gli “affetti”, e Nietzsche si riferisce a essa con l’aggettivo “barbarica”. Questa denominazione ha un significato duplice, come spiega Bracco: la ritmica è definita barbarica «sia perché deriva da una lingua contaminata nel tempo a causa delle varie invasioni, sia perché fortemente incentrata sull’esaltazione di passioni violente e difficilmente governabili»⁷⁰. Dunque, a una motivazione di ordine storico si aggiunge il fatto che la ritmica in questione ha un carattere veemente e impetuoso.

La distinzione tra le due tipologie di ritmica ha un significato tecnico preciso: per i greci ciò che costituiva il ritmo era un certo “incastrò” di durate, una specifica alternanza di lunghe e di brevi; per i moderni, invece, la ritmica si costruisce sull’accento delle parole, il cosiddetto ictus (in latino “colpo”). È tipicamente moderno leggere un testo accentuando certe sillabe e non altre, alzando il tono di voce in determinati punti della frase e abbassandolo in altri; Nietzsche sostiene che applicare questa stessa procedura ai testi antichi sia un’operazione illegittima e fuorviante perché l’ictus, così come lo intendiamo noi moderni, presso i Greci non esisteva ed è pertanto errato imporlo forzatamente alle loro opere.

È il cuore dell’argomentazione nietzscheana, che viene affrontato ampiamente in tutti e quattro gli scritti filologici in esame. «Non sappiamo nulla dell’ictus presso gli antichi. Siamo a conoscenza solo di differenze temporali»⁷¹, scrive in *Ritmica greca*, e poco dopo, «l’edificio ritmico [antico] non viene messo in evidenza attraverso l’ictus»⁷². Nelle *Annotazioni sulla metrica e la ritmica* si legge che «la quantità, presso i poeti greci e latini, non è influenzata dal cosiddetto ictus»⁷³ e che «non troviamo alcuna traccia di un ictus della voce, ma solo una misura dei tempi attraverso *pedum et digitorum ictu*. Questo è importante»⁷⁴. In *Teoria della ritmica quantitativa* afferma che è impossibile spiegare le parti più difficili della ritmica antica attraverso l’ictus; esso è assente, e qualora anche vi fosse, non ha alcun effetto significativo rilevabile⁷⁵.

⁷⁰ M. Bracco, *La poesia, il ritmo, il corpo*, cit., p. 100.

⁷¹ «Wir wissen vom Ictus nichts bei den Alten. Wir erfahren nur von Zeitdifferenzen», KGW II/3, p. 135.

⁷² «Der rhythm. Bau wird nicht durch den Ictus hervorgehoben», ivi, p. 161

⁷³ «Die Quantität bei griech. U. röm. Dichtern nicht von dem sog. Ictus beeinflusst», ivi, p. 221.

⁷⁴ «Wir finden keine Spur von einem Ictus der Stimme, sondern nur ein Abmessen der Zeiten durch *pedum et digitorum ictu*. Dies ist wichtig», ivi, p. 229.

⁷⁵ Cfr. ivi, p. 277. Analogamente scriverà Meillet: «Il n’y a pas lieu de faire intervenir un ictus dont les modernes ont souvent parlé, mais qui n’est attesté par rien, et qui contredit le caractère même du rythme des anciennes langues indo-européennes. Des modernes dont la langue comporte un accent d’intensité – accent qui est très fort en allemand et en

Nelle pagine precedenti, Nietzsche aveva descritto l'intera storia della ritmica moderna come il tentativo di far corrispondere il *Takt* moderno e il *πούς* antico, ovvero lo sforzo, teoricamente errato, di identificare due fenomeni dalla natura profondamente differente⁷⁶.

Anche le *Ricerche ritmiche* espongono lo stesso problema, ma con un approccio particolare, di tipo storico-genealogico, su cui ci si soffermerà a breve.

Ironicamente, quella stessa mancanza di riferimenti e fondatezza storica che viene imputata a Nietzsche come un suo punto debole⁷⁷, è proprio il principale capo d'accusa che il professore di Basilea rivolge ai suoi colleghi: «storicamente ciò è falso»⁷⁸, scrive Nietzsche, non ci sono le basi storiche né testuali per comparare il ritmo moderno con quello antico e pretendere di ritrovarvi le stesse leggi.

Occorre chiarire ulteriormente la natura e soprattutto l'origine dell'"errore fondamentale" che Nietzsche individua. Questo errore consiste nel voler interpretare la ritmica antica

anglais – se représentent mal un rythme fondé uniquement sur la durée variable des éléments successifs. Mais la théorie générale du rythme montre qu'une alternance de longues et de brèves, ou, pour employer des termes musicaux, de noires et de croches, *suffit à donner à un auditeur le sentiment d'un rythme*. Sans doute ce rythme est moins marqué que celui qui résulte d'éléments ayant des intensités différentes, *mais il existe*», A. Meillet, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, cit., p. 10 (corsivo mio).

⁷⁶ Meillet definirà il tentativo dei filologi di far coincidere forzatamente la misura moderna e il metro antico con un'espressione analoga a quella di Nietzsche; parla infatti di un «errore fondamentale», così spiegato: «Beaucoup de métriciens semblent convaincus qu'il leur faut trouver dans tous les vers antiques des mesures exactes, comparables à celles de la musique des modernes, et qu'on n'a scandé une pièce de vers anciens que lorsqu'on a réussi à la découper en pieds de valeur égale comme on découpe en mesures, au moyen de barres, un morceau de musique», Meillet, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, cit., p. 29. La lettura di Meillet convincerà anche Emmanuel nel 1926 a cambiare la propria posizione, che riconosce essersi fondata su di un "errore": «Tous nous avons cherché, tant la rythmique isochrone de la musique moderne nous avait enchaînés à ses barres de mesure, à retrouver dans le lyrisme grec, ces jalons régulièrement espacés que réclament nos habitudes», M. Emmanuel, *Le rythme d'Euripide à Debussy*, cit., p. 519. In ambito tedesco, il dibattito sulla questione è acceso sin dal XVIII secolo e ruota attorno al modo di intendere il *Takt*, termine complesso che può assumere il significato generico di "ritmo" o quello più specifico di "battuta", "misura", "unità temporale". Per i metricisti della prima metà del 1800, *Takt* denota una forma di ritmo astratto e caratteristico dell'isocronia; spesso viene inteso come esito moderno della decadenza del ritmo antico, quest'ultimo caratterizzato da una maggiore complessità e variabilità. Le interpretazioni variano però molto da autore ad autore, come spiega bene Elisa Ronzheimer, al cui lavoro si rimanda per una trattazione dettagliata del concetto di *Takt* in Germania dal XVIII al XX secolo, con particolare attenzione a Nietzsche (E. Ronzheimer, „[E]ine leisere Dissonanz in der sonstigen Taktgleichheit“. *Friedrich Nietzsche und der Metrikdiskurs des neunzehnten Jahrhunderts*, in Id., *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*, De Gruyter, Berlin 2020, pp. 171-199).

⁷⁷ Si pensi alle accuse di Wilamowitz in seguito all'uscita de *La nascita della tragedia*, esposte nel suo tagliente opuscolo *Filologia dell'avvenire!*, nel quale Nietzsche viene accusato di ignoranza, pressappochismo e diletterantismo. Cfr. F. Serpa (a cura di), *Nietzsche. Rohde. Wilamowitz. Wagner. La polemica sull'arte tragica*, Sansoni Saggi, Firenze 1972.

⁷⁸ «Historisch ist das falsch», scrive Nietzsche circa la teoria dell'ictus (KGW II/3, p. 255). Commenta Bornmann: «Die oft provokatorische Gegenüberstellung der in Nietzsches Auffassung einmaligen Charakteristik der griechischen Musik und derjenigen der modernen, d. h. eben jener Mangel an historischen Bezügen, den man dem Philologen Nietzsche aus der Sicht seiner späteren Entwicklung gern als Schwäche anlastet, ist gerade das gewesen, was ihn schließlich von der Unhaltbarkeit des Vergleiches überzeugte», F. Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, cit., p. 480.


come una ritmica accentuata al pari della ritmica moderna: è opinione condivisa che «una ritmica *temporale* debba necessariamente essere *accentuata*»⁷⁹.

Ma come si è originato un simile fraintendimento? Nietzsche spiega, proprio in apertura del riassunto del suo corso, che era usanza degli antichi tenere il tempo con il piede oppure con la mano. Ciò è confermato anche dalla terminologia adoperata per indicare una unità ritmica: il *πούς*, cioè letteralmente il “piede”. L’arsi, il momento leggero del *πούς*, coincideva con il sollevarsi dell’arto, la tesi, il momento forte, con il suo abbassarsi. Aristosseno si riferiva ad arsi e tesi come a *sèmeia podos* [*σημεῖα ποδός*], ovvero come ai segni che indicano il movimento del piede. Questa terminologia deriva dall’orchestica e, in particolare, da una delle sue componenti: la danza. Arsi e tesi sono i movimenti dei piedi, la cui caratteristica distintiva è un “bell’incedere”: «Legge più importante, l’unità ritmica [*Takt*] risiede originariamente nell’*orchestica*: il cantante regolava se stesso attraverso la danza (che non era una danza vorticante, ma un bell’andamento)»⁸⁰. Significativo il riferimento a uno *schönes Gehen*, che non coincide né con il caos di una danza sregolata, né con una astratta periodicità, ma piuttosto con la bellezza, la misura e la grazia dei passi di danza.

L’unità ritmica [*Takt*] degli antichi non permette alcuna costruzione *ritmica* del periodo. L’unità ritmica [*Takt*] procede presso di essi originariamente dai ben visibili rapporti spaziali del coro. Il ritmo più alto diventa solo *visibile*, non udibile. Pertanto, le leggi del ritmo visibile prevalgono.⁸¹

Il ritmo è dunque, in origine, qualcosa che si vede, che viene indicato dai movimenti più o meno ampi dei corpi dei danzatori. La costruzione ritmica complessiva non dipende dal *Takt* in quanto fenomeno moderno, ossia da una scansione in battute isocrone ritmate da accenti. Al contrario: il *Takt* antico non determina il ritmo ma scaturisce da esso, ossia dai rapporti spaziali e dunque visibili che avevano luogo sulla scena.

⁷⁹ «Die allgemeine Behauptung gilt, daß eine *zeitmessende* Rhythmik nothwendig auch *accentuirenden* sein müsse», KGW II/3, p. 269.

⁸⁰ «Wichtiges Gesetz, daß der *Takt* ursprünglich in der *Orchestik* lag: der Sänger regelte sich selbst durch den Tanz (der kein Wirbeltanz war, sondern ein schönes Gehen)», KGW II/3, p. 270. Poco prima aveva specificato Nietzsche: «πούς, θέσις, ἄρσις. Aus der *Orchestik* stammend: beim Gehen u. Tanzen zuerst den Fuß in die Höhe, dann nieder  es sind zwei Linien», *Ibidem*.

⁸¹ «Der *Takt* der Alten läßt keinen *rhythmischen* Periodenbau zu. Der *Takt* geht bei ihnen ursprünglich auf die überschaubaren Raumverhältnisse des Chors hinaus dh. der höhere Rhythmus wird nur *sichtbar*, nicht hörbar. Daher herrschen die Gesetze des sichtbaren Rhythmus», *ivi*, p. 225.

Se si considerano le tre arti saldamente congiunte nell'orchestica, danza, poesia e musica, la musica è in principio la meno importante: «fusione intima di *parola* e *suono*, ma in modo tale che la *durata* della parola prevale»⁸². È il ritmo della parola, dunque, a condurre quello musicale. A indicare il ritmo più ampio è, però, proprio la danza, che consentiva di *vedere* le unità ritmiche, rendendole percepibili attraverso dei gesti. Nel terzo punto della lettera a Fuchs si legge:

Secondo testimonianze esplicite, non era possibile percepire il ritmo di versi lirici che venivano pronunciati *a meno che* non lo si facesse sentire marcando *unità di tempo più ampie* con delle battute [*Taktschlägen*]. Fino a quando vi fu l'accompagnamento della danza (– e la ritmica antica *non* è nata dalla musica, bensì dalla danza) le unità ritmiche [*rhythmischen Einheiten*] si *vedevano con gli occhi*.⁸³

La danza è dunque il luogo costitutivo di un ritmo che è possibile vedere con gli occhi. Gli ampi gesti dei danzatori disegnavano i confini dei versi lirici la cui scansione, solo così, diveniva percepibile. Le tre arti sono originariamente unite sotto l'egida delle leggi ritmo, leggi che parlano all'occhio ancora prima che all'orecchio.

«Ma come si sviluppa il modo di tenere il tempo dei metrici? Quanto è antico?»⁸⁴. Gradualmente, ha luogo un divorzio tra l'esecuzione scenica da un lato, e il puro tenere il tempo dall'altro⁸⁵. I movimenti della danza e i movimenti attraverso cui si tiene il tempo non vanno più necessariamente di pari passo, e così l'arsi e la tesi guadagnano una propria autonomia rispetto all'orchestica, da cui erano sorte, assumendo l'esplicita funzione di misurazione del tempo [*Zeitmesser*]⁸⁶. Mano a mano che le singole arti si autonomizzano, ciascuna sviluppando e complicando le proprie tecniche, si consolidano, in particolare, due modi di tenere il tempo, che vengono usati ancora oggi: uno destinato agli occhi, uno

⁸² «innige Verschmelzung von *Wort* u. *Ton*, doch so daß die *Zeitdauer* des gesprochenen Worts im Allgemeinen vorherrscht», *ivi*, p. 192. Il primato della parola sul suono è un punto fondamentale, come testimoniano le parole di Platone: «E l'armonia e il ritmo devono seguire il recitato», Platone, *Rep.* III 398d; trad. it. a cura di G. Reale, *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano 2000, p. 1142. Commenta Comotti: «L'unità di poesia, melodia e azione gestuale che si manifestò nella cultura arcaica e classica condizionò l'espressione ritmico-melodica alle esigenze del testo verbale», G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., p. 5. Ciò nonostante, Comotti prosegue la sua trattazione spiegando la centralità della musica nella cultura greca sin dal II millennio a.C., testimoniata dall'arte figurativa e poetica.

⁸³ A Carl Fuchs, fine agosto 1888, BVN, vol. V, 1097, p. 717.

⁸⁴ «Aber wo entwickelte sich das Taktieren der Metriker? Wie alt ist es?», KGW II/3, p. 320.

⁸⁵ «Allmählich tritt eine Scheidung des reinen Taktirens und des musischen Vortrags ein, besonders bei der reinen Instrumentalmusik», KGW II/3, p. 270.

⁸⁶ «Die Tanzbewegung emancipirt sich natürlich von der Taktbewegung. Genauer: Arsis und Thesis bedeuten für die Orchestik nichts mehr, sie sind nur Zeitmesser», KGW II/3, p. 320. Cfr. *ivi*, p. 272.

rivolto alle orecchie⁸⁷. Il primo metodo implicava l'uso della mano, che mimava, con un gesto, lo sviluppo completo del movimento – in modo analogo a come si usa nel solfeggio. Il principale destinatario della ritmica visiva era il coro, che, come spiega Santini, «doveva cantare e non poteva dunque ricevere stimoli di tipo uditivo – i quali avrebbero disturbato l'esecuzione – mentre potevano senza difficoltà seguire i movimenti del *chorodidaskalos*»⁸⁸ con gli occhi.

Il secondo metodo, invece, era destinato alle orecchie: il piede o la mano (o addirittura anche solo un dito) battevano un colpo in corrispondenza della tesi, segnalando dunque con un suono esclusivamente il tempo forte⁸⁹. Gli esecutori venivano guidati dal *chorodidaskalos* attraverso questo *pedum et digitorum ictus*.

Coloro che tengono il tempo nella danza mimica, così come i flautisti (Luc. de saltat.) si servono del metodo uditivo. Così, nell'orchestica, il tempo forte (la tesi) era indicato da calpestii ripetuti. Poiché, tuttavia, la danza è intimamente legata alla lirica, dobbiamo assumere questo modo di tenere il tempo anche per la poesia corale.⁹⁰

Proprio in virtù della coesistenza di musica, poesia e danza, l'orchestica antica richiedeva un serrato coordinamento scenico: il *chorodidaskalos*, maestro itinerante assunto dalla *polis* per specifiche occasioni e feste pubbliche, era la figura incaricata di dirigere e sincronizzare tutti gli artisti, tenendo il tempo con la mano o con il piede⁹¹. È presumibile che i danzatori, impegnati nella coreografia, non riuscissero a seguire con lo sguardo il

⁸⁷ «Zwei Arten des Taktirens: für das Auge mit der Hand, für das Ohr mit Hörbaren Aufschlag von Hand Finger oder Fuß», KGW II/3, p. 102.

⁸⁸ C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, cit., p. 137. Cfr. KGW II/3, p. 102: «Beim Choresange war der ψόφος nicht anwendbar».

⁸⁹ Cfr. KGW II/3, p. 102: «Zwei Arten des Taktirens: für das Auge mit der Hand, für das Ohr mit hörbarem Aufschlag von Hand Finger oder Fuß. Bei der ersten Art erstreckt sich das σημεῖον über den ganzen schweren Takttheil, bei der zweiten wird nur der Anfang des Takttheils bezeichnet; nur den Niedertritt konnte man hören, nicht das Aufheben des Fußes». Cfr. *ivi*, pp. 270-271.

⁹⁰ «Die "Taktschläger" bei dem mimischen Tanz, zugleich mit Flötenbläsern (Luc. de saltat.) bedienen sich der Hörmethode. Somit wurde also bei der Orchestik der große Takttheil (Thesis) durch Stampfen angegeben. Da aber der Tanz mit der Lyrik innig verwandt ist, so haben wir diese Taktmanier auch für die chorische Poesie anzunehmend», KGW II/3, p. 320.

⁹¹ Nietzsche si interessa alla figura del *chorodidaskalos* nelle lezioni sulla *Storia della letteratura greca*. Citando il Platone del *Protagora*, sostiene che il *chorodidaskalos* è una figura antica, prima maschera sotto la quale si nasconde il sofista. Entrambi, il *chorodidaskalos* e il sofista, sono maestri itineranti che si spostano di città in città a portare i loro insegnamenti e per questo vengono guardati con sospetto dalla *polis*. «Protagora ha ragione quando dice che la sofistica sarebbe già molto antica, ma che sarebbe precedentemente mascherata per precauzione sotto altre forme, per esempio come poeti, come maestri di ginnastica etc.» («Protagoras hat ganz Recht, wenn er sagt die Sophistik sei schon sehr alt, nur hätte man ehemals aus Vorsicht sich als etwas Anderes maskirt, als Dichter Turnmeister usw.», KGW II/5, p. 298). Cfr. C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, cit., pp. 115-116.

puro movimento della mano (primo metodo), ma necessitassero di un supporto sonoro (secondo metodo), ovvero di una serie di “colpi” che consentisse loro di coordinarsi.

Seguire il ritmo visivamente comporta il conferimento di una pari attenzione a tutti i suoi momenti, senza che uno risulti preponderante sugli altri, perché la mano mima il movimento scandendolo, con dei gesti, in tutte le sue componenti. Una riproduzione sonora del ritmo, invece, non scandisce l'intero movimento ritmico, ma solo l'iniziare e il terminare di quel movimento⁹². Per i Greci, allora, il momento in cui la mano o il piede batteva a terra indicava solo ed esclusivamente il limite di una battuta: il segno udibile è un confine temporale, che «dovrebbe far capire ai cantanti/danzatori l'entrata ritmica (*Auftakt*), cioè il momento in cui la misura ritmica ricominciava: “da qui si ricomincia”, “ancora una volta”»⁹³.

L'errore dei moderni è attribuire a quel confine quantitativo un carattere qualitativo, come se al battito del piede a terra corrispondesse un'accentazione. Conseguentemente, quando nei testi antichi si trova un riferimento all'ictus, questo è da intendersi come un confine puramente temporale, come un “colpo” sonoro battuto dal *chorodidaskalos* e rivolto alle orecchie dei danzatori, che non modificava in alcun modo la qualità del canto e della musica. Esso non era che un «regolatore esterno»⁹⁴, un segno esteriore che non descriveva nulla dell'essenza della materia ritmica. Tutt'altro, dunque, rispetto all'ictus moderno, che è un vero e proprio accento costitutivo del fenomeno ritmico.

Oggi si parla nello specifico di ictus meccanico (che si riferisce all'innalzamento e abbassamento del piede che tiene il tempo) e di ictus vocale (che implica un innalzarsi e

⁹² Cfr. KGW II/3, p. 102 e p. 271. Osserva Santini che il metodo destinato agli occhi è analogico, al contrario di quello destinato alle orecchie: quanto a quest'ultimo, «il n'était pas une méthode analogique, comme c'est au contraire le cas pour la scansion visuelle du temps», C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, cit., p. 137.

⁹³ Ivi, p. 138. Spiega inoltre Corbier: «Si un phénomène pouvant évoquer l'accent tonique des langues modernes a jamais existé chez les Grecs, il était produit uniquement par les instrumentistes ou par les danseurs: en aucun cas, il ne faut songer à un ictus verbal, à un accent tonique analogue à celui de l'allemand. Ces gestes et ces renforcements du son jouaient un rôle fondamental dans la perception du rythme chez les Grecs, bien qu'ils n'aient rien à voir avec l'ictus métrique des modernes», C. Corbier, *Alogia et eurythmie chez Nietzsche*, cit., p. 11.

⁹⁴ «äußerlicher Regulator», KGW II/3, p. 135. Spiega chiaramente Porter: «Rhythm is not “in” the visible or audible metronome of the foot or the hand, for instance the rise and fall of the foot in dance, corresponding to gestures up and down of the hand or finger of a choral or orchestral leader. Arsis and thesis, whatever else they are (and they remain mysteriously elusive today), must be divorced from the locus of their sensation. They have nothing to do with ictus but are instead correlative to whatever it is that the rise and fall of feet (or the hand or voice) are correlated to – namely, to the boundaries of time that mark rhythm. Rhythm is this boundary effect», J. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, cit., p. 141.

abbassarsi della voce)⁹⁵; l'ictus antico sarebbe allora solo meccanico, quello moderno anche e principalmente vocale.

In *Enciclopedia della filologia classica* Nietzsche scrive:

Ho scoperto che l'ictus ritmico è del tutto infondato, che nessuna forza può essergli attribuita [...] Dobbiamo quindi abbandonare del tutto l'*ictus ritmico* e attenerci ad Aristosseno, che conosce solo il *ritmo del tempo*. I greci e i romani recitavano i loro versi con gli accenti delle parole, ma con il sentimento più acuto per tempi uguali. Ecco perché la nostra imitazione nei metri antichi è un inganno [...] Il verso antico è misurato solennemente, il nostro verso moderno fluttua dolcemente. L'errore è di aver pensato che la nostra musica fosse identica a quella antica.⁹⁶

In definitiva, l'errore fondamentale è leggere l'ictus meccanico come se fosse un ictus vocale, ovvero, come se quel "colpo" indicasse che una nota o una sillaba siano da pronunciare con maggiore enfasi, attraverso un intensificarsi della voce e del suono.

Nelle lingue antiche le parole avevano, certamente, il loro accento naturale (*Wortaccent*), che però non influiva sul ritmo: «Nell'antichità, l'accento della parola non è preso in considerazione nel suo carattere ritmico»⁹⁷. Ciò sarà confermato da Nietzsche nella lettera a Fuchs, che è suddivisa in sei punti, e nel primo punto si legge: «Presso i ritmici (ad esempio Aristosseno) non si trova né una testimonianza, né una definizione, né un qualsiasi cenno relativo al fatto che ci sarebbe stato un altro accento oltre all'accento della parola»⁹⁸. Quella particolare accezione di accento che è il moderno ictus ritmico era

⁹⁵ Spiega il filologo italiano D'Arco S. A valle: «Il passaggio dalla struttura quantitativa latina a quella qualitativa romana ha comportato di necessità un riassetto delle tecniche specifiche delle letterature classiche che sopperisse alla caduta dei valori della quantità. Nel verso classico l'ordine dei tempi primi (τάξις χρόνων) è scandito dalla battuta o ictus. Nell'epoca classica tale ictus si riferiva all'innalzamento o all'abbassamento del piede o della mano di chi batteva il tempo (*ictus* "meccanico") e non al volume della voce (*ictus* "vocale"). Pertanto la terminologia arsi (= *sublatio*) / tesi (= *positio*), non riferendosi alla *vox*, ma alla posizione del *pes* o del *digitus*, ha un valore diametralmente opposto a quello adottato più tardi quando la *elevatio* e la *positio* saranno riferite alla *vox*», D'Arco S. A valle, *Dalla metrica alla ritmica*, in G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo. I, Il Medioevo latino* vol. I *La produzione del testo*, t. I, Salerno Editrice, Roma 1992, pp. 391-476, p. 394.

⁹⁶ «Ich fand daß der rhythm. Ictus gänzlich unbezeugt ist, daß ihm keine Kraft beizumessen ist [...]. Wir haben also ganz den rhythmischen Ictus aufzugeben u. uns an Aristoxenus zu halten, der nur den *Zeitrythmus* kennt. Die Griechen u. Römer recitirten ihre Verse mit den Wortaccenten, aber mit schärfstem Gefühl für gleiche Zeiten. Darum ist unsere Imitation in antiken Metren Blendwerk [...] Feierlich gemessen der antike Vers, weichlich schwebend unser moderner. Der Irrthum ist, unsere Musik für identisch mit der alten gehalten zu haben», KGW II/3, pp. 398-399. Trasportare la musica moderna nell'antichità è un errore che, come si è detto, Nietzsche intuisce, senza essere più di tanto ascoltato, ma che sarà presto individuato da altri studiosi ed espresso in maniera analoga; scrive ad esempio nel 1923 Meillet: «Westphal donne des affirmations précises; mais c'est en transportant arbitrairement dans la métrique grecque la théorie de la musique de la première moitié du XIXe siècle, dont les rythmes avaient une rigidité et une pauvreté singulières», A. Meillet, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, cit., p. 2.

⁹⁷ «Der Wortaccent ist in seiner rhythm. Eigenschaft im Alterthum nicht berücksichtigt», KGW II/3, p. 222.

⁹⁸ A Carl Fuchs, fine agosto 1888, BVN, vol. V, 1097, p. 716. Già due anni prima gli aveva scritto: «Quel che io affermavo, per restare a questo esempio, era che un greco che recitasse un verso omerico non utilizzasse *nessun altro*

dunque sconosciuto; per quanto gli studiosi si siano sforzati di dimostrarne la presenza, l'ictus non produceva nel verso effetti attestati o attestabili, ad esempio non aveva la forza di allungare una sillaba, al contrario di ciò che molti avevano sostenuto. Anche chi era giunto a questa stessa conclusione circa la mancanza di prove effettuali dell'ictus – come Ritschl⁹⁹ – non aveva compiuto l'ultimo passo, ossia negarne *tout court* la presenza nella ritmica antica.

Rimanendo fedeli ad Aristosseno, invece, si impara che la ritmica antica non era qualitativa ma quantitativa, perché incentrata sulle proporzioni temporali, su specifiche alternanze di lunghe e brevi che, sole, rendevano ritmica la frase musicale e poetica. «Il ritmo era soltanto *sentito*, e non giungeva ad esprimersi attraverso l'*accentazione*. [...] L'altezza e la profondità della nota, la tesi o l'arsi della battuta, non avevano nulla a che fare con quel ritmo»¹⁰⁰, scrive in un frammento del 1871. Ciò significa che i greci non percepivano il ritmo come “sbalzi” di intensità sonore, bensì come una laboriosa alternanza di schemi temporali – cosa, per noi, pressoché impossibile da immaginare.

La ritmica antica, secondo Nietzsche, ci è nella sua essenza inaccessibile. Questo accade essenzialmente per due ragioni: anzitutto, possediamo solo un terzo delle componenti ritmiche, in quanto ci sono state tramandate le parole dei testi antichi, ma quasi mai la musica e, ovviamente, nessun gesto o passo di danza. Per avere un'esperienza autentica di ciò che gli antichi sentivano come *rhythmos* dovremmo quantomeno avere i tre elementi e, tuttavia, ciò non sarebbe sufficiente. In secondo luogo, infatti, la ritmica antica

accento se non gli accenti tonici delle parole, - che lo stimolo ritmico risiedesse esattamente nelle *quantità temporali* e nei loro rapporti, e non, come nell'esametro tedesco, nell'hoplalà dell'ictus», a Carl Fuchs, metà aprile 1886, BVN, vol. V, 688, pp. 181-182.

⁹⁹ Cfr. KGW II/3, p. 275. In definitiva, la tesi di Nietzsche circa l'ictus ritmico è riassunta come segue: «Der *Rhythm*. Ictus ist *nicht bezeugt*, äußert keine Wirkungen, wird vielmehr geradezu ausgeschlossen», ivi, p. 277 (cfr. anche ivi, p. 398).

¹⁰⁰ NF 1869-1874 9[111]. In questo frammento, nel quale Nietzsche descrive il carattere della musica greca, si possono individuare chiaramente tre tipologie di accentazione: l'accento della parola, l'accento musicale (ritmico), e l'accento «in base al *contenuto di pensiero*» (accento logico). I primi due non sono in alcun modo rilevanti nella musica greca: «La musica greca è la più ideale, per il fatto che non prende in alcuna considerazione l'accentuazione delle parole [...]. Essa non conosce affatto l'accentuazione musicale». Riassumendo: l'accento delle parole esisteva, ma musicalmente non contava nulla; l'accento ritmico (l'ictus) non esisteva *tout court*; invece, l'accento logico della frase, fornito «in base al *contenuto di pensiero*», era presente, ma anch'esso non aveva nulla a che fare con il ritmo, perché anticamente vi era un «*ritmo del tempo*» e non un «*ritmo delle intensità*». Ci si può chiedere perché la musica greca non tenesse in considerazione l'accento delle parole: una possibile risposta si ha considerando che qui, Nietzsche, lega l'accento delle parole ai «più piccoli moti della volontà» che in esso si esprimono. Partendo dal presupposto che la musica greca è *ethos*, non *pathos*, i moti della volontà dovevano essere, platonicamente, contenuti e controllati dai contenuti di pensiero. Santini sottolinea, a questo proposito, che effettivamente già Rossbach e Westphal avevano notato che l'accento ritmico, applicato alle opere antiche, fosse molto difficile da ricondurre a un'esperienza concreta. Di qui il loro tentativo, per Nietzsche insoddisfacente, di distinguere il *Wortaccent* e l'accento ritmico, considerando il primo come un punto di intonazione più alto, e il secondo solo un rinforzamento (cfr. C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et antropologique*, cit., p. 134, nota 46).

ci è inaccessibile perché quella moderna si esprime ormai da secoli attraverso gli accenti e la variazione delle intensità sonore; ciò ha profondamente modificato la sensibilità dell'udito umano, rendendo le orecchie di fatto sorde all'alternanza di schemi temporali: «qui la nostra sensazione del tempo è grezza»¹⁰¹. Per un tedesco lo stimolo ritmico non è dato dal senso per le proporzioni temporali, ma da quello che, con un termine onomatopeico, Nietzsche chiama l'*Hopsasa* dell'ictus¹⁰².

Portare le nostre abitudini nell'antichità ci porta a fraintenderla, questo è il presupposto (e al contempo la conclusione) dell'indagine nietzscheana, che in queste pagine rivela un autentico atteggiamento filosofico di fondo. *De iis quae in dubium revocari possunt*, è il sottotitolo della prima meditazione metafisica di Cartesio, emblema della filosofia come esercizio sistematico del dubbio; Nietzsche non farà che chiedersi, nel corso di tutta la sua riflessione futura, di che cosa si possa dubitare, smontando pezzo dopo pezzo ogni conoscenza, credenza, certezza e presupposizione in qualunque ambito, dalla morale, alla religione, sino alla scienza. Già in queste pagine filologiche, però, si può rinvenire un'ispirazione filosofica, nella misura in cui viene messo in discussione qualcosa che, fino ad allora, si era dato per scontato: nello specifico, Nietzsche mette in dubbio qualcosa che i suoi colleghi presupponevano, ovvero che la nostra sensibilità ritmica coincida con quella antica. «Il mio scopo è, piuttosto, che ci sia chiaro l'abisso degli Elleni nelle loro sensazioni ritmiche»¹⁰³.

Nietzsche è consapevole dell'eccentricità della sua ricerca rispetto alla tradizione nella quale si inserisce, e su questo ironizza; mentre le teorie dei suoi colleghi hanno come scopo una fruizione estetica del ritmo antico (o quantomeno non ne escludono la possibilità), accettando le sue tesi, al contrario, non si è più in grado di apprezzarne il sapore. Il ritmo antico si rivela per le nostre orecchie né comprensibile, né fruibile, e di certo, confessa Nietzsche, non si tratta di “promesse allettanti” per una teoria!¹⁰⁴ È un rischio che il giovane professore aveva scorto sin dall'inizio e, difatti, scrivendo al maestro Ritschl, il 30 dicembre 1870, per annunciare la sua scoperta aveva affermato: «È necessario a questo punto un radicalismo totale, un vero ritorno agli antichi, anche se c'è

¹⁰¹ «hier ist unser Zeitgefühl roh», KGW II/3, p. 401.

¹⁰² Lettera a Carl Fuchs, metà aprile 1886, BVN, vol. V, 688, p. 182. Continua Nietzsche: «A noi è a malapena possibile percepire una ritmica basata soltanto sulla quantità, tanto siamo abituati a una ritmica emotiva del forte e del debole, del crescendo e del diminuendo», *ibidem*.

¹⁰³ KGW II/3, p. 268. Nel 1875 Nietzsche scriverà: «Il filologo è così il *grande scettico*», NF 1875-1876 3[76].

¹⁰⁴ «das sind gewiß keine lockenden Versprechungen!», KGW II/3, p. 268.

poi il pericolo di non riuscir più a *sentire come* gli antichi in punti importanti, e di doverlo ammettere»¹⁰⁵.

Ciò nonostante, Nietzsche sembra non preoccuparsi della scarsa attrattiva esercitata dalle sue tesi, e sceglie di impegnarsi in una «teoria che ha il fascino immortale della verità senza pretese»¹⁰⁶ – affermazione anomala, se si pensa che a pronunciarla è chi presto affermerà che «le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria»¹⁰⁷. La verità senza pretese che Nietzsche insiste ad affermare, consapevole delle conseguenze che comporta, riguarda l’“abisso” che separa la ritmica antica da quella moderna. La sensibilità ritmica non è immutabile e inscalfibile, ma la sua natura è storica e pertanto soggetta al cambiamento: questa intuizione è l’autentico motore filosofico che spinge, pagina dopo pagina, le ricerche ritmiche filologiche basileesi.

Nietzsche dedica alcune pagine, in particolare delle *Ricerche ritmiche*, alla descrizione dell’evoluzione storica della metrica nel suo passaggio da quella antica a quella moderna. Alcuni studiosi sottolineano che la fermezza dell’intento di Nietzsche nel rimarcare l’abisso che separa ritmica antica e moderna non si traduce però in una scelta lessicale sempre coerente: Nietzsche si serve del complicato termine *Takt* per riferirsi non solo alla misura moderna, ma anche al metro greco¹⁰⁸. Nonostante la confusione terminologica, i due fenomeni, nel loro contenuto, non possono essere sovrapposti¹⁰⁹. Quando Nietzsche si riferisce al *Takt* greco, esso è quel fenomeno che, come si è indicato, si origina nell’orchestica a partire dai movimenti della danza; non esprime il ritmo, ma ne è il segno

¹⁰⁵ A Ritschl, 30 dicembre 1870, BVN, vol. 2, 117, pp. 166-167.

¹⁰⁶ «Dafür haben sie den unsterblichen Reiz der anspruchslosen *Wahrheit*», KGW II/3, p. 268. Babich sottolinea che questa affermazione di Nietzsche è degna di attenzione: «This alone should compel attention: Nietzsche claims that his theory is no speculation but unvarnished, the plain and simple truth. Dissonant indeed, where Nietzsche otherwise insists, with respect to language and texts, world and experience that there is no truth», B. Babich, *Who is Nietzsche’s Archilochus? Rhythm and the Problem of the Subject*, cit., p. 89.

¹⁰⁷ WL, I, p. 361. L’affermazione pare anomala; tuttavia, se si guarda alla questione della ricerca della verità da un punto di vista per così dire biografico, si può trovare una conferma della fondatezza dell’atteggiamento espresso da Nietzsche nello scritto filologico circa il “fascino immortale della verità senza pretese”. Difatti, nella lettera indirizzata all’amico Rohde del 15 dicembre 1870 (si tratta della lettera successiva a quella in cui annunciava la sua scoperta sulla ritmica), Nietzsche descrive la sua insofferenza verso l’ambiente accademico e l’insegnamento (che da un lato gli sta a cuore, ma dall’altro percepisce come limitante rispetto a una meta più elevata che si è prefissato). Si riferisce qui esplicitamente a un desiderio di ricercare la “verità” e di essere lui stesso “vero”: «Qui non è possibile una vera ricerca della verità. Soprattutto di qui non potrà mai prendere l’avvio qualcosa di veramente rivoluzionario. [...] Anche qui sento soprattutto il bisogno di dover essere vero. E perciò non sopporto più per tanto tempo l’atmosfera accademica». A Rohde, 15 dicembre 1870, BVN, vol. II, 113, p. 159.

¹⁰⁸ Cfr. C. Corbier, *Alogia et eurythmie chez Nietzsche*, cit., p. 7. Si veda anche E. Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*, cit., pp. 191-192: l’autrice mette in evidenza in particolare due circostanze nelle quali Nietzsche adopera il termine *Takt* per riferirsi alla metrica antica: 1) quando definisce l’arsi e la tesi *Taktteil* e chiama il ποῦς *Takt* (KGW II/3, p. 102) 2) quando descrive l’alogia come *eine leisere Dissonanz in der sonstigen Taktgleichheit* (KGW II/3, p. 327).

¹⁰⁹ L’identificazione del ποῦς antico e del *Takt* moderno è infatti l’origine degli errori compiuti dagli interpreti moderni, che Nietzsche critica. Cfr. KGW II/3, pp. 268-269.

estriore. A contribuire al sorgere del *Takt* moderno, invece, sono principalmente due fenomeni: il canto popolare [*Volklied*]¹¹⁰ e il contrappunto [*künstliche Contrapunkt*]¹¹¹. In particolare, il contrappunto si sviluppa quando al *cantus firmus* di origine gregoriana, cioè a un canto a una voce, si iniziano a contrapporre una o più linee melodiche indipendenti. A una complicazione melodica, corrisponde una semplificazione ritmica. Il ritmo ha sempre più il compito di regolare, attraverso le sue leggi, l'intreccio delle varie voci. Nella musica moderna, la preponderanza della melodia e poi dell'armonia portano a un collasso della sensibilità ritmica, intesa come sensibilità alla varietà degli schemi temporali.

Il sentimento del tempo, forte e sofisticato, che aveva caratterizzato l'antichità progressivamente decade e si impone l'accento. Scrive Nietzsche che «l'accento rompe le sue barriere quantitative [...] Le proporzioni del tempo si fermano»¹¹². L'accento dunque spezza i confini quantitativi, introducendo differenze qualitative all'interno della frase; l'ictus assorbe tutta la vitalità del verso, le parole si esprimono ora tramite «esplosioni»¹¹³, che concentrano la tensione fisica in un punto della frase, sottraendola agli altri punti. Il termine «esplosione» richiama la forza dell'ictus, che produce variazioni di intensità prima sconosciute.

Così Nietzsche riassume questa trasformazione nel quinto punto della lettera a Fuchs:

in territorio sia greco che latino a un certo punto i ritmi nordici del *Lied* si impongono sugli antichi istinti ritmici. Un materiale inestimabile, al riguardo, si trova nell'opera principale sull'*innologia greco-cristiana* (proveniente da un convento colto della Francia meridionale). Dal momento in cui il *nostro* tipo di accento ritmico penetra nel verso antico la *lingua* è perduta: l'accento della

¹¹⁰ Müller-Sievers sottolinea circa il *Volklied* un'interessante inversione di prospettiva tra i testi filologici di Nietzsche e *La nascita della tragedia*: negli scritti filologici la melodia del canto popolare e il suo uso dell'accento naturale delle parole è indicato da Nietzsche come una delle cause dell'avvento del *Takt* moderno, ed è descritto con termini che suggeriscono un fenomeno di vera e propria decadenza e declino; invece, *La nascita della tragedia* attribuisce un ruolo fondante e «positivo» alla melodia che si esprime nel canto popolare (Cfr. GT 6). La melodia è prerogativa della musica dionisiaca, indicata come l'autentica musica e come sorgente originaria della poesia. «Dionysian music has all the defects that Nietzsche's studies on meter and rhythm had attributed to the moderns, in particular to the Christian church and the pathocentrism of the Germans. [...] In other words, Dionysian music does exactly what Nietzsche, according to the conventional reading of *The Birth of Tragedy*, imputes to Euripides and his psychological dialectic», H. Müller-Sievers, *The Science of Literature. Essays on an Incalculable Difference*, cit., versione digitale.

¹¹¹ KGW II/3, p. 269.

¹¹² «der Accent durchbricht seine quantitat. Schranken. [...] die Zeitproportionen hören auf», KGW II/3, p. 308.

¹¹³ «Die Wörter äußern sich jetzt durch Explosionen, die auf *einen* Punkt gedrängte *physische Anspannung* fehlt dafür den andren Punkten», KGW II/3, p. 308. Il legame tra ritmo e potenza esplosiva assumerà una rilevanza peculiare nell'antropologia del gesto di Marcel Jousse, il quale parlerà esplicitamente nelle sue lezioni di *rythmo-explosisme* (al quale attribuirà, però, un primato rispetto al *rythme de durée*). Cfr. M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, cit., pp. 144-154.

parola e la distinzione tra sillabe brevi e lunghe vanno immediatamente perduti. È un passo verso la formazione di idiomi barbarizzanti.¹¹⁴

Il passaggio dall'ictus antico o meccanico all'ictus moderno o vocale è graduale, e si può ripercorrere attraverso gli scritti antichi. A questo proposito, il filologo Avalle identifica tre autori a cui corrispondono tre tappe di questa evoluzione: Quintiliano (I d.C.) riporta ancora la definizione tradizionale: «i tempi sono misurati mentalmente oppure col battere i piedi e le dita»¹¹⁵; nel IV secolo appaiono le prime attestazioni scritte del nuovo ictus, ad esempio in Mario Vittorino, che giustappone le due definizioni, antepone quella tradizionale e proponendo successivamente quella nuova: «Allora arsi e tesi, come dicono i Greci, cioè *sublatio et positio*, significano il moto del piede. Infatti l'arsi è il sollevarsi del piede senza suono, la tesi l'abbassare il piede con un suono. Parimenti l'arsi è l'innalzamento del tempo, del suono della voce, la tesi è un abbassamento del tono della voce e una certa contrazione delle sillabe»¹¹⁶. Antepone dunque la definizione tradizionale dell'ictus meccanico (il moto del piede) e descrive, nella seconda parte, l'ictus vocale (innalzamento e abbassamento del suono della voce). Progressivamente, la prima parte della definizione tende ad essere accantonata e infine decade, come attestano le parole di Marziano Capella nel V secolo: «l'arsi è elevazione della voce, la tesi è abbassamento della voce e rilassamento»¹¹⁷.

Si è detto che Nietzsche si riferisce alla ritmica moderna con l'aggettivo “barbarica” e la descrive come una ritmica “degli affetti”. Si è già indicato il ruolo svolto, nel corso del Medioevo, dal canto popolare e dal contrappunto nel progressivo imporsi della misura ritmica moderna. Ancora da specificare è, invece, la questione degli affetti. A fornire una spiegazione schematica di questo punto, che Nietzsche considera centrale [*die Hauptsache*], è sempre la lettera indirizzata a Fuchs del 1888, nel suo sesto e ultimo punto, che riportiamo nella sua completezza:

¹¹⁴ A Carl Fuchs, fine agosto 1888, BVN, vol. V, 1097, p. 717.

¹¹⁵ «tempora etiam animo metiuntur et pedum et digitorum ictu», Aristide Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IX 4 45. Le citazioni di Aristide Quintiliano, e quelle successive di Mario Vittorino e Marziano Capella sono riportate in D'Arco S. Avalle, *Dalla metrica alla ritmica*, cit., pp. 394-395.

¹¹⁶ «Arsis igitur et thesis quas Graeci dicunt, id est sublatio et positio, significant pedis motum. Est enim arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono. Item arsis elatio temporis, soni vocis, thesis depositio et quaedam contratio syllabarum», Mario Vittorino, *Grammatici Latini*, VI 40 10 sgg.

¹¹⁷ «Arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio», Marziano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX 974. Citato da Nietzsche, KGW II/3, p. 313.

Infine la cosa principale. I due tipi di ritmica *si contrappongono* sia per quanto riguarda l'intenzione originaria che la provenienza. La *nostra* ritmica barbarica (o germanica) intende per ritmo la successione di *incrementi emotivi* egualmente forti, scanditi da delle tesi. Ciò costituisce la nostra più antica forma di poesia: tre sillabe, di cui *ciascuna* esprime un *concetto principale*, tre *battute* piene di significato che vanno per così dire a colpire il sensorio emotivo – così ha origine il nostro metro più antico. (Nella nostra lingua, quella accentata è in genere la sillaba più gravida di significato, la sillaba *in cui predomina lo stato emotivo*, il che costituisce una differenza fondamentale rispetto alle lingue antiche). Il *nostro* ritmo rappresenta *un mezzo per esprimere l'affetto*: al contrario il ritmo antico, basato sul tempo, ha la funzione di padroneggiare l'affetto e, in una certa misura, di eliminarlo. [...] Il ritmo, così come lo intendevano gli antichi, è dal punto di vista *morale ed estetico* il *freno* che veniva messo alla passione.

In summa: il nostro tipo di ritmica appartiene alla patologia, quella antica all'«*ethos*»...¹¹⁸

Si approfondirà nel sesto capitolo la relazione della ritmica antica all'«*ethos*», e della musica moderna, in particolare quella wagneriana, al *pathos*. Per ora notiamo questo: è probabile che il ritmo antico risuonerebbe alle orecchie di un moderno – orecchie che fossero abbastanza fini da percepirlo – come qualcosa di “freddo” e poco passionale. L'ictus è infatti un meccanismo capace di eccitare gli animi, e il fatto che si sia imposto come fenomeno costitutivo della ritmica moderna ha abituato, nel corso dei secoli, a sentire la frase musicale e poetica come una serie di “esplosioni”. Queste sono da intendersi come punti in cui l'energia si concentra e viene rilasciata, con un effetto di scatenamento non solo sonoro (*intensio vocis*) ma anche emotivo. Nel dramma moderno il suono è da concepirsi come un vero e proprio «*linguaggio affettivo*. L'azione *puramente musicale* è immediatamente depotenziata in un'azione affettiva»¹¹⁹.

Essenziale – *die Hauptsache*, scrive Nietzsche all'amico – è capire che la nostra poesia nasce con una caratteristica specifica, che non pertiene alla lirica antica: la poesia barbara, o germanica, si costruisce su una stretta corrispondenza di accenti ed emozioni, di ritmo ed eccitazioni. Come aveva affermato anni prima, «solennemente misurato il verso antico, dolcemente galleggiante il nostro moderno»¹²⁰.

¹¹⁸ A Carl Fuchs, fine agosto 1888, BVN, vol. V, 1097, pp. 717-718.

¹¹⁹ NF 1869-1874 9[126].

¹²⁰ «Feierlich gemessen der antike Vers, weichlich schwebend unser moderner», KGW II/3, p. 399.

Da una *Zeit-Rhythmik*, dunque, si giunge a una *Affekt-Rhythmik*. Porter sostiene che il passo delle *Ricerche ritmiche* in cui Nietzsche descrive il declino del vocalismo latino¹²¹ sia il primo esempio di genealogia nietzscheana. Al contempo, suggerisce che non si tratti di una genealogia così lineare come potrebbe sembrare, tale per cui a un tipo di ritmica se ne sostituirebbe un'altra in maniera definitiva e irrevocabile. Ci si può allora chiedere: la transizione dalla *Zeit-Rhythmik* alla *Affekt-Rhythmik* è paragonabile a una reazione chimica irreversibile, che ne trasforma la composizione e le caratteristiche una volta per tutte? La sensibilità ritmica antica è davvero sostanzialmente altra dalla sensibilità ritmica moderna? L'abisso (*Kluft*) che le separa è radicato nella struttura percettiva o è frutto di abitudini consolidate per secoli? È una crepa storica, geografica, culturale o fisiologica?

2.c «Un sentimento ritmico nella formazione del linguaggio»

Proseguendo la lettura delle *Ricerche ritmiche* si incontra un interrogativo che movimentata e complica la trattazione del declino del vocalismo latino. Dopo aver descritto l'irrompere dell'accento, attorno al quale convergono le leggi ritmiche a scapito delle proporzioni temporali, Nietzsche annuncia il sorgere di una nuova specie di ritmo, che non è più costituito da un'alternanza di durate, ma da un avvicendamento di tempi forti¹²². Sembra dunque, da una prima lettura, che esistano due tipologie di ritmo, una antica e una moderna, e sebbene la seconda sia lontanamente imparentata alla prima, col passare del tempo il legame filogenetico tende a scomparire per lasciare, infine, due "ritmi" in apparenza distinti l'uno dall'altro, non sovrapponibili in alcun modo.

Tuttavia, Nietzsche mette presto in discussione l'evoluzione che lui stesso descrive. La domanda che si pone è difatti la seguente: «la vita del tempo [*Zeitleben*] è, però, l'originario?»¹²³. In altre parole, la scansione temporale precede cronologicamente l'accentazione, che si affaccerebbe nella storia della ritmica solo in un secondo momento? Ricostruendo la genealogia della sensibilità ritmica, si può davvero affermare che la "vita del tempo" sia originaria rispetto alla "vita dell'accento" [*Tonleben*]?

¹²¹ «Verfall des lateinischen Vocalismus», KGW II/3, p. 307. Nel latino classico vi sono dieci fonemi vocalici che si distinguono per la durata (ogni vocale può, cioè, essere lunga o breve. Es. *lĕvis* "leggero" e *lēvis* "liscio"; *lĕvāre* "sollevare" e *lēvāre* "levigare", anche se i simboli grafici per la lunga e la breve non erano in uso presso i latini). Il latino tardo tende a perdere il senso della quantità sillabica (brevi e lunghe), e le vocali iniziano a distinguersi per qualità (aperte o chiuse, toniche o atone).

¹²² «So entsteht eine neue Art Rhythmus, keine Zeitwechselwelle, sondern Stärkewechselwelle», KGW II/3, p. 308.

¹²³ «Ist nun das Zeitleben das Ursprüngliche?», KGW II/3, p. 308.

La risposta non è così netta, perché Nietzsche sembra qui proporre uno schema di alternanze tutt'altro che lineare. In principio, spiega, l'accento godeva di maggiore libertà, successivamente l'elemento temporale ha preso il sopravvento, per lasciare poi, ancora una volta, il ruolo egemone all'accento¹²⁴. Se si prende sul serio questo passaggio, né la quantità né la qualità ritmica sembrano detenere un qualsivoglia primato; al contrario, compare l'idea della «lotta più antica tra vita del tempo e vita dell'accento (una accanto all'altra) [*Zuälteste Kampf zwischen Zeit- und Tonleben (nebeneinander)*]]¹²⁵. Il termine *nebeneinander* suggerisce la coesistenza di due dinamiche, che certamente si avvicendano temporalmente, in una lotta che vede l'una trionfare sull'altra e viceversa, e che tuttavia sussistono fianco a fianco, l'"una accanto all'altra", a prescindere dal conflitto che storicamente ha luogo. Si tratta di una precisazione particolarmente rilevante, in quanto alla narrazione del declino si accosta una tensione primordiale tra durate temporali e accento, potenzialmente rintracciabile in ogni momento storico¹²⁶. Sembrano dunque intrecciarsi nel concetto nietzscheano di ritmo una componente storica da un lato, e un sostrato in qualche modo "vitale" dall'altro, quest'ultimo costituito dalla tensione tra il tempo e l'accento (*Zeitleben* e *Tonleben*). Si è su questo punto d'accordo con l'interpretazione di Benne¹²⁷: il ritmo, inteso come la sensazione originaria del tempo, non può semplicemente sparire in virtù di una dinamica storica che porta l'accento e, conseguentemente, la semantica a prevalere. Nonostante gli ostacoli dettati dal cambiamento della sensibilità ritmica (e dall'orecchio meno raffinato dei moderni), Nietzsche intuisce che il compito autentico della filologia sia di mirare a una comprensione più piena di un verso o di un testo, che non si limiti all'estrazione meccanica di significati; comprensione più piena che solo un recupero della dimensione ritmica propriamente temporale dischiude.

¹²⁴ «Einmal war das Tonleben freier, dann wird es durch das Zeitleben eingeengt und fast überwunden, schließlich siegt es wieder», *ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Cfr. J. I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, cit., pp. 146-147. «in Nietzsche's current scenario time and force are, one has to assume, always present and the very ingredients of consciousness. Accordingly, to speak of "time" and "strength" is misleadingly reductive. What is required, but difficult if not impossible to conceive given the habits of rhythmic conventions, is rather something like a concept of "time-strength". [...] Idealism, then, would consist in the determined pursuit of one factor in the absence (viz., to the suppression) of the other, in the attempted evasion of their necessary copresence and mutual dependency», *ivi*, pp. 151-152. Concorda con Porter Ronzheimer, la quale così commenta: «Nietzsche gibt hier zu bedenken, dass die historische Veränderung des Rhythmus mitnichten als Dekadenzphänomen verstanden werden müsse, sondern als Teil eines mythischen Konflikts begriffen werden könne, der die Unterscheidung zwischen ‚antikem‘ und ‚modernem‘ Rhythmus in letzter Konsequenz hinfällig macht.», E. Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*, cit., p. 190.

¹²⁷ Cfr. C. Benne, *Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, cit., p. 201.

Occorre allora, prosegue Nietzsche, impegnarsi in due operazioni: anzitutto, prestare attenzione alla sensibilità ritmica che caratterizza alcune popolazioni. In secondo luogo, elaborare una vera e propria storia delle sensazioni ritmiche. Proprio perché il ritmo non è un concetto atemporale e immutabile, infatti, è possibile sia mapparne l'evoluzione storico-culturale, sia rintracciarne sviluppi differenti rispetto a ciò che è avvenuto nel contesto europeo. Se il ritmo viene percepito diversamente a seconda delle epoche e delle culture, non può, nella prospettiva nietzscheana, essere considerato una costante antropologica. «Importante è che, nell'introduzione, sia presentato l'intero problema metrico del tempo: molta attenzione alle sensazioni ritmiche ancora esistenti in alcuni popoli e storia delle sensazioni ritmiche»¹²⁸, scrive il filologo, annunciando il contenuto di quella che avrebbe dovuto essere l'introduzione alla sua opera sul ritmo – un contenuto, dunque, meno tecnico rispetto a quello predominante in queste pagine filologiche.

Quando Nietzsche tiene i suoi corsi a Basilea e scrive i testi sul ritmo, l'etnomusicologia era una disciplina ancora sconosciuta, che si sarebbe però sviluppata di lì a pochi decenni, verso la fine del 1800, inizialmente col nome di *vergleichende Musikwissenschaft*, musicologia comparata¹²⁹. In particolare, la scuola di Berlino creò nel 1902 il *Phonogramm Archiv*, un archivio sonoro con le registrazioni su bande magnetiche di musiche suonate da popolazioni principalmente extra-europee. In questo contesto, l'invito nietzscheano a studiare la sensibilità ritmica di popoli ancora esistenti, in quanto potenzialmente diversa rispetto alla nostra, sembra essere accolto, per quanto inconsapevolmente.

¹²⁸ «Wichtig, daß in der Einleitung die ganze metrische Aufgabe der Zeit bezeichnet wird: sorgfältige Beachtung der noch bei irgendwelchen Völkern vorhandenen rhythmischen Empfindungen u. eine Geschichte der rhythm. Empfindungen», KGW II/3, pp. 308-309. Nella stessa pagina, è presente un elenco degli argomenti più significativi che Nietzsche avrebbe voluto trattare, tra i quali figurano oltre alla filosofia del ritmo anche la storia della ritmica, il compito ritmico del presente, l'interpretazione del mondo dei pitagorici attraverso la musica e il canto gregoriano.

¹²⁹ Tra i principali rappresentanti della *vergleichende Musikwissenschaft*: G. Herzog, C. Stumpf, E. Hornbostel e C. Sachs. Un successivo sviluppo della disciplina si avrà negli anni '30 negli Stati Uniti, grazie al lavoro, dall'impronta sempre più interdisciplinare, di una scuola tedesco-americana.

Ludwig Klages¹³⁰ nel suo testo *L'essenza del ritmo [Vom Wesen des Rhythmus]*¹³¹ si riferisce agli studi di musicologia comparata e all'archivio sonoro di Berlino, diretto da Stumpf e Hornbostel; inoltre, poche pagine dopo, Klages cita Nietzsche. Sebbene il riferimento a quest'ultimo non riguardi esplicitamente le ricerche ritmiche nietzscheane – che, per quanto ne sappiamo, non conosceva – è interessante notare il ripresentarsi dell'esigenza di una attenzione alla sensibilità ritmica di popolazioni cosiddette “primitive”, esigenza anticipata da Nietzsche anni prima e ormai in voga nelle università tedesche. In particolare, Klages prende in esame le danze Corroboree australiane e alcuni canti boliviani. La premessa teorica che consente di comprendere il discorso di Klages è la distinzione che egli opera tra il concetto di ritmo e quello di misura: a grandi linee, il primo è espressione della “vita”, il secondo della “macchina”. Con una sensibilità bergsoniana, l'autore pensa al ritmo come a un fenomeno vitale, continuo e strutturato, alla misura invece come a una successione, cioè a una partizione matematicamente astratta e intellettuale. Klages, rivolgendosi a popolazioni meno “spirituali” (in un'accezione tendenzialmente negativa di “spirito”, come antagonista della “vita”) si aspetterebbe di trovare un fiume ritmico in piena. Invece, scopre con sorpresa nelle danze Corroboree un forte prevalere di strumenti a percussione, i cui colpi sembrano misurare il tempo, più che ritmarlo: tamburi, tamburelli, timballi, gong, campane, sonagli e nacchere sono difatti tra gli strumenti maggiormente diffusi. Come se, si potrebbe

¹³⁰ Ludwig Klages è un filosofo a cui è ascrivibile una certa ricezione vitalista di Nietzsche e che venne, insieme a quest'ultimo, inserito nella cosiddetta *Lebensphilosophie*. Verso la fine dell'ottocento il concetto di “vita” assume un ruolo centrale nella cultura tedesca, ma è nel 1913 che Scheler accomuna per la prima volta Nietzsche, Dilthey e Bergson sotto l'etichetta “filosofia della vita”. L'espressione avrà grande diffusione, anche in senso critico, soprattutto da parte della fenomenologia che opporrà alla filosofia della vita irrazionalistica e distruttrice della ragione una filosofia della vita legata ai valori. Klages, lettore di Nietzsche, fu uno degli autori che radicalizzò maggiormente l'opposizione tra ciò che è vitale e organico e ciò che è invece meccanico e statico. Cfr. M. Mezzanica, *La filosofia della vita e le sue interpretazioni*, in “Rivista di filosofia”, vol. LXXXIX, n. 2, agosto 1998, pp. 239-269.

¹³¹ Klages aveva preparato nel 1922 un testo sul ritmo per un congresso al quale, alla fine, non partecipò; l'anno successivo pubblicò però il suo lavoro negli atti del congresso, mentre la prima edizione indipendente di questo scritto si avrà solo nel 1933. Un confronto, per quanto solo accennato, tra la concezione di ritmo di Klages e quella di Nietzsche si trova in un saggio di Ferruccio Masini, dedicato alla struttura ritmico-metaforica dello *Zarathustra*. «La ritmica ditirambica dello *Zarathustra* non si esaurisce negli schemi della *Lebensphilosophie*, ma piuttosto si riconduce ad una matrice mistica all'interno della quale la distinzione tra *Geist* e *Seele* appare priva di senso. Ritmo è essenzialmente, per Nietzsche, sistole e diastole dionisiaca, dell'uomo come del mondo: “Ebbe und Flut”» (F. Masini, *Rhythmisch-metaphorische „Bedeutungsfelder“ in „Also sprach Zarathustra“*. *Die metasemantische Sprache des „Also sprach Zarathustra“*, in “Nietzsche-Studien”, vol. 2, 1973, pp. 276-307; trad. it. *Per un'analisi dei «campi di significato» nel «Così parlò Zarathustra»*, in “Nuova Corrente”, vol. 68-69, 1975-1976, pp. 528-569, p. 563). Masini rifiuta esplicitamente l'ipotesi di accostare la ritmica vitale di Klages al ritmo di Nietzsche, interpretando quest'ultimo piuttosto come una forma linguistica secolarizzata che riprende gli stilemi tipici della mistica. L'autore si incentra però esclusivamente sulla questione dello stile nello *Zarathustra*, mentre il riferimento a Klages qui proposto si estende a riflessioni di carattere musicale e antropologico.

suggerire, queste popolazioni dedicassero molta energia a sottolineare l'ictus meccanico, ossia i limiti esteriori del ritmo piuttosto che il suo movimento interno.

Nel tentativo di spiegarsi tale fenomeno, Klages nota che le registrazioni di canti di tribù primitive presenti nel *Phonogramm Archiv* hanno rivelato una complessità pressoché intrascrivibile nel nostro sistema di notazione musicale. Un canto di un indiano di Bolivia, ad esempio, vede un alternarsi di misure in 5/4, 4/4, 5/4, 3/2, 6/4, 3/2, 7/4, 4/4, 6/4, 5/4, 6/4, 7/4, 11/4 e 4/4. L'ipotesi del filosofo è la seguente: il boliviano può destreggiarsi tra tutte queste misure senza perdersi proprio perché ha una ricchezza ritmica interiore, a differenza di noi europei che, invece, "indeboliti" ritmicamente, abbiamo bisogno di misure semplici e ben ordinate¹³².

Qualcosa di simile scriveva Nietzsche rispetto ai greci: «Dall'attitudine alla danza di questo popolo si può dedurre la sua enorme ποικιλία [varietà] ritmica: i nostri rapporti ritmici seguono invece uno stretto schematismo»¹³³. Difatti, oltre alle quattro misure semplici usate anche dai musicisti moderni (3/8, 3/4, 2/4, 5/8), i greci ne conoscevano almeno un'altra dozzina¹³⁴.

L'intuizione di Nietzsche, accennata senza essere approfondita nelle *Ricerche ritmiche*, anticipa dunque in certa misura lo sviluppo dell'etnomusicologia. Per restare nei confini del discorso nietzscheano, si può formulare la seguente affermazione: prestare attenzione ad altre popolazioni consente di allargare lo sguardo circa la natura della sensibilità ritmica, e di considerarla in tutta la sua ricchezza e potenzialità. Anche quell'"abisso" tra la sensibilità ritmica antica e quella moderna appare, in questa prospettiva, meno insormontabile, o può quantomeno essere relativizzato. È indubbio che, in una determinata area geografica e nel corso di uno specifico periodo storico, la percezione ritmica si sia trasformata, rendendosi progressivamente sorda alle durate e ricettiva nei confronti degli accenti. Questo, tuttavia, non esclude automaticamente dall'orizzonte delle possibilità della percezione umana la ritmica quantitativa¹³⁵. È difficile, pressoché

¹³² Cfr. L. Klages, *La nature du rythme*, a cura di O. Hanse, L'Harmattan, Paris 2004, pp. 85-88.

¹³³ NF 1869-1874 9[111]. In *Ritmica greca* scriveva che quando il ritmo è indicato solo dal colpo battuto, è chiaro che non c'è una grande costruzione ritmica: «Wenn der Rhythmus nur durch den taktirten Takt bezeichnet wird, so ist klar, daß es größere rhythm. Gebäude nicht giebt», KGW II/3, p. 135.

¹³⁴ Cfr. KGW II/3, p. 109. Cfr. C. Corbier, *Alogia et eurhythmie chez Nietzsche*, cit., p. 17. Anche Comotti nota una convergenza di alcuni tratti della musica di popolazioni primitive e della musica greca arcaica: «I risultati delle indagini sulla musica dei "primitivi" rivelano in proposito coincidenze e affinità con le manifestazioni musicali della grecoità arcaica e in molti casi possono apportare contributi suggestivi per la comprensione e l'interpretazione del loro significato», G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., p. 7.

¹³⁵ Per un antropologo come Marcel Jousse, il ritmo della durata (così come gli altri ritmi che individua: ritmo dell'intensità, del timbro e dell'altezza) non solo non è escluso dalle possibilità percettive umane, ma non è escludibile.

impossibile per Nietzsche e per i suoi contemporanei, cresciuti ed educati nel cuore dell'Europa della seconda metà dell'Ottocento, immaginare cosa sentissero i Greci ascoltando una frase ritmica; come scrive Babich, «anche se sappiamo il greco, anche i classicisti moderni, ascoltano con orecchie moderne – e vedono con occhi moderni»¹³⁶. Ciò, però, significa soltanto che delle due componenti vitali del ritmo, il tempo e l'accento, la prima “obbedisce”, mentre la seconda “comanda” – per usare un lessico del Nietzsche maturo. I due poli sono tuttavia in una tensione sotterranea costante, anche se apparentemente sopita, e non è escluso che l'antichissima lotta si riattivi, portando a un nuovo capovolgimento della gerarchia, oppure semplicemente a un nuovo equilibrio. Si può rilevare qui un'atmosfera eraclitea e il richiamo dell'antico *polemos*: «Dalla guerra tra gli opposti sorge ogni divenire: le qualità determinate, che ci appaiono come durevoli, esprimono soltanto la momentanea prevalenza di uno dei combattenti, ma non per questo la guerra finisce: la lotta continua per l'eternità»¹³⁷, scrive Nietzsche in pagine dedicate a Eraclito.

Subito dopo aver annotato la necessità di una storia delle sensazioni ritmiche e di uno studio amplificato della sensibilità ritmica, Nietzsche scrive quell'affermazione che, in parte, si è già discussa: «a questo segue una filosofia del ritmo»¹³⁸. Quando Nietzsche

Meriterebbe uno spazio ben più ampio di quello di una nota un'analisi delle riflessioni ritmiche dell'antropologo e prete gesuita Jousse. Anche egli sente l'esigenza di guardare alle “popolazioni spontanee”, come gli indiani d'America, per studiarne la sensibilità ritmica, che ritiene molto più vicina al “reale delle cose” se comparata a quella degli Occidentali *socialisés* e *algebrosés*, come li definisce, incapaci di ascoltare le cose (cfr. M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, cit., p. 118). Da un lato, Jousse individua un iato rilevante, quanto a sensibilità ritmica, tra le popolazioni spontanee (ma anche le civiltà ancora fortemente rurali e contadine) e gli abitanti delle aree urbane. Dall'altro lato, però, tale differenza non è per lui di natura: «Qu'on le veuille ou non, en dépit de toutes les feuilles de papier et de tous nos porte-plume classiques, nous sommes en plein dans la vivant Anthropologie du Geste et du Rythme» (ivi, p. 157). La finezza della sensibilità ritmica è qualcosa che, secondo il prete gesuita, appartiene all'Anthropos in quanto tale, è una facoltà caratterizzante che può irrigidirsi fino a bloccarsi, ma che è possibile riattivare – questo l'obiettivo dell'insegnamento di Jousse e dei suoi laboratori di ritmo-pedagogia. Ciò è vero al punto tale che è possibile percepire, nella ritmicità di alcune proposizioni francesi, qualcosa di simile a ciò che i Greci sentivano con la quantità ritmica (cfr. *ibidem*). Quello che Nietzsche chiama un abisso (*Kluft*) difficilmente valicabile, per Jousse è invece una crepa che un nuovo tipo di antropologia, l'antropologia del gesto, è in grado di colmare. La distanza dalla posizione di Nietzsche pare acuirsi se si pensa che Jousse si oppone fermamente a un eccesso di “filologia del libro” e di *gréco-latinisme*, responsabili dell'allontanamento dell'Anthropos dal reale. Jousse critica il filologo che si limita a tracciare delle barre sul verso, credendo così di averlo ritmizzato, e a questo tipo di analisi libresco contrappone una riscoperta e una pratica del ritmo vivente. Nietzsche è invece filologo di professione, grande studioso nonché sincero ammiratore della classicità; le sue ricerche sul ritmo e il metro antico sono animate, però, proprio dall'interesse per quella che doveva essere la ritmica vivente e in atto del verso antico, del *Kunstwerk der Sprache*. Le prospettive dei due autori sono radicalmente diverse per molti e significativi aspetti, e tuttavia offrono alcune ipotesi di confronto, a partire dall'insistenza sul tema della vitalità del ritmo.

¹³⁶ «even when we know Greek, even modern classicists, hear with modern ears – and see with modern eyes», B. Babich, *Who is Nietzsche's Archilochus? Rhythm and the Problem of the Subject*, cit., p. 92.

¹³⁷ PZG 5.

¹³⁸ KGW II/3, p. 309. Cfr. cap. 1, p. 28. Bornmann sostiene che l'opera nietzscheana sulla filosofia del ritmo avrebbe richiamato il modello di Agostino (F. Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, cit., p. 486). In effetti, Nietzsche si appunta: «Eine Philosophie des Rhythmus bei Augustin» (KGW II/3, p. 331) e poco dopo: «Wichtige Erkenntnisse aus Augustin» (*ibidem*). Il riferimento è confermato dalla lettera a Carl Fuchs dell'aprile 1886, dove, nel *post scriptum*,

prospetta un discorso filosofico sul ritmo, lo intende dunque anzitutto come una ricerca sulla sensibilità ritmica, concepita come storica e culturale. In secondo luogo, una filosofia del ritmo ha necessariamente a che fare con il linguaggio, come attesta l'affermazione successiva, che parla di un «sentimento ritmico nella formazione del linguaggio»¹³⁹. Tale connessione è suggerita anche dai frammenti postumi, nei quali Nietzsche affianca il progetto di una “Nuova ritmica” e di una “Nuova filosofia del linguaggio”¹⁴⁰.

La spiegazione che Nietzsche fornisce dell'espressione appena citata, “il sentimento ritmico nella formazione del linguaggio”, risente marcatamente dell'influenza schopenhaueriana: quel “sentimento ritmico” è difatti una «simbolica della volontà nei vincoli della bellezza»¹⁴¹. Risale a Schopenhauer l'idea che il ritmo e la rima abbiano la capacità di potenziare la facoltà di rappresentazione e di donarle un'intonazione speciale¹⁴². La volontà prende forma e si mostra, plasmata secondo le regole del bello. Il “sentimento ritmico” che agisce nella formazione del linguaggio sembra, allora, legato in maniera esclusiva a una dimensione simbolica, rappresentativa – che è la sfera che caratterizza il linguaggio stesso.

Emerge un problema che riguarda la collocazione più adeguata al concetto di ritmo nella sua complessità: ci si chiede se il ritmo è da considerarsi un fenomeno completamente interno alla facoltà rappresentativa e, in questo caso, a quale suo “livello”. Diverse letture sembrano confermare l'ipotesi del ritmo come una struttura rappresentativa¹⁴³, ma è soprattutto Günther a sostenere questa tesi, nella sua interpretazione del ritmo nietzscheano come fenomeno antropologico ed estetico: «attraverso il ritmo, il contenuto da rappresentare – l'essenza della natura dionisiaca – si traduce in un ordine simbolico

Nietzsche suggerisce all'amico di leggere «un libro che conosco in pochi, Agostino, *De musica*, per vedere come si comprendevano e si godevano a quell'epoca i metri di Orazio, come si “segnava il ritmo”, quali pause si inserivano ecc. (arsi e tesi sono puri segni ritmici)», A. Carl Fuchs, aprile 1886, BVN, vol. V, 688, p. 183.

¹³⁹ «Das rhythm. Gefühl in der Bildung der Sprache», KGW II/3, p. 309 (cfr. anche ivi, p. 400). Su questa espressione nietzscheana si veda anche la nota 18 del capitolo 4.

¹⁴⁰ Cfr. NF 1869-1874 9[151].

¹⁴¹ «dh. Symbolik des Willens in den Banden des Schönen», KGW II/3, p. 309.

¹⁴² «Ausiliari del tutto particolari della poesia sono il ritmo e la rima. Del loro effetto incredibilmente potente non so dare nessun'altra spiegazione se non che, attraverso di essi, le forze della nostra immaginazione, essenzialmente legate al tempo, hanno acquistato una particolarità, in virtù della quale noi seguiamo e per così dire consoniamo intimamente con ogni rumore regolarmente ritornante», A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brodhaus, Leipzig 1819; trad. it. a cura di S. Giannetta, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bompiani, Milano 2006, pp. 485-487. Questo per quanto riguarda il ritmo e la rima in relazione alla poesia. Quanto invece all'ambito musicale, Schopenhauer considera il ritmo l'analogo della simmetria in architettura, in quanto assolve una funzione ordinatrice e aritmetica (cfr. *Sulla metafisica della musica*, supplemento al paragrafo 52 del terzo capitolo de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, ivi, pp. 1840-1859).

¹⁴³ Cfr. J. I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, cit., p. 150.

fondamentalmente diverso dalla natura»¹⁴⁴; «Nietzsche lo [il ritmo] mantiene nella sfera della rappresentazione e dello spirito»¹⁴⁵. La studiosa tedesca insiste in modo particolare sul ruolo giocato dalla coscienza nel processo artistico di “ritmizzazione”, sostenendo che «se, in fondo, l’uomo percepisce necessariamente in modo sbagliato, cioè selettivamente e ritmicamente, allora dovrebbe farlo anche coscientemente»¹⁴⁶.

È possibile esplicitare meglio la posizione di Günther evocando a supporto alcuni passi di *Su verità e menzogna in senso extramurale*. La premessa dell’argomentazione è la seguente: ogni sensazione è resa possibile da un processo di creazione artistica e su tale tipologia di creazioni si costruisce anche l’edificio dei concetti e della scienza. Le conseguenze possibili sono due: o si dispera dell’illusorietà di ogni conoscenza (in quanto fondata su di un processo artisticamente creativo), oppure non resta che coltivare la “percezione sbagliata”, nella consapevolezza della sua forma autenticamente antropologica. Nella lettura di Günther, il ritmo contribuisce in maniera essenziale a questo consapevole lavoro di falsificazione, simbolizzazione e ordinamento della realtà. Un’altra posizione ha invece, ad esempio, Fiorentino, secondo il quale il ritmo instaurerebbe un livello di comunicazione non discorsiva all’interno del linguaggio (il campo della rappresentazione per eccellenza), alludendo a una qualità anti-rappresentativa del ritmo:

questa qualità anti-rappresentativa del ritmo, su cui molti hanno giustamente insistito, diventa però percepibile solo a partire dai suoi effetti nel campo della rappresentazione: come qualcosa che lo attraversa e, insieme, ne diserta i meccanismi.¹⁴⁷

In questa prospettiva, il ritmo attraversa e modifica il campo della rappresentazione rendendo, solo così, rilevabili i suoi effetti. Recuperando la distinzione aristossenica, si può dire che il *rhythmos* è altro dal *rhythmizomenon*, e tuttavia è solo nell’atto di formare ritmicamente una materia, che sia il suono, la voce o il marmo, che esso diviene percepibile. Se il *rhythmizomenon* è un prodotto, una forma che appartiene in quanto tale

¹⁴⁴ «Mittels eines Rhythmus wird der darzustellende Inhalt – das dionysische „Wesen der Natur“ – in eine symbolische Ordnung übersetzt, die sich von der Natur grundsätzlich unterscheidet», F. F. Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, cit., p. 73.

¹⁴⁵ «Nietzsche hält ihn in der Sphäre der Vorstellung und des Geistes fest», ivi, p. 183.

¹⁴⁶ «Wenn der Mensch nun einmal notgedrungen falsch, d.h. selektiv und rhythmisch wahrnimmt, dann soll er es auch bewusst tun», ivi, p. 184.

¹⁴⁷ F. Fiorentino, *Nietzsche e il ritmo degli antichi*, cit., p. 10.

al regno simbolico, la collocazione del *rhythmos*, inteso come forza agente e formativa, è più incerta.

Continua Fiorentino, portando all'attenzione un punto che si ritiene centrale: «Per quanto possa eludere, irritare o straniare i meccanismi della significazione semantica, il ritmo non si pone al di là della dimensione del senso, la quale non può essere equiparata, come fa Gumbrecht, a quella della semantica, della rappresentazione»¹⁴⁸. Se il campo della rappresentazione non coincide con quello del senso, il “sentimento ritmico nella formazione del linguaggio” di cui parla Nietzsche indicherebbe che una forza, di per sé a-significante, concorre in maniera determinante alla formazione di senso¹⁴⁹.

Si ritiene questa linea di indagine interessante e fruttuosa da seguire. Al linguaggio pertengono un contenuto semantico e una componente temporale-musicale; quest'ultima contribuisce in modo significativo alla molteplicità di interpretazioni che è possibile dare di uno stesso verso, poiché a esso possono essere applicati diversi schemi ritmici e metrici, che, a loro volta, si individualizzeranno nell'esecuzione. Questa è, secondo Benne, l'autentica rivoluzione di Nietzsche come filologo:

Ciò che ci colpisce subito e immediatamente, sono le caratteristiche soprasegmentali della lingua, che non si lasciano ridurre al senso o alla parola. Il fascino estetico della poesia risiede proprio nel fatto che “l'unità ritmica e la parola non coincidono. L'opposto è da considerarsi non ritmico” (KGW II/3, 209). Il ritmo è la *tensione*, e non necessariamente la correlazione, tra il senso e la sua manifestazione nel tempo.¹⁵⁰

¹⁴⁸ *Ibidem*. Il riferimento è a H. U. Gumbrecht, *Rhythmus und Sinn*, in H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer, *Materialität und Kommunikation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 714-29.

¹⁴⁹ A sottolineare il legame inscindibile tra ritmo e senso del discorso (in opposizione a una teoria del segno che riconosce un primato alla lingua e alla semantica delle parole) sarà la *Critique du rythme* di Henri Meschonnic. «*Le rythme n'est pas un signe*. Il montre que le discours n'est pas fait seulement de signes. Que la théorie du langage déborde d'autant la théorie de la communication. Parce que le langage inclut la communication, les signes, mais aussi les actions, les créations, les relations entre les corps, le montré-chaché de l'inconscient, tout ce qui n'arrive pas au signe et qui fait que nous allons d'ébauche en ébauche Il ne peut pas y avoir de sémiotique du rythme», H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Éditions Verdier, Lagrasse 1982, p. 72. A questo proposito, Gabriella Pelloni sottolinea la convergenza della teoria di Meschonnic sul ritmo con quella nietzscheana (in modo particolare in riferimento alla sua evoluzione più tarda): per Meschonnic, il ritmo consente la creazione di un significato nel discorso che non si riduce al significato lessicale delle parole; analogamente, l'ideale di Nietzsche sarebbe un soggetto che plasma se stesso nell'atto della comunicazione creando un proprio ritmo, cioè riorganizzando il tempo e lo spazio del discorso in relazione non tanto ai significati delle parole, quanto piuttosto al tono, alla forza, al ritmo – alle caratteristiche soprasegmentali della lingua (cfr. G. Pelloni, *Nietzsches Zarathustra und der “grosse Rhythmus”*, in M. Salgaro, M. Vangi (a cura di), *Mythos Rhythmus. Wissenschaft, Kunst und Literatur um 1900*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2006, pp. 99-116, pp. 106-107).

¹⁵⁰ «Was uns zuerst und unmittelbar affiziert, sind die Suprasegmentalen Eigenschaften der Sprache, die sich nicht auf den Sinn oder das Wort verkürzen lassen. Der ästhetische Reiz von Dichtung liegt gerade darin “daß die Takte und die Worte sich nicht decken. Das Gegenteil gilt für unrhythmisch.” (KGW II/3, 209). Rhythmus ist die *Spannung* zwischen, nicht notwendigerweise die Korrelation von Sinn und seiner Entfaltung in der Zeit», C. Benne, *Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, cit., pp. 199-200. Secondo Benne, il fatto che

Al di là della teoria dell'ictus, al cuore delle riflessioni filologiche di Nietzsche vi è la riscoperta della centralità delle componenti soprasegmentali della lingua, ossia di quelle caratteristiche che non sono trascrivibili e che non hanno a che fare con il significato delle parole in senso stretto. Le potenzialità del ritmo sono in questa prospettiva di grande interesse: il modo in cui il ritmo contribuisce alla formazione del linguaggio ha a che fare con quella "tensione", di cui parla Benne, tra il senso e la sua manifestazione nel tempo. Se i significati delle parole sono statici, il senso di una proposizione si può cogliere solo nel suo aver luogo temporale, nella sua attuazione ritmica¹⁵¹.

Allo scopo di indagare il legame più o meno solido del ritmo con i significati e con il campo della rappresentazione, può rivelarsi efficace un confronto con alcune pagine tratte dall'*Estetica* di Hegel¹⁵².

Nelle lezioni di estetica, Hegel si occupa del ritmo sia in ambito musicale, sia in ambito poetico. Prendendo in esame questa seconda trattazione, si ritrovano molti degli argomenti che saranno affrontati anche da Nietzsche, se pur con un linguaggio e all'interno di un sistema filosofico ben diversi. Hegel riporta difatti la distinzione tra due sistemi di versificazione: «la versificazione ritmica, che si fonda sulla lunghezza e la brevità determinata delle sillabe ed insieme sulla loro combinazione variamente figurata e sulle loro successioni temporali»¹⁵³, e quella incentrata sull'accento, posto sul suono di lettere, sillabe e parole. L'accento è definito da Hegel come un «accento logico prodotto

Nietzsche faccia cadere la corrispondenza tra ritmo e significato ha implicazioni che vanno ben oltre i problemi più tecnici della metrica antica, ma che coinvolgono la comprensione della lingua e le molteplici interpretazioni delle sue manifestazioni.

¹⁵¹ In uno scritto dal titolo *Metro, significante, significato: l'esperienza greca*, lo studioso di metrica antica Pretagostini sostiene una tesi teoricamente condivisa da tutti gli studiosi, ma di fatto poco approfondita: «la metrica con il suo linguaggio fatto di lunghe e di brevi scandisce e sottolinea i diversi livelli semantici in cui si articola il canto corale» (R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, cit., p. 192). Questa tesi circa il rapporto tra metro e significato è sondata dall'autore attraverso l'analisi puntuale di casi specifici; «Gli esempi fin qui addotti mi paiono sufficienti a dimostrare che se è vero che le forme metriche non hanno un loro *ethos*, nel senso che non esiste una corrispondenza univoca fra determinati versi o *cola* e i sentimenti e le azioni rivelati dal testo verbale, è anche vero che in singoli casi specifici il metro coopera in funzione di significante distinto dal significante verbale ad una più completa comprensione del testo inteso nella sua globalità» (ivi, p. 194).

¹⁵² È nota l'avversione di Nietzsche a Hegel, sebbene è probabile che non l'avesse mai studiato con attenzione. Emblematico il giudizio formulato nell'*Anticristo*: «Basta pronunciare la parola "seminario di Tübingen", per capire *che cos'è*, in fondo, la filosofia tedesca – una scaltrita teologia», AC 10.

¹⁵³ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. von H. G. Otho, Duncker und Humblot, Berlin 1835; trad. it. a cura di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997, p. 1134. Hegel non anticipa, però, la tesi nietzscheana circa l'assenza di ictus nella ritmica antica, e quando si riferisce a essa considera determinante, oltre alla lunghezza e alla brevità, anche l'accentazione sillabica.

dalla significanza delle sillabe»¹⁵⁴, a indicare lo stretto legame che sussiste tra il secondo sistema di versificazione, fondato sull'accento, e il significato della composizione.

La potenza dominante in poesia è infatti, per Hegel, il significato delle parole. Tanto più esso si sviluppa, quanto meno ha bisogno della componente materica a supportarlo; progressivamente, il significato occupa la scena sino a non lasciare più affiorare lunghezza e brevità delle sillabe. Il progressivo prevalere dell'accento sul momento puramente temporale è letto da Hegel come un'affermazione vittoriosa dell'elemento spirituale, che si stacca dall'elemento naturale, ovvero dalla durata del suono¹⁵⁵. La corruzione delle lingue antiche, per opera di popoli stranieri, compie nella storia un «cammino implicito nella natura stessa della cosa»¹⁵⁶, che comporta il passaggio dal ritmo alla rima.

Come per Nietzsche, anche per Hegel l'orecchio antico è più finemente educato di quello moderno, che è grossolano e pertanto incapace di cogliere i «delicati movimenti della eufonia ritmica»¹⁵⁷ greca. Tuttavia, nel sistema hegeliano la sensibilità ritmica perduta non è rimpianta, in quanto il suo superamento testimonia di un progresso dello spirito, nel suo cammino attraverso l'arte e verso il concetto. Hegel si chiede se non sia pensabile e se non ci sia realmente anche una unione dei due sistemi, ovvero della versificazione ritmica e della rima, in una stessa lingua. Conclude, però, negando che ciò sia possibile e attestando il fallimento di ogni tentativo da parte di una lingua moderna, come quella tedesca, di tornare alla quantità naturale delle sillabe a fronte dell'importanza che, ormai, il significato spirituale ha acquisito.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 1144. Cfr. anche *ivi*, pp. 1148-1149: «la misura delle lunghe e delle brevi così come il ritmico alternarsi di arsi e tesi e la varia animazione ad opera di pause e punti di appoggio più accentuati si basano sull'elemento *naturale* della lingua, senza farsi guidare da quella accentuazione con cui il senso *spirituale* dà esclusivamente forza ad una sillaba o ad una parola. [...] Ora, la prima cosa che la versificazione in rima muta in questo sistema è il valore incontestato alla *quantità naturale*». Ciò non significa che la rima si svincoli completamente dalla componente materiale del suono; la parola, in quanto ancora parola poetica, deve riaffermare la sua materialità. Come spiega Rametta: «La situazione cambia con la poesia romantica, perché nelle lingue moderne l'accento ha preso il sopravvento sulla metrica, in corrispondenza alla maggiore importanza assunta dal significato ideale rispetto al materiale fonico delle parole che lo esprimono. Se la parola vuole riaffermare la sua materialità, è necessario ricorrere a una tecnica in grado di attirare la nostra attenzione sulla sonorità dei termini, riequilibrando la propensione moderna a considerare il suono come puro e semplice mezzo per l'espressione di un significato. La *rima* è appunto questa tecnica, che diventa per ciò stesso costitutiva della poesia romantica. Nella rima, la sillaba non viene più considerata sotto l'aspetto *metrico* della durata, ma fa valere quest'ultima solo attraverso la *risonanza* in uno stesso *accento*, come contrappeso dialettico al sopravvento altrimenti unilaterale del significato sul suono», G. Rametta, *Il ritmo di sviluppo del pensiero di Hegel e la storia della filosofia*, in "Il Pensiero", vol. LVI, n. 2, 2017, pp. 41-59, p. 46.

¹⁵⁶ G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 1144.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 1150.

Infatti se la base deve essere costituita dalla misura naturale, la lingua non deve essersi ancora spiritualizzata nel modo in cui questo oggi avviene necessariamente. Ma se essa nel suo sviluppo è già salita a tale predominio del significato spirituale sul materiale sensibile, la determinazione fondamentale del valore delle sillabe non va presa dalla quantità sensibile stessa ma da ciò per cui le parole sono il mezzo significante.¹⁵⁸

Per una lingua che si è “spiritualizzata”, un recupero – di fatto precluso – della ritmica antica costituirebbe teoricamente un “passo indietro”, una involuzione piuttosto che una evoluzione. Il passaggio dalla ritmica antica a quella moderna significa per Hegel il passaggio da uno stadio concettualmente inferiore, in cui a dominare è il materiale sensibile (cioè la quantità delle sillabe) a uno superiore, in cui si stabilisce il predominio del significato spirituale (anche grazie al contributo dell’accento logico).

Sebbene l’analisi storica e linguistica potrebbe, almeno in parte, essere condivisa da Nietzsche, è la teleologia dell’impianto filosofico hegeliano a non poter essere accettata. Non si può nemmeno parlare di una semplice inversione della direzione del percorso, come se, non concependo più il punto finale dello sviluppo come il punto superiore, Nietzsche si limitasse ad anelare nostalgicamente a una ritmica perduta. Egli richiama, come si è visto, il «pericolo di non riuscir più a *sentire come* gli antichi in punti importanti, e di doverlo ammettere»¹⁵⁹: anche Hegel sarebbe disposto ad ammettere la trasformazione della sensibilità ritmica, e tuttavia non la percepirebbe come un “pericolo” ma potremmo dire, piuttosto, come una conquista (sebbene filosofica e non artistica)¹⁶⁰.

Ciò che è potenzialmente interessante nella concezione nietzscheana di ritmo, e che già emerge negli scritti filologici, è la coesistenza in esso di componenti in tensione dinamica, la cui gerarchia non è hegelianamente “implicita nella natura della cosa stessa”. Questa tensione si presenterà più chiaramente con l’analisi del ritmo nell’ambito della polarità tra Apollo e Dioniso, ma si ritiene importante sottolinearla sin da ora, nel punto di flessione in cui l’indagine filologica si proietta verso una trattazione filosofica del ritmo.

¹⁵⁸ Ivi, p. 1155.

¹⁵⁹ A Ritschl, 30 dicembre 1870, BVN, vol. 2, 117, pp. 166-167.

¹⁶⁰ È evidente dunque la reazione di Nietzsche a un’impostazione di tipo hegeliano, ben esemplificata dal seguente passaggio: «Se è certo che dal misterioso castello del musicista si stacchi un ponte, il quale conduce verso la libera terra delle immagini – e il lirico passa proprio su questo ponte –, è però impossibile percorrere la strada inversa, sebbene possano esistere alcuni che credono di averla percorsa»; e qualche pagina dopo: «la poesia è soltanto un simbolo e sta rispetto alla musica nello stesso rapporto in cui il geroglifico egiziano del coraggio sta rispetto al guerriero coraggioso» (NF 1869-1874 12[1] p. 375 e p. 379). In questo passo, Nietzsche considera la musica più reale della poesia; per Hegel è invece il contrario.

Studiare la ritmica greca e riassegnarle il suo carattere puramente quantitativo, differenziandolo così dal carattere qualitativo tipicamente moderno, consente infatti a Nietzsche di riscoprire l'antica "lotta" tra il tempo e l'accento. Questa lotta ha sì una determinata evoluzione storica, che occorre ricostruire, e tuttavia non si tratta di uno sviluppo destinale. In linea di massima, il fervore con cui Nietzsche guarda alla greicità non testimonia un interesse antiquario per un'epoca ormai svanita, ma la volontà di guardare a un modello culturale che, se adeguatamente riscoperto, potrebbe contribuire a una rinascita dello spirito tedesco.

Le ricerche ritmiche nietzscheane sono dunque al contempo indagine filologica e motore di riflessioni sul rapporto tra tempo e linguaggio. La teoria di Aristosseno è il punto di partenza di tali riflessioni; pur apportando innovazioni alla teoria musicale, infatti, l'allievo di Aristotele conferma la natura peculiare della ritmica greca: che l'unità di base sia la sillaba, il piede o il *chronos prôtos*, si tratta in ogni caso di durate temporali. Il ritmo è un ordinamento di "unità" temporali la cui natura è problematica e discussa, ma indipendente dalla dimensione semantica. Questa indipendenza dalla dimensione semantica è riscontrabile persino all'epoca in cui era il verso a dettare il ritmo all'accompagnamento musicale: prima delle trasformazioni del V secolo a.C., era la parola a "comandare" il suono, nella misura in cui le unità ritmiche di base erano le sillabe; tuttavia, il ritmo non aveva a che fare con i significati espressi dal verso poetico, ma con la durata temporale delle specifiche componenti. Si tratta di un punto fondamentale: l'ordinamento ritmico prescinde dal significato delle parole, pur agendo dall'interno di esse. È la componente non linguistica del linguaggio, che è difatti presente in tutte le sue manifestazioni, non solo nella poesia ma anche nella prosa, come nota Nietzsche¹⁶¹.

Nel suo già citato articolo *Nietzsche e il ritmo degli antichi*, Fiorentino spiega il ritmo proprio come «questa energia che sottrae la parola alla sua funzione comunicativa trasformandola in parola poetica»¹⁶², e similmente Bracco, discutendo de *La poesia, il ritmo, il corpo*, spiega che «il genio greco sarebbe stato il primo a possedere un orecchio artisticamente così raffinato da percepire ogni parola proferita, *prima ancora che come*

¹⁶¹ Come si legge nella *Storia della letteratura greca*: «Rhythmus, erscheinend in einer kunstmäßig geordneten Abfolge von langen und kurzen Silben, beherrscht natürlich die ganze Poesie, aber auch, was zu betonen ist, den größten und besten Teil der Prosa», KGW II/5, p. 18. Cfr. KGW II/3, pp. 258-259.

¹⁶² F. Fiorentino, *Nietzsche e il ritmo degli antichi*, cit., p. 5.

segno dotato di significato, essenzialmente come “raggruppamento di tempi”»¹⁶³. Insiste anche Porter, riferendosi a un’affermazione nietzscheana¹⁶⁴, sul fatto che la bellezza del ritmo greco si fonda sulla mancanza di corrispondenza tra linguaggio e ritmo, al punto tale che una coincidenza tra significato e suono sarebbe stata probabilmente percepita da un greco come “non ritmica”¹⁶⁵.

La peculiarità della posizione nietzscheana risalta dunque ancora di più se messa a confronto con quella di Hegel. Per quest’ultimo, la durata e il movimento temporale del suono caratterizzano la ritmica classica in quanto il classico è artisticamente superiore al romantico, ma a questo spiritualmente inferiore: è la rappresentazione che deve sostenere la poesia, e dunque sono i significati a determinare i rallentamenti, le accelerazioni, le esitazioni, gli arresti. Hegelianamente, ritornare alla versificazione antica comporterebbe, per una lingua, un “regresso”.

Nietzsche è in ciò lontano da Hegel, e parzialmente debitore di alcune riflessioni schopenhaueriane. Ciò nonostante, egli elabora una lettura originale del fenomeno ritmico, che non è possibile sovrapporre integralmente a quella di nessun altro autore, Schopenhauer incluso. Quest’ultimo, nei supplementi al terzo libro de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, argomentava in favore della nobiltà del ritmo, da considerarsi superiore rispetto alla rima:

Il metro, o misura del tempo, ha, come mero ritmo, la sua essenza solo nel *tempo*, che è una pura intuizione a priori e appartiene dunque, per parlare con Kant, soltanto alla sensibilità *pura*; invece la rima è cosa della sensazione nell’organo dell’udito, dunque della sensibilità *empirica*.¹⁶⁶

Se la rima è inevitabilmente compromessa con la dimensione empirica dell’udito, il ritmo viene invece considerato un fenomeno puramente temporale che appartiene, dunque, alla sensibilità pura e non a quella empirica. Schopenhauer richiama subito dopo la contrapposizione tra lingue antiche e lingue barbare: le prime, incentrate sul ritmo, disprezzano le seconde, che si servono prevalentemente della rima.

¹⁶³ M. Bracco, *La poesia, il ritmo, il corpo*, cit., p. 97 (corsivo mio).

¹⁶⁴ «Sonst liegt eine Schönheit darin, daß die Takte und die Worte sich nicht decken. Das Gegenteil gilt für unrhythmisch», KGW II/3, p. 209.

¹⁶⁵ Cfr. J. I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, cit., p. 135: «In the quantitative picture, rhythm is disengaged from the customary semantic material of language, such as syllables or phrases, to which rhythm is in fact heterogeneous».

¹⁶⁶ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 1803.

Da un lato, la riscoperta dell'antica *Zeit-Rhythmik* attesta che Nietzsche è fortemente interessato alla natura temporale del ritmo, in quanto esso opera indipendentemente dagli accenti della voce e dai contenuti di pensiero. Dall'altro lato, però, non concorda con l'apriorismo di ispirazione kantiana affermato da Schopenhauer, secondo il quale il ritmo, in quanto è un fenomeno temporale, condividerebbe con il tempo la funzione di forma a priori della sensibilità. Nietzsche prende le distanze da questa concezione: il modo di percepire il ritmo proprio degli esseri umani ha una storia, ha subito mutamenti e trasformazioni che è cruciale ricostruire e che appartengono alla natura del fenomeno stesso. A conferma di questa presa di distanza, vi è la critica all'illustre sistema metrico di Hermann, un lavoro fondato su «categorie kantiane»¹⁶⁷ che ricerca una «legge formale fondamentale del ritmo»¹⁶⁸. Non esiste invece, per Nietzsche, un ritmo puro, che strutturi l'esperienza umana a priori a prescindere dalla sensibilità empirica: filologi e poeti hanno erroneamente considerato «il nostro genere di senso ritmico come la specie unica ed “eterna”, come il ritmo in sé»¹⁶⁹.

Si può allora ipotizzare che Nietzsche avesse in cantiere una filosofia del ritmo attenta alla dimensione temporale della sensibilità ritmica e, insieme, alla sua evoluzione storica. Per quanto le trasformazioni della sensibilità ritmica si siano radicate nel corso dei secoli, e nonostante la *Zeit-Rhythmik* sia in linea di massima inaccessibile all'orecchio moderno, Nietzsche si interessa all'antica capacità di sentire il linguaggio come raggruppamento di tempi: «ogni parola viene percepita artisticamente sia quando viene pronunciata, sia quando viene ascoltata, come un gruppo di tempi»¹⁷⁰. Si tratta di una capacità caratteristica del “genio greco” e non dell'uomo moderno. Tuttavia, la “lotta”

¹⁶⁷ «Kantische Kategorien», KGW II/3, p. 126.

¹⁶⁸ «Philosoph. Form an Kant. Er sucht ein formales Grundgesetz des Rhythmus», *Ibidem*. Gottfried Hermann, nel suo *Handbuch der Metrik* del 1799, afferma una legge universale del ritmo, che non è soggettiva, materiale e empirica, ma al contrario oggettiva, formale e a priori: «Das Gesetz des Rhythmus, wenn es ein solches giebt, kann erstens nicht subjectiv seyn. [...] Das Gesetz des Rhythmus kann zweytens nicht material seyn. [...] Das Gesetz des Rhythmus kann drittens nicht empirisch seyn. [...] Wenn also der Rhythmus etwas allgemeingültiges seyn soll, so muß das Gesetz desselben 1) ein objectives, 2) ein formales, 3) ein a priori bestimmtes Gesetz seyn», G. Hermann, *Handbuch der Metrik*, Fleischer, Leipzig 1799, pp. 2-3.

¹⁶⁹ A Carl Fuchs, metà aprile 1886, BVN, vol. V, p. 182.

¹⁷⁰ «Jedes Wort wird zugleich künstlerisch beim Aussprechen u. Hören als Gruppe von Zeiten percipirt», KGW II/3, p. 338. Cfr. *ivi*, p. 401: «Rhythmus ist ‘Wellenschlag’: jedes Wort wird zugleich beim Aussprechen und Hören als *Gruppe von Zeiten* percipirt». A sostegno dell'ipotesi che la sensibilità al ritmo temporale degli antichi non sia di principio esclusa dalle possibilità percettive dei moderni, si può citare un'affermazione di Nietzsche nelle lezioni di retorica. Qui, infatti, egli sottolinea che lo straordinario senso del ritmo dei Greci e dei Romani fu acquisito attraverso una pratica ripetuta e persistente (non si tratta, dunque, di una capacità innata, ma di una capacità “allenata”): «Ausserordentliche Ausbildung des rhythmischen Sinnes bei Griechen und Römern, im Hören des Gesprochenen, bei ungeheurer fortwährender Uebung», F. Nietzsche, *Darstellung der antiken Rhetorik*, in Gilman S. L., Blair C., Parent D. J. (a cura di), *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, Oxford University Press, New York Oxford 1989, p. 20.

antichissima che sussiste tra il tempo e l'accento, così come la sensibilità ritmica di popolazioni "primitive", consentono di ipotizzare che percepire ogni parola come un raggruppamento di tempi sia una capacità propria dell'uomo di ogni epoca, quantomeno sopita o in potenza.

Suggeriamo che un'attenzione alla capacità di percepire la dimensione temporale delle parole potrebbe consentire una rivalutazione, nella filosofia nietzscheana, del linguaggio¹⁷¹. La mortifera regolarità del colombario romano – simbolo dei concetti e del linguaggio che li esprime – può essere animata da un ritmo che non è "scheletro matematico" ma che, come si è visto, è nella sua essenza *agôgè*. Ciò non significa escludere il ritmo dal campo della rappresentazione, al contrario: il ritmo può essere considerato proprio ciò che infonde nella rappresentazione vita, movimento e memoria dell'individuale. L'ipotesi filosofica che traiamo a partire dagli scritti filologici di Nietzsche è la seguente: una riscoperta del sentimento ritmico nella formazione (del senso) del linguaggio consentirebbe di fare un'esperienza del linguaggio non come struttura universalizzante, ma come *performance* individuale, non nel suo potere di astrazione della "foglia", ma come percezione ogni volta singolare e differente di una foglia.

«Perché vi sia ritmo», scrive Nietzsche in conclusione alle sue *Ricerche ritmiche*, «vi devono essere molteplicità e divenire. [...] Il ritmo è la forma del divenire, la forma del mondo dell'apparenza in generale»¹⁷². Dalla lettura di questo passo si deduce che Nietzsche avesse ben chiare le due componenti del concetto greco di *rhythmos*, che lo distinguono sia dallo schema, sia dal puro fluire: forma e movimento. Se il ritmo è la "forma del mondo dell'apparenza", infatti, non lo è in quanto forma fossilizzata e architettonica, ma in quanto forma in divenire, molteplice, soggetta a continue variazioni.

¹⁷¹ Su questo punto, si rimanda all'appendice del presente lavoro, capitolo 7 paragrafo b.

¹⁷² «Damit Rhythmus da sein könne, muß Vielheit und Werden da sein. Rhythmus ist die Form des Werdens, überhaupt die Form der Erscheinungswelt», *ibidem*.

3. Fisiologia del ritmo

Se il progetto di una filosofia del ritmo è per Nietzsche inscindibile da un discorso filosofico sul linguaggio, è d'altro canto vero che la filosofia del ritmo non potrà fare a meno di un'indagine fisiologica. «Fisiologia del ritmo», si appuntava il giovane professore subito dopo «filosofia del ritmo» nel suo indice dal titolo «*Prolegomeni a una teoria della ritmica antica*»¹. Il ritmo si colloca in un punto di intersezione tra linguaggio e fisiologia, tra rappresentazione e corpo. Non si intende con ciò sostenere una visione dualistica, tale per cui i due campi da intersecare si costituirebbero come di per sé autonomi. L'intenzione va nella direzione opposta al dualismo, ed è attestata in Nietzsche in due frammenti postumi del 1872-1873 – i quali, tra l'altro, sono estratti proprio dallo stesso quaderno su cui Nietzsche aveva annotato le *Ricerche ritmiche*.

In quei passi viene sostenuta, in un primo momento, la necessità dell'arte. L'arte crea illusioni che promuovono la vita, e in questo senso cultura, religione ed etica non sono altro che attività estetiche, produttrici di inganni di cui l'uomo ha bisogno². Alle illusioni dell'arte, invece, «la scienza naturale contrappone la verità assoluta della natura»³. Il dualismo pare delinearci: arte da una parte, con le sue illusioni, scienza dall'altra, con la sua verità assoluta. Nietzsche, però, rifiuta questa alternativa secca per guardare a quella che chiama una «fisiologia più alta»⁴. Quest'ultima può svilupparsi solo a partire dalla consapevolezza dell'intrinseca metaforicità di qualsiasi discorso, tanto di quello artistico quanto di quello scientifico. L'ipotesi è la seguente:

Una fisiologia più alta comprenderà senza dubbio le forze artistiche già nel nostro sviluppo, anzi, non soltanto nello sviluppo dell'uomo, ma anche in quello dell'animale: essa dirà che assieme all'elemento *organico comincia* anche quello *artistico*.⁵

¹ KGW, II/3 p. 323.

² «A causa della superficialità del nostro intelletto, senza dubbio noi viviamo in una continua illusione: ossia, per vivere abbiamo bisogno in ogni momento dell'arte», NF 1869-1874 19[49].

³ NF 1869-1874 19[50].

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*. Interessante è la specificazione di Nietzsche circa gli animali: l'impulso artistico non è un'esclusiva umana, anche se è certamente l'uomo a elaborarlo al suo massimo grado. Un'affermazione analoga a quella citata, che auspica un incontro ancora sconosciuto tra scienza e arte, si ritrova nell'aforisma 113 de *La gaia scienza*: «E quanto ancora siamo lontani dal momento in cui anche le forze artistiche e la saggezza pratica della vita si riuniranno al pensiero scientifico; lontani dalla formazione di un più alto sistema organico in relazione al quale l'erudito, il medico, l'artista e il legislatore, così come noi oggi li conosciamo, avrebbero l'aspetto di miserande anticaglie!» (FW, 3, 113).

Sviluppo organico e sviluppo artistico vanno di pari passo, ed è in questa prospettiva che si può iniziare a cogliere la portata filosofica del concetto di ritmo, la cui forza appartiene ed è costitutiva tanto del linguaggio, come si è visto, quanto dei corpi, come si vedrà a breve.

3.a *Kraft des Rhythmus*

Un paragrafo delle *Ricerche Ritmiche* porta il titolo «*Kraft des Rhythmus*»⁶, “Forza del ritmo”. Il contenuto di tale paragrafo potrebbe sembrare lontano dalle analisi tecniche della metrica greca, ma si tratta di osservazioni che Nietzsche inserisce nel cuore dei suoi appunti filologici, prova del fatto che se “ritmo” si dice in tanti modi, questi modi non sono isolati l’uno rispetto all’altro. Come si vedrà nel capitolo dedicato all’antropologia del ritmo, la “forza” che esso ha si declina in molti modi: capacità di incantare, potere di persuadere, abilità di memorizzare e possibilità di esorcizzare. In questo caso, però, la forza di cui Nietzsche parla è da contestualizzarsi nell’ambito di un discorso (*logos*) sulla natura (*physis*), ossia come fisiologia, disciplina che si occupa di studiare i principi fisico-chimici che presiedono al funzionamento degli organismi viventi.

Il paragrafo in questione, *Forza del ritmo*, si apre con la seguente affermazione: «Presumo che la forza sensibile del ritmo risieda nel fatto che due ritmi che agiscono l’uno sull’altro, si determinano in modo tale che quello ampio [*umfassende*] suddivide e ordina quello più stretto»⁷. Il ritmo ha dunque una “forza sensibile” che si incontra e si scontra con altre forze sensibili, di modo che da questa interazione ciascuno dei ritmi in gioco viene continuamente rideterminato. Bracco traduce *umfassend* con “ampio”, ma è egli stesso a notare la problematicità del termine, che rimanda più propriamente al verbo *umfassen*, “abbracciare”: allude dunque a un’azione “ampia” nel senso di un gesto “contenente”, e può ricordare le figure dei danzatori e i movimenti avvolgenti che i loro corpi disegnano disponendosi nello spazio. I due ritmi in questione, scrive lo studioso,

⁶ KGW II/3, p. 322.

⁷ «Ich vermute, daß die sinnliche Kraft des Rhythmus darin liegt, daß zwei aufeinander wirkende Rhythmen sich in der Weise bestimmen, daß der umfassende den engeren eintheilt», *ibidem*. Traduzione di M. Bracco, *La poesia, il ritmo, il corpo*, cit., p. 82.

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.⁸

Si ripresenta, sotto altre spoglie, l'idea che il ritmo non si riduca alle unità di misura che lo costituiscono o che ne indicano i confini temporali e spaziali. L'azione reciproca di un ritmo sull'altro opera attraverso "forze sensibili", che causano una modificazione dell'assetto e dell'andamento del fenomeno interessato, modificazione che non è di intensità misurabile ma di modo. Ad esempio, il movimento ritmico del polso viene influenzato e riarticolato da una marcia musicale, in quanto il polso si adatta [*akkomodirt*] al passo. Scrive Nietzsche che nei punti in cui si sente un "colpo", il flusso sanguigno aumenta, e il battito cardiaco corrispondente a quel colpo risulterà più forte rispetto agli altri⁹. La teoria dell'ictus moderno sembra qui trasporre sul piano fisiologico: l'intensificazione del flusso del sangue prende il posto dell'intensificazione della voce. A suscitare un particolare interesse, come nota Sauvanet, è l'idea di un'influenza reciproca tra piani apparentemente distinti ma comunicanti, influenza che procede dal biologico all'estetico e viceversa (coinvolgendo il passo, il battito, la marcia musicale)¹⁰. Il piano della "natura" e quello della creazione umana interagiscono sul terreno del ritmo. Entra esplicitamente in campo, in questo paragrafo, il corpo – che costituirà, sempre di più, il cuore e il metodo della filosofia di Nietzsche.

E siccome l'intero corpo contiene una quantità innumerevole di ritmi, è come se attraverso ogni singolo ritmo il corpo subisse un vero e proprio attacco diretto. Improvvisamente tutto si muove

⁸ Ivi, pp. 82-83.

⁹ «Die rhythmischen Bewegungen des Pulses usw. (des Ganges) werden durch eine *Marschmusik* wahrscheinlich neu gedliedert, wie dem Schritt sich der Pulsschlag akkomodirt. Wenn z.B. der Pulsschlag dieser ist: 1 2 3 4 5 6 7 8, so mag bei 1 4 7 ein Schlag gehört werden: und dies immer so fort. Ich glaube, dass die Blutwelle von 1 4 7 allmählich geworden ist als 2 3 5 6 8», KGW II/3, p. 322. Bracco sottolinea che il termine *akkomodirt* «in ambito oculistico, indica il processo di accomodazione che l'occhio compie nella visione modificando fisiologicamente il proprio assetto», M. Bracco, *La poesia, il ritmo, il corpo*, cit., p. 83.

¹⁰ P. Sauvanet, *Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour*, cit., p. 349. Specifica alla pagina seguente: «Nietzsche oppose aux rythmes naturels du corps un rythme dont la structure relève expressément de l'artifice humain – mais il oppose ces rythmes pour mieux les réunir, dans l'influence réciproque».

secondo una nuova legge: non già nel senso che i ritmi precedenti smettano di esercitare la loro forza, bensì nel senso che essi vengono [ri]determinati.¹¹

Il corpo viene qui definito come la sede di una quantità incalcolabile di ritmi, non solo dunque del battito cardiaco, ma di infinite pulsazioni più o meno evidenti. Ogni corpo è, inoltre, in contatto con un'ulteriore infinità di movimenti ritmici che provengono ad esempio da un brano musicale, o da un altro corpo, e che possono influenzare, “attaccare” direttamente [*direkter Angriff*] il corpo in questione, modificandone l'assetto, così che tutto si muove secondo una nuova “legge” [*Gesetz*]. La legge di cui parla Nietzsche non ha il carattere di una legge imposta o prestabilita, ma è piuttosto una legge di equilibrio dinamico che regola il corpo vivente. Non è fissa una volta per tutte, ma viene continuamente modificata dall'interazione tra i ritmi, mostrando una gerarchia che muta, si ribalta, si ridetermina: specifica infatti Nietzsche che, quando il corpo subisce un “attacco”, i ritmi precedenti non diventano improvvisamente inerti, come se smettessero di esercitare la loro forza; quest'ultima assume, piuttosto, una nuova forma, anch'essa temporanea, anch'essa sottoposta a incessanti riassetamenti¹². Nel passare da un ritmo (inteso come risultante momentanea di una tensione dinamica tra molteplici ritmi) ad un altro, non sussiste un tipo di rapporto causa-effetto (che Nietzsche criticherà ripetutamente), cioè un rapporto deterministico, ma si tratta piuttosto di un cambiamento di “modo”. Bracco propone di concepirlo in termini heideggeriani, alludendo a una «‘rhythmische Befindlichkeit’, vale a dire un essere-situato-ritmicamente che caratterizza ogni corpo vivente nel suo rapporto con altri corpi»¹³.

¹¹ «Und da der ganze Leib eine Unzahl von Rhythmen enthält, so wird durch jeden Rhythmus wirklich ein direkter Angriff auf den Leib gemacht. Alles bewegt sich plötzlich nach einem neuen Gesetz: nicht zwar so, daß die alten nicht mehr herrschen, sondern daß sie bestimmt werden», KGW II/3, p. 322.

¹² L'uso del termine *Gesetz* è interessante, e va inteso nell'accezione peculiare appena indicata; occorre infatti non confonderlo con quelle “leggi” che Nietzsche, invece, criticherà fermamente. «Che *la natura sia governata da leggi* è una falsa interpretazione umanitaria. [...] Regna l'assoluta istantaneità della volontà di potenza; nell'uomo (e già nella cellula) questa determinazione è un processo che si sposta continuamente per il crescere di tutti i partecipanti – un combattimento», NF 1884-1885 40[55]. E ancora: «Non ci sono leggi: ogni potenza trae in ogni momento le sue ultime conseguenze», NF 1888-1889 14[79]. In questo stesso frammento, Nietzsche offre una caratterizzazione significativa circa quella che potremmo definire la sua ontologia, nel momento in cui essa viene liberata dagli “articoli di fede” tipicamente antropomorfici (quali il concetto di numero, di cosa, di soggetto etc.): «Se eliminiamo questi ingredienti, non restano delle cose, ma dei quanti dinamici, in un rapporto di tensione con tutti gli altri quanti dinamici: la cui essenza consiste nella loro relazione con tutti gli altri quanti, nel loro “agire” su di loro. La volontà di potenza non è un essere, non un divenire, ma un *pathos*», *ibidem*. La natura ritmica del corpo di cui parla il giovane Nietzsche sembra, almeno parzialmente, anticipare la visione del Nietzsche maturo: in particolare, come la volontà di potenza è *pathos*, così anche il ritmo è da intendersi come una forza che agisce e patisce, che non è determinata da alcuna “legge” ma da un rapporto di tensione con tutti gli altri ritmi. È proprio a questo rapporto di tensione e di influenza reciproca che Nietzsche, nelle *Ricerche ritmiche*, sembra dare il problematico nome di *Gesetz*.

¹³ M. Bracco, *La poesia, il ritmo, il corpo*, cit., p. 93.

«Il fondamento e la spiegazione fisiologica del ritmo (e della sua potenza [*Macht*])»¹⁴, così si conclude il passo nietzscheano sopra riportato. Il ritmo si radica quindi nel corpo e la sua potenza ha un fondamento fisiologico, che è necessario spiegare. Il verbo usato da Nietzsche per descrivere il rapporto tra i corpi e i ritmi è *enthalten*, “contenere”: sembra pertanto indicare il fatto che il corpo racchiude al suo interno una molteplicità di ritmi. Portando agli estremi questa idea, Gilles Deleuze individuerà alla base di ogni corpo una struttura ritmica: sebbene il riferimento sia a Spinoza e non a Nietzsche, il filosofo francese scriverà che un corpo è «un rapporto composto, di movimento e riposo, di velocità e di lentezza, che si stabilisce tra le parti infinitamente piccole di un corpo trasparente. [...] La struttura è ritmo, ossia concatenazione di figure che compongono e scompongono i loro rapporti»¹⁵.

Non è solo il concetto di ritmo a doversi spiegare fisiologicamente, anche la sua potenza effettiva risulterebbe incomprensibile fatta astrazione dalla dimensione del corpo e dal suo funzionamento. Su questo punto illustre predecessore di Nietzsche è Platone, che, ben consapevole della potenza del ritmo, respingeva una certa musica e una certa poesia mentre assegnava importanza alla ginnastica, come a voler educare il corpo a un ritmo “misurato”, allontanando invece i ritmi “sfrenati” propri di certe produzioni artistiche¹⁶. Scrive Nietzsche che «Fisiologicamente, la vita è un incessante movimento ritmico di cellule. L’influsso del ritmo mi sembra essere una piccola, infinita modificazione di ogni movimento ritmico»¹⁷. Anzitutto, si può notare che qui il verbo usato è proprio il verbo “essere”: il corpo non si limita a “contenere” dei ritmi ma, da un punto di vista fisiologico, la vita è, coincide, con un incessante movimento ritmico di cellule. Volendo riformulare questo punto provando a svincolarlo dalla forma proposizionale classica soggetto-

¹⁴ «Die physiologische Begründung und Erklärung des Rhythmus. (und seiner Macht.)», KGW II/3, p. 322.

¹⁵ G. Deleuze, *Spinoza et les trois « Éthiques »*, in *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993; trad. it. A. Panaro, *Spinoza e le tre “etiche”*, in *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 183. O anche, «il corpo si produce dalla sussunzione di un’infinità di parti secondo uno specifico rapporto di movimento e riposo», G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, a cura di A. Pardi, Ombre Corte, Verona 2013³, p. 52.

¹⁶ Cfr. capitolo 6 paragrafo a.

¹⁷ «Physiologisch ist ja das Leben eine fortwährende rhythmische Bewegung der Zellen. Der Einfluß des Rh. scheint mir eine unendlich kleine Modifikation jener rhythm. Bewegung zu sein», KGW, II/3 p. 325. Cfr. M. Bracco, *La poesia, il ritmo, il corpo*, cit., p. 85: «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 limite tra individui? [...] 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 ulteriore approfondimento».

predicato (a cui corrisponde la logica sostanza-attributo), si potrebbe dire che l'incessante movimento ritmico delle cellule *esprime* la vita¹⁸.

Per cogliere la ricchezza delle implicazioni suggerite da questa affermazione, occorre allargare lo sguardo. Infatti, l'idea di un incessante movimento ritmico di cellule sorge in Nietzsche anche grazie all'influenza della scienza del suo tempo. Il fascino che quest'ultima esercitava sul giovane filologo non è da sottovalutare, come attesta, ad esempio, la lettera in cui racconta a Rohde della proposta appena ricevuta di insegnare a Basilea: «Il fato si prende davvero giuoco di noi: non più tardi della settimana scorsa volevo scriverti per proporti di studiare insieme chimica, e di gettare la filologia tra gli utensili domestici dei nostri progenitori»¹⁹.

Attraverso la *Storia del materialismo* di Friedrich Albert Lange²⁰, già nel 1866 Nietzsche era venuto a conoscenza degli autori e delle posizioni al centro del dibattito scientifico. In ambito biologico, Lange si riferisce alla teoria cellulare di Rudolf Virchow, a cui Nietzsche si era avvicinato anche grazie a Eduard von Hartmann e alla sua *Filosofia dell'inconscio*, opera che contribuì notevolmente alla diffusione delle idee del biologo. Nel 1858 Virchow aveva pubblicato le sue lezioni di patologia cellulare, il cui *background* teorico andava in una direzione antiaristotelica. Nel corso dell'Ottocento, infatti, si era assistito a un recupero dell'aristotelismo, in particolare per opera di

¹⁸ Il riferimento è all'accezione deleuziana del concetto di "espressione". Rielaborando l'ontologia di Spinoza, Deleuze contrappone il segno all'espressione: il primo è un ente equivoco, che può avere molteplici sensi, mentre la seconda è univoca. «L'espressione ha un unico senso: la composizione dei rapporti. [...] Il vero linguaggio è quello dell'espressione, dell'infinita composizione di rapporti. Al limite Spinoza potrebbe concedere che, siccome non siamo filosofi e il nostro intelletto è limitato, in una certa misura avremo sempre bisogno di segni, ne avremo bisogno per necessità vitale dal momento che la nostra comprensione del mondo sarà sempre ridotta», G. Deleuze, *Cosa può un corpo?*, cit., p. 108. Anzitutto, anche per Nietzsche i "segni" sono una conseguenza della limitatezza delle facoltà umane e sorgono per una "necessità vitale". L'ulteriore punto di contatto si ha non tanto nell'idea dell'univocità come contrapposta alla molteplicità dei sensi, ma nella definizione dell'espressione come composizione di rapporti: poco prima, Deleuze ha specificato che l'unico modo di intendere le "leggi di natura" è come composizioni di rapporti. Ciò significa «che non possono esserci rapporti non effettuati» (ivi, p. 107) (nietzscheamente, il lampo non può non esprimersi nel bagliore). «Prendendo le leggi per quello che sono, ossia semplici composizioni fisiche e rapporti tra corpi, le nozioni di comandamento ed obbedienza divengono del tutto inconcepibili» (*ibidem*). Le affermazioni di Deleuze, oltre a confermare il loro radicamento nella filosofia di Nietzsche, offrono una ulteriore chiave per intendere quella "legge" a cui Nietzsche allude nelle *Ricerche ritmiche*: una legge, appunto, di composizione e scomposizione di rapporti.

¹⁹ A Erwin Rohde, 16 gennaio 1969, BVN, vol. I, 608, p. 667. Il proposito di dedicarsi allo studio delle scienze è costante in Nietzsche; guardando retrospettivamente al proprio lavoro a partire da *Umano, troppo umano* affermerà: «da quel momento in poi, di fatto, non ho praticato altro che fisiologia, medicina, scienze naturali», EH, *Umano troppo umano*. Con due continuazioni, 3.

²⁰ Libro che esercitò un enorme influsso su Nietzsche, il quale lo lesse per la prima volta nel 1866 (ma affrontò diverse riletture, acquistando una copia della quarta edizione nel 1887). Scrive all'amico Mushacke: «L'opera filosofica più importante che sia apparsa negli ultimi decenni è senza dubbio la *Storia del materialismo* di Lange, della quale potrei scrivere un elogio di pagine e pagine» (A Hermann Mushacke, novembre 1866, BVN, vol. I, 526, pp. 488-489). Per un inquadramento dell'impatto del testo di Lange su Nietzsche, si veda J. Salaquarda, *Nietzsche e Lange*, in G. Campioni, A. Venturelli (a cura di), *La 'biblioteca ideale' di Nietzsche*, Guida Editori, Napoli 1992, pp. 19-43.

Trendelenburg, in accordo con i seguenti principi: 1) l'organismo vivente è regolato da una *Zweckmässigkeit*, da una causa finale e formale che determina lo sviluppo dell'organismo 2) l'unità del tutto è superiore alle parti e le precede²¹.

Negli anni '60, però, le correnti principali della biologia cellulare mutano in una direzione antiteleologica. Nello specifico, Virchow propone una concezione decentralizzata dell'organismo vivente, in virtù della quale non è più possibile identificare un punto gerarchicamente superiore agli altri. Detto altrimenti, non esiste un organo incaricato della regolamentazione e del funzionamento complessivo: né il cervello né il cuore occupano un qualsivoglia "posto di comando", e tale ruolo non pertiene nemmeno alla coscienza²². La vita dell'organismo non ha un vero e proprio centro, al contrario, si svolge "nella periferia"; sempre secondo Virchow, lo sviluppo cellulare non è diretto da una qualsivoglia "regia" in maniera passiva, perché ogni singola parte del vivente è di per sé attiva e vitale. Afferma il biologo in una conferenza nel 1859:

La vita non sta in questo o quel luogo; non risiede in questa o quella parte. No, essa è in tutte le parti, nella misura in cui sono di origine cellulare. Non vive solo il nervo, non solo il sangue, c'è attività vitale sorgiva anche nella carne, nell'osso, nei peli, allo stesso modo di come recano in sé la vita tanto la radice che la foglia, il fiore e il seme della pianta.²³

Il corpo è dunque costituito da innumerevoli epicentri, in continuo scambio gli uni con gli altri; i processi locali non sono coordinati da una qualsivoglia "cabina di comando",

²¹ Sulla ripresa nel corso dell'Ottocento dell'aristotelismo in ambito scientifico e sul suo successivo accantonamento si veda M. A. Cruz, *Nietzsche and the Nineteenth-Century Debate on Teleology*, in V. Lemm (a cura di), *Nietzsche and the Becoming of Life*, Fordham University Press, New York 2015, pp. 67-81.

²² Quanto alla coscienza scrive Virchow: «*La coscienza è dunque solo l'unità soggettiva, ma non quella oggettiva dell'individuo*. La coscienza non è ciò che muove, ma ciò che è mosso; non la potenza attiva nel corpo attraverso la quale viene realizzato il piano dell'organizzazione, il fine dell'individuo; al contrario, essa appare come il prodotto ultimo e supremo della vita, come il frutto più nobile della lunga catena di processi interconnessi che costituiscono la storia dell'individuo», R. Virchow, *Vier Reden über Leben und Kranksein*, Reimer, Berlin 1862, pp. 35-76; trad. it. di S. Caianiello, *Atomi e individui*, in «Laboratorio dell'ISPF», VII, 1/2, 2010, pp. 19-36, p. 34. Nietzsche fa propria questa innovazione della biologia cellulare degli anni '50 e '60, come è evidente dall'assonanza delle parole di Virchow con il noto aforisma de *La gaia scienza, Origine del logico*: «La coscienza è l'ultimo e più tardo sviluppo dell'organico e di conseguenza anche il più incompiuto e il più depotenziato. [...] La si intende come "unità dell'organismo"! Questa ridicola sopravvalutazione [...]», FW, 3, 111 (ciò che muta è, ovviamente, il giudizio rispetto alla coscienza, che per Virchow è il "frutto più nobile", per Nietzsche quello "incompiuto e più depotenziato"). Idee analoghe a quelle di Virchow circa la coscienza appartengono anche al fisiologo Pflüger, che nel '53 pubblica uno studio delle funzioni sensoriali del midollo spinale, nel quale dimostra (attraverso un esperimento con rane decapitate, che citerà anche Nietzsche in *Genealogia della morale*) che la sensibilità ha un carattere diffuso e che anche nei vertebrati non vi è un unico centro di coscienza, ma una pluralità di centri di coscienza.

²³ R. Virchow, *Atomi e individui*, cit., p. 27. Per un'introduzione alla figura di Virchow e alle sue posizioni, si veda S. Caianiello, *La federazione delle parti. Sul concetto di individuo in Rudolf Virchow*, in "Journal of History of Medicine", 20/1, 2008, pp. 43-89.

ma si regolano autonomamente. Orsucci spiega che dopo Virchow non si può più parlare di unità sostanziale per l'organismo animale, perché esso «si presenta come compresenza di sfasature, contiguità tra ritmi e modi di sviluppo tra loro del tutto indipendenti»²⁴. L'organismo è un'unità relativa, e l'unità in sé non è che una finzione, non solo filosoficamente ma anche biologicamente²⁵. Nietzsche prenderà dunque sul serio l'icastica formulazione virchowiana secondo la quale «L'“io” del filosofo non è che una conseguenza del “noi” del biologo»²⁶, facendo propria la concezione del corpo vivente come un fenomeno plurale.

Non occorre aspettare le riflessioni più tarde di Nietzsche per riscontrare l'assimilazione di idee scientifiche; curiosamente, è nel mezzo di un quaderno di appunti di filologia del 1872-1873 che la teoria ritmica si contamina con la teoria cellulare: la vita può essere descritta come un incessante movimento di cellule, la cui trama è intessuta da ritmi che si modificano vicendevolmente. La biologia insegna che l'organismo è una composizione di unità vitali senza un centro, Nietzsche, analogamente, non descrive un unico “ritmo” che comanda il funzionamento del corpo, ma parla di innumerevoli ritmi, veri e propri processi locali capaci di esercitare un'influenza reciproca.

Si comprende meglio, a questo punto, anche il riferimento nietzscheano a una legge dei movimenti ritmici, che è coerente interpretare come un'alternativa al modello teleologico. La *Gesetz* a cui Nietzsche fa riferimento, infatti, è da intendersi come l'esatto opposto di un'armonia prestabilita, o di una forma già data che determina lo sviluppo di ogni parte, in modo tale che ai singoli elementi costitutivi del corpo non resta che “eseguire” e percorre un cammino già tracciato. La legge non è centralizzata ma, al contrario, si svolge nelle “periferie”, e si realizza in ogni specifico incontro e scontro tra cellule, tessuti, organi.

²⁴ A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull'individualità nell'Ottocento tedesco*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 60. Al testo di Orsucci si rimanda, più in generale, per una analisi approfondita del dibattito scientifico nell'Ottocento tedesco e del modo in cui le scienze hanno dialogato con e influito sulla filosofia, con particolare attenzione alle rielaborazioni nietzscheane. Su queste questioni si veda anche B. Stiegler, *Nietzsche et la biologie*, PUF, Paris 2001; trad. it. *Nietzsche e la biologia*, presentazione di R. Fabbrichesi e F. Leoni, Negretto Editore, Mantova 2010, in particolare pp. 49-51. Inoltre, interessante l'osservazione di Cruz: il venir meno dell'unità sostanziale dell'organismo in biologia implica un discorso metafisico: «The organism understands itself as a social network more than as a substantive uni. Anyone wishing to account for such a unity must enter into metaphysics», M. A. Cruz, *Nietzsche and the Nineteenth-Century Debate on Teleology*, cit., p. 77.

²⁵ Secondo Virchow è il fatto di concepire noi stessi come semplici e unitari che ci porta ad applicare, impropriamente, questo paradigma in biologia. Nietzsche non può che essere affine a questa posizione anti-antropomorfa: non esistono “unità”, queste sono frutto di creazioni umane.

²⁶ R. Virchow, *Atomi e individui*, cit., p. 34.

Un ulteriore aspetto da enfatizzare è difatti quello della lotta²⁷. Nel capitolo precedente si è parlato dell’“antichissima lotta tra il tempo e l’accento”, in questo caso il concetto della lotta ritorna sotto altre vesti, come elemento costitutivo di ogni organismo vivente. La trama ritmica complessiva di un corpo è “attaccata” [*Angriff*] e modificata, in maniera più o meno significativa, da ogni singolo ritmo interno o esterno al corpo stesso. Il corpo potrebbe allora essere descritto con l’immagine di un campo di battaglia, nel quale la disposizione dei combattenti muta in continuazione, i reggimenti si aggregano e sciolgono, un generale prende il comando e poi lo perde. Essere sconfitto, però, non comporta morte certa: un ritmo, specifica Nietzsche, non smette di esercitare la propria forza quando è soggiogato da un altro ritmo. Semplicemente, il tutto si muove secondo una nuova legge, cioè cambia la disposizione delle forze in campo. La metafora bellica deve, però, essere messa da parte rispetto a questo punto: non vi è alcuna tattica militare prestabilita che sia responsabile di “vittorie” o “sconfitte”, ma occorre procedere per così dire “a tentoni”²⁸. La risultante dell’incontro tra i vari ritmi costitutivi del corpo si determina di volta in volta, in una processualità senza direzione certa.

Essenziale, dunque, è la pluralità dei ritmi e il fatto che il loro modo di interagire sia in costante trasformazione; «perché vi sia ritmo», scrive Nietzsche, «vi devono essere molteplicità e divenire»²⁹. Da questa prospettiva fisiologica è possibile, infatti, provare a reinterpretare anche il passo conclusivo delle *Ricerche ritmiche*, nel quale Nietzsche definisce il ritmo come un “tentativo di individuazione”. È probabile che il giovane professore avesse in mente il *principium individuationis*, così come si presenta nella filosofia schopenhaueriana; è altrettanto vero, però, che i concetti di “individuo” e

²⁷ Si tratta di un concetto centrale in tutta la riflessione nietzscheana, a partire dall’interesse per l’agone greco e per il *polemos* eracliteo. La lotta – e tutto il campo semantico a essa affine – diventerà però sempre più centrale nel corso degli anni ’80 nella concezione nietzscheana del corpo, fortemente influenzata dalle ricerche dell’anatomista W. Roux, un allievo di Virchow (dal quale eredita l’approccio antiteleologico). Il testo del 1881 di Roux *Der Kampf der Theile im Organismus. Ein Beitrag zur Vervollständigung der mechanischen Zweckmässigkeitslehre* si trova nella biblioteca di Nietzsche, che lo lesse diverse volte a partire dal 1881. La centralità per Roux del termine *Kampf*, presente già nel titolo dell’opera, è di ascendenza darwiniana, anche se l’anatomista se ne serve per spiegare i processi di selezione interna ancor prima che di selezione esterna delle specie. Nietzsche cita diverse volte Roux nei suoi quaderni e ne riprende approfonditamente le idee. Si veda ad esempio il frammento del 1886-1887 *Contro il darwinismo*, che riportiamo solo parzialmente: «L’individuo stesso come lotta delle parti (per il nutrimento, lo spazio, ecc.): il suo sviluppo è legato al prevalere, al predominare di singole parti, a un intristire, a uno “strumentalizzarsi” di altre parti. – Darwin sopravvaluta fino all’inverosimile l’influsso delle “circostanze esterne”...» (NF 1885-1887 7[25]). Per un’analisi dell’influenza di Roux su Nietzsche, con particolare attenzione all’idea della lotta, si rimanda a W. Müller-Lauter, *L’organismo come lotta interna. L’influsso di Wilhelm Roux su Friedrich Nietzsche*, in G. Campioni, A. Venturelli, *La “biblioteca ideale” di Nietzsche*, cit., pp. 153-200.

²⁸ Deleuze si chiederà «come si deve vivere?», rispondendo che «Non sapremo mai quali sono le composizioni più giuste per noi prima di averle effettuate. [...] Dobbiamo procedere a tentoni, alla cieca», G. Deleuze, *Cosa può un corpo?*, cit. p. 124.

²⁹ KGW II/3, p. 338.

“individuazione” sono ampiamente presenti e discussi nel corso del XIX secolo dalla comunità scientifica. Uno sguardo su quel dibattito consentirà di ampliare l’orizzonte interpretativo di quelle parole nietzscheane, tanto significative quanto enigmatiche.

Andrea Orsucci scrive un testo dal titolo emblematico, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull’individualità nell’Ottocento tedesco*, lavoro animato dalla stessa interdisciplinarietà e compenetrazione di prospettive che si propone di descrivere³⁰. Le scienze, e in particolare la biologia, sono animate da un confronto continuo con la filosofia (si è già accennato, ad esempio, all’ampio recupero delle dottrine aristoteliche in chiave teleologica e organicistica). È sorprendente leggere il testo di una conferenza come quella dal titolo *Atomi e individui* (1859) e pensare che a tenerla è Virchow, uno dei biologi cellulari più influenti del secolo: ci si imbatte in continui riferimenti ad autori quali Goethe, Schiller, Kant, Aristotele, Leibniz, i cui nomi sono affiancati alle scoperte scientifiche più recenti, come quella di Vogt sui sifonofori del mediterraneo. Da un lato, i confini tra le discipline erano meno rigidi rispetto ad oggi, ed era all’ordine del giorno che docenti di anatomia e fisiologia come J. Müller, maestro tra gli altri di Helmholtz e Virchow, fossero appassionati lettori dell’*Etica* di Spinoza. Dall’altro lato, sono i biologi stessi a sentire la necessità di speculazioni filosofiche:

Anche nel dedicarsi a ricerche circoscritte, nel trattare del protoplasma o della mitosi, i biologi, in questi decenni, si ritrovano di continuo ad affrontare, da lati sempre diversi, il medesimo dilemma, domandandosi se davvero il concetto di “vita” e quello di “individualità” non debbano più considerarsi identici, almeno in larga misura, e se dunque possano darsi anche manifestazioni vitali nient’affatto, o assai scarsamente, individualizzate.³¹

Il microscopio consente di osservare organismi amorfi come le monere, il cui corpo è uniforme e omogeneo al pari di un cristallo, o creature quali il *Bathybius haeckelii*, che si sfilaccia e riammassa sotto la pressione delle correnti marine e del quale non è possibile

³⁰ L’introduzione del testo di Orsucci si apre con una suggestiva citazione di Helmholtz circa l’influsso che ogni scienza esercita su ogni altra scienza. Ne riportiamo una parte: «Gli annali della scienza contengono numerosi esempi di... rapporto reciproci, istituitisi fra campi che sembravano i più lontani fra loro. [...] La fisiologia si è messa così al servizio della linguistica... La linguistica generale, a sua volta, ci dà notizia delle più antiche parentele, divisioni e migrazioni dei diversi popoli nel tempo preistorico... Se posso citare alcuni miei lavori recenti ricorderò come l’acustica e la fisiologia dell’udito permettano di dare una spiegazione degli elementi che costituiscono il nostro sistema musicale: compito, questo, che ricade essenzialmente nell’ambito dell’estetica. La fisiologia degli organi di senso sta, in generale, nel più stretto rapporto con la psicologia» (A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull’individualità nell’Ottocento tedesco*, cit., p. 11).

³¹ Ivi, p. 18.

individuare una qualsiasi forma distintiva. Incessanti confronti con la botanica e la zoologia portano a una relativizzazione del concetto di individuo, non solo ai livelli elementari della vita, ma anche a quelli più strutturati.

Come nota Virchow all'inizio della sua conferenza, in una digressione linguistica volta a chiarire il significato dei termini "atomo" e "individuo", il latino *individuum* indicherebbe un qualcosa che non è ulteriormente scomponibile; tuttavia, la parola viene normalmente usata contro la sua stessa etimologia per indicare corpi dalla strutturazione innegabilmente composita. «L'atomo è l'unità indivisibile, che non è *possibile* neppure nel pensiero dividere ulteriormente; l'individuo invece è quella unità che non è *opportuno* dividere ulteriormente»³². A partire da questa distinzione il biologo si impegna in una indagine sui concetti di individuo e di organismo, caratterizzata da una serie di interrogativi che testimoniano la difficoltà, anche per gli scienziati, di dare una risposta chiara e definitiva.

Ciò nonostante, Virchow propone la propria soluzione, e sostiene una concezione dell'individuo come "comunità unitaria", come, dunque, una fusione peculiare di unità e molteplicità. La conclusione a cui giunge è la seguente:

Se non ci si vuole rassegnare a distinguere tra individui-collettivi e individui-singoli, che sarebbe la soluzione più comoda, allora il concetto di individuo nei rami organici della scienza della natura deve essere o smesso, o ancorato rigorosamente alla cellula.³³

In altre parole, se si vuole tenere fede all'etimologia del termine "individuo", l'unico modo per conservarlo in ambito biologico sarebbe legarlo esclusivamente alla cellula, che si può concepire come l'"atomo" del vivente (sebbene, in realtà, anch'esso ulteriormente scomponibile). L'alternativa è ridefinire l'individualità, costruendone il concetto contro la sua stessa etimologia e a partire da una collettività di parti, il cui funzionamento e la cui interazione è compito della biologia indagare.

In questa prospettiva, il termine *individuum* non è dunque da prendersi alla lettera, al contrario, occorre intenderlo metaforicamente: è un'idea che Nietzsche porterà agli estremi, parlando di una vera e propria "fede" nell'individuo, fondata su di una «unità che non regge»: «io distinguo tra l'individuo, esistente solo nell'immaginazione, e il "sistema

³² R. Virchow, *Atomi e individui*, cit., p. 23.

³³ Ivi, p. 35.

vitale” reale, che ognuno di noi è»³⁴, scriverà nel 1881. Si tratta di una concezione che Nietzsche approfondirà ampiamente nei suoi scritti maturi, e tuttavia le fondamenta si possono considerare già gettate nei primi anni a Basilea.

Nietzsche rimane probabilmente colpito dal fatto che Lange, nella sua *Storia del materialismo*, citi il seguente passo di Goethe:

Ogni vivente non è un singolo ma una pluralità; già nella misura in cui ci appare come individuo, resta pur sempre un’associazione di esseri viventi autonomi, che, per quanto eguali per idea e per disposizione, possono divenire tanto eguali o simili, che diversi o dissimili nella loro manifestazione.³⁵

Innumerevoli studiosi delle scienze naturali dell’Ottocento conoscono e si riferiscono a questo brano; in effetti, Goethe anticipa la difficoltà teorica di definire i confini dell’individuo con cui la biologia degli anni ’50 e ’60 è costretta a confrontarsi. Nella conferenza del 1859 Virchow legge Goethe e commenta: «si può essere più chiari?»³⁶.

Senza pretendere che Nietzsche avesse in mente il brano di Goethe o le teorie di Virchow nel momento esatto in cui scrive la conclusione delle *Ricerche ritmiche*, è innegabile che fosse a conoscenza del dibattito sul concetto di individualità dell’Ottocento tedesco. Non è dunque improprio pensare che il giovane filologo stesse assimilando e rielaborando anche quelle problematiche nel momento in cui si appunta la definizione di ritmo come “tentativo di individuazione”.

Questa affermazione si può considerare una sorta di conclusione, almeno parziale, di quello che Nietzsche ha esposto nelle pagine precedenti: il corpo contiene innumerevoli ritmi e ciascuno di essi esercita un influsso sugli altri. Ciò significa che non è possibile

³⁴ NF 1881-1882 11[7].

³⁵ «Jedes Lebendiges ist kein Einzelnes, sondern eine Mehrheit; selbst insofern es uns als Individuum erscheint, bleibt es doch eine Versammlung von lebendigen selbstständigen Wesen, die der Idee, der Anlage nach, gleich sind, in der Erscheinung aber gleich oder ähnlich, ungleich oder unähnlich werden können», W. Goethe, *Die Absicht eingeleitet*, in *Sämtliche Werke*, XXXII, Cotta, Stuttgart 1895; trad. it. da S. Caianiello, in R. Virchow, *Atomi e individui*, cit., p. 29. Cfr. J. Salaquarda, *Nietzsche e Lange*, cit., p. 34. Salaquarda nota che questo brano, così come esposto e commentato da Lange, rimane impresso a Nietzsche, il quale nei frammenti postumi del 1885-1886 lo parafrasa nei seguenti termini: «Ogni unità è solo un’unità di organizzazione e di fusione... una configurazione di dominio che significa un’unità, ma non è una cosa sola», NF 1885-1887 2[87].

³⁶ R. Virchow, *Atomi e individui*, cit., p. 29. È lo stesso Lange a riconoscere che Virchow, in virtù di questa conferenza, rese la citazione di Goethe «una sorta di emblema della “patologia cellulare”, dottrina che “ci mostra, nel più chiaro dei modi, la relatività dell’opposizione di unità e molteplicità”» - così nota Orsucci (A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull’individualità nell’Ottocento tedesco*, cit., p. 75). Nella stessa pagina, Orsucci descrive il successo del passo goethiano, citato, oltre che da Virchow e Lange, anche da Haeckel, von Hartmann e Dilthey.

considerare un ritmo, quello del cuore ad esempio, come se fosse l'unico attivo, l'unico in grado di imprimere movimento all'intero corpo. Al contrario, quest'ultimo è un incessante movimento ritmico di cellule, ciascuna delle quali è un centro attivo, dotato di forza e in grado di esercitare la propria influenza. Sicuramente vi sono dei ritmi macroscopici che è più facile osservare, come testimonia l'esempio di Nietzsche: una marcia musicale influenza il battito del polso. Ciò non esclude, però, un'infinità di movimenti microscopici che contribuiscono, in maniera altrettanto significativa, a quella "legge" secondo cui il corpo si muove. La legge è dinamica, passibile di essere nuovamente "attaccata" da ogni singolo movimento ritmico, di qualunque natura esso sia. Nietzsche sembra dunque implicitamente concordare con il paradigma virchowiano dell'"individuo-comunità", aggiungendovi però un elemento: il ritmo. Provando a parafrasare le sintetiche affermazioni nietzscheane, si potrebbe dire che il ritmo è un tentativo (*Versuch*, appunto) di guardare al corpo vivente tenendo conto della pluralità e del dinamismo che lo costituiscono³⁷.

Quali sono i confini di un individuo? C'è rottura o continuità tra l'organico e l'inorganico? Le scienze si interrogano e sembrano scoprire che la forma del vivente non è, almeno in alcuni casi, così dissimile da quella dei minerali. Da un lato, i molteplici ritmi costitutivi del corpo a cui si riferisce Nietzsche sono in linea con un modello biologico di individuo decentralizzato e dinamico; perché vi sia ritmo, vi devono essere

³⁷ Si tratta di un'intuizione ricca di potenziali sviluppi e implicazioni. In particolare, risulta fecondo un confronto dell'idea di Nietzsche del ritmo come "tentativo di individuazione" con la concezione di individuazione di Gilbert Simondon (1924-1989). Nella sua tesi di dottorato, quest'ultimo propone una riforma di alcuni concetti della filosofia, in particolare proprio di "individuo" e "principio di individuazione". La critica di Simondon è la seguente: la tradizione metafisica ritiene che la realtà ontologicamente degna di interesse sia l'individuo in quanto già costituito; presuppone dunque un *principium individuationis* che abbia già in sé i caratteri dell'individuo finale, e ne spieghi la genesi. La proposta originale del filosofo è, invece, la seguente: «*conoscere l'individuo attraverso l'individuazione anziché l'individuazione a partire dall'individuo*» (G. Simondon, *L'individuazione psichique et collective à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*, Editions Aubier, Paris 1989; trad. it. a cura di P. Virno, *L'individuazione psichica e collettiva*, Derive e Approdi, Roma 2001, p. 27). In altre parole, l'individuo non è il punto finale di uno sviluppo definitivo, ma è una vera e propria "realtà relativa", una fase dell'essere. Non è possibile sviluppare qui un confronto esaustivo con Nietzsche, e tuttavia alcune affinità si possono rapidamente evidenziare: 1) Simondon ritiene che il vivente non sia un automa che si limita a conservare determinati equilibri, ma sia un essere che amplifica l'individuazione iniziale da cui deriva (il che richiama la critica nietzscheana alla volontà di vita o al *conatus*, ai quali contrappone il concetto di volontà di potenza, che non "conserva" ma "accresce"); 2) Simondon sostiene che non sia possibile servirsi della logica classica per pensare l'individuazione, in quanto i principi di identità, di unità e del terzo escluso si applicherebbero esclusivamente all'essere già individuato, ma non al processo di individuazione: «bisognerebbe istituire una teoria dell'essere anteriore a ogni logica [...] se vi fossero molti tipi di individuazione, dovrebbero esistere anche molte logiche, una per ogni tipo di individuazione» (ivi, p. 43) (risuonano le critiche di Nietzsche alla logica, ai concetti di identità, di unità, di non contraddizione); 3) secondo Simondon, l'individuazione del vivente non è definitiva, ma perpetua, ed è in questo senso che il divenire è una dimensione dell'essere. Analogamente, secondo Nietzsche, la legge ritmica del corpo non è fissa una volta per tutte, ma si ridetermina in continuazione. Le due proposte si avvicinano allora in questi termini: il perpetuo modificarsi della trama ritmica del vivente è un "tentativo di individuazione" perpetuo, mai esaurito, sempre in divenire.

molteplicità e divenire. Dall'altro lato, appartiene al concetto di ritmo anche una certa idea di forma. Integrare dunque una dimensione ritmica all'interno del corpo consentirebbe di non rinunciare totalmente all'individuazione, riconfigurandola e ridefinendola. La "legge" a cui si riferisce Nietzsche si può intendere come la forma che il corpo assume di volta in volta, risultato imprevedibile dell'interazione tra centri vitali (cellule, tessuti, organi...). Ogni ritmo ha una "forza sensibile" che è in grado di modificare l'andamento complessivo di un corpo, in misura maggiore o minore: al limite, il corpo muore quando "cade fuori" dal ritmo che gli è proprio, cioè dalla forma dinamica che lo individua.

Concludendo le *Ricerche ritmiche*, Nietzsche pare spostare il discorso da una dimensione organica ad una, per così dire, cosmica: «il ritmo è la forma del divenire, in generale la forma del mondo dell'apparenza»³⁸. Ciò che individua la struttura dei fenomeni è un certo ritmo, perché i fenomeni sono molteplici e perché divengono, ma non per questo sono amorfi: non assomigliano, si potrebbe azzardare, al protoplasma – sostanza priva di forma che diversi studiosi nel corso dell'Ottocento identificavano con lo stadio evolutivo iniziale di ogni organismo vivente. Se la biologia mette in dubbio, con le sue scoperte, i confini dell'individuo e della vita, il ritmo è un concetto abbastanza plastico per inserirsi agevolmente in un discorso filosofico in dialogo con le scienze³⁹.

3.b Eugen Dühring: il ritmo della vita organica

Nell'estate del 1875 Nietzsche scrive un lungo riassunto dell'opera di Eugen Dühring, *Il valore della vita* (1865)⁴⁰, accompagnato da alcuni suoi commenti, spesso anche molto critici. Si tratta di un autore che eserciterà una certa influenza su Nietzsche, in modo particolare rispetto al concetto di *ressentiment*⁴¹. All'interno dell'opera di Dühring, però, si trovano anche alcune considerazioni significative circa il fenomeno

³⁸ KGW II/3, p. 338.

³⁹ Salaquarda sostiene, circa il rapporto di Nietzsche con le scienze, che il filosofo sostenesse le sue tesi solo se esse non contraddicevano i risultati consolidati della ricerca scientifica a lui nota (Cfr. J. Salaquarda, *Nietzsche e Lange*, cit., p. 37).

⁴⁰ NF 1875-1876 9[1]. Il testo riassunto è E. Dühring, *Das Wert des Lebens. Eine philosophische Betrachtung*, Verlag von Eduard Trewendt, Breslau 1865. Nella primavera del 1875 Nietzsche aveva acquistato questo volume, insieme a un altro dello stesso autore (E. Dühring, *Cursus der Philosophie als streng wissenschaftlicher Weltanschauung und Lebensgestaltung*, Leipzig 1875). Cfr. OFN, vol. IV/I, p. 383.

⁴¹ Concetto che Nietzsche riprende da Dühring ma che, successivamente rivolgerà contro Dühring stesso. Cfr. G. Campioni, *Ressentiment: il pericolo da superare per Nietzsche-Zarathustra*, in "Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia", n. 19, 2016, pp. 17-33.

ritmico, in particolare nei paragrafi dai titoli *La differenza in quanto oggetto specifico dei sentimenti* e, soprattutto, *La figura fondamentale nella successione degli eccitamenti vitali*⁴².

Dühring individua nella natura organica, così come in quella inorganica, un carattere processuale e periodico. Di quest'ultimo però, così sostiene, spesso non si è consapevoli. Ciò che viene percepito come uniforme «nasconde una grande quantità di urti, singolarmente non distinguibili»⁴³: al di sotto di ciò che appare come unità si agita una molteplicità. Fisiologicamente, ciò è descrivibile nei termini di un ottundimento della sensazione, la cui causa è l'abitudine. Un occhio, ad esempio, che riceve sempre lo stesso stimolo luminoso si "ottunde", cioè si abitua a quello stimolo fino al punto da provare un fenomeno di vera e propria noia.

Ogni sensazione è nella forma di un ritmo uniforme, il quasi vuoto e il pieno si alternano come nel caso dell'inferriata. Di qui la stanchezza. Una nota continuata diventa alla lunga fastidiosa: non si può guardare la stessa immagine troppo a lungo. Così noi sentiamo con più forza l'inizio di un'affezione, perché lo stimolo continuato finisce per stancarci.⁴⁴

Poiché uno stimolo ripetuto "stanca" chi lo percepisce, la vita ha la tendenza a ricercare incessantemente nuovi stimoli. In ciò consiste il piacere. Dühring concepisce dunque il piacere non come qualcosa di statico, ma piuttosto come un mutamento da uno stato ad un altro, come «passaggio brusco da una condizione in un'altra»⁴⁵. Ciò significa che non si desidera un ritmo uniforme, ma, piuttosto la disuniformità del ritmo. Si tratta però di un circolo vizioso, in quanto lo stimolo che eccita con forza tende, anch'esso, a diventare indifferente, di modo da riavviare il desiderio di novità⁴⁶.

⁴² Non sono molti gli studiosi ad essersi soffermati su questi due capitoli del testo di Dühring, così come riassunti da Nietzsche. Small vi fa un rapido riferimento (R. Small, *Time and Becoming in Nietzsche's Thought*, Continuum Studies in Continental Philosophy, London New York 2010, pp. 51-52), mentre Günther vi dedica diverse pagine, nel paragrafo dal titolo *Eugen Dührings Einheitsoptimismus* (F. F. Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, cit., pp. 150-159).

⁴³ NF 1875-1876 9[1], p. 200.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, pp. 199-200.

⁴⁶ Si tratta in effetti del meccanismo classico del desiderio, così come viene descritto in ambito filosofico e anche psicanalitico: si ricerca un piacere non statico, ma cinetico, coincidente con una scarica che, quando si esaurisce, riavvia la macchina desiderante. Un testo recente che problematizza i termini "piacere", "desiderio" e "godimento" proponendo una originale rivalutazione del piacere statico o "catastematico" di origine epicurea è P. Godani, *Sul piacere che manca. Etica del desiderio e spirito del capitalismo*, DeriveApprodi, Roma 2019.

A questa parte del discorso di Dühring Nietzsche non risparmia le sue critiche⁴⁷; giudica, invece, molto più vicine a sé le idee esposte nel paragrafo successivo, *La figura fondamentale nella successione degli eccitamenti vitali*. La tesi qui espressa è la seguente: pressoché tutti i processi naturali sono caratterizzati da una forma ondulatoria, che vede l'alternarsi di elevazioni e abbassamenti, di contrazioni e dilatazioni. Come la cellula è il tassello costitutivo più semplice dell'organismo vivente, così l'alternanza tra innalzamenti e abbassamenti è il tipo più semplice di vita sensoriale [*Empfindungsleben*]⁴⁸. La forma dell'"onda" non è difatti solo un'immagine poetica, ma corrisponde a quella che Dühring definisce la "forma fondamentale" [*Grundgestalt*] della realtà, tanto della materia inorganica, quanto della vita. «Il ritmo domina tutta quanta la cosiddetta esistenza morta»⁴⁹, perché è sotto forma di "ondeggimento" che il movimento si propaga attraverso la materia. La stessa *Grundgestalt* caratterizza, però, non solo la processualità inorganica ma anche quella organica: sebbene la forma fondamentale si complichino con il compicarsi dei fenomeni vitali, anche questi ultimi rispondono in certa misura all'immagine dell'onda. Si tratta però di un'onda dal profilo molto meno regolare: sostiene Dühring che l'impulso vitale si presenta in un'infinita varietà di forme e che, in tale varietà, non ci si può aspettare di trovare un andamento uniforme.

Tutti i processi mentali e naturali sarebbero collegati da una sorta di basso fondamentale: come nota Günther, il ritmo è per Dühring è la struttura che caratterizza tutti i livelli della realtà, dalla materia inorganica, a quella organica, sino alla vita spirituale astratta e a quella emotiva⁵⁰.

Nietzsche sottolinea un punto del testo *Il valore della vita* che è particolarmente affine a certe sue affermazioni filosofiche. Secondo Dühring, infatti, la forma ritmica non viene percepita in quanto tale: «le condizioni permanenti sono un ritmo che si ripete uniformemente, del quale non distinguiamo i singoli palpiti. Così noi percepiamo le

⁴⁷ Quando Dühring si riferisce a una "inerzia dell'istinto vitale", Nietzsche commenta: «Questo l'ha detto contro Schopenhauer: ma che razza di scemenza è l'"inerzia dell'istinto vitale"!» (NF 1875-1876 9[1], p. 200). A conclusione dello stesso paragrafo, circa l'idea che anche l'ingresso nella vita sia una transizione e che ogni individuo costituisca un nuovo punto di vista cosciente sul mondo, Nietzsche si esprime così: «Ebbene, anche questa è mitologia e misticismo, per di più *in mala fede!*» (ivi, p. 201). Il confronto di Nietzsche con Dühring non è dunque pacifico, e tuttavia fondamentale per l'evoluzione del suo pensiero; commenta Campioni: «Se da una parte, infatti, critica con asprezza i difetti stilistici e i contenuti del volume di Dühring, difendendo con forza Schopenhauer, certamente si allontana sempre di più dal culto del "genio" e dalla metafisica schopenhaueriana», G. Campioni, *Ressentiment: il pericolo da superare per Nietzsche-Zarathustra*, cit., p. 19.

⁴⁸ Cfr. E. Dühring, *Der Wert des Lebens. Eine philosophische Betrachtung*, cit., p. 40.

⁴⁹ NF 1875-1876 9[1], p. 201.

⁵⁰ Cfr. F. F. Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, cit., p. 151.

impressioni luminose e sonore come *continue*, mentre esse sono ritmiche»⁵¹. Ciò significa che un movimento caratterizzato da un'alternanza uniforme tende a essere percepito come statico, proprio perché, come si diceva, l'abitudine provoca un ottundimento fisiologico. L'operare dei sensi è, nella prospettiva nietzscheana, grossolano, rozzo e inadeguato proprio perché "semplifica il complicato". Nel caso esposto da Dühring, la semplificazione consiste nella tendenza a mostrare come linea retta ciò che ha la forma di un'onda; in virtù della loro regolarità, le singole pulsazioni che attraversano la materia non vengono rilevate in quanto tali, ma assumono l'apparenza di un fenomeno uniforme. La differenza tra i ritmi elementari e il modo in cui essi appaiono nella sensazione risiederebbe proprio nella limitatezza degli organi di senso umani: incapaci di percepire il movimento continuo della materia, essi trasformano le ondulazioni solidificandole in corpi statici.

Il movimento deve scomparire, cioè deve produrre un effetto statico, prima di poter riguardare la nostra sensazione. La sensazione è il segno di un movimento reso percepibile staticamente, cioè eliminato. [...] Dunque: nelle condizioni permanenti della sensazione è un ritmo elementare. Ma nelle sensazioni interrotte? Vi è lì un'alternanza periodica uniforme?⁵²

Ci si chiede dunque se è possibile rintracciare il ritmo elementare non solo nelle sensazioni uniformi, ma anche in quelle che vengono indicate come "sensazioni interrotte". Mentre si fissa un oggetto colorato, o si ascolta una nota tenuta per un intervallo di tempo sufficientemente lungo, le ondulazioni che costituiscono quel colore e quel suono non vengono percepite in quanto ondulazioni, ma la sensazione è continua. Si immagini ora che il colore dell'oggetto per una qualsivoglia ragione muti, o la melodia, che si era incantata su una singola nota, riprenda il suo corso: cosa accade alla forma elementare? L'alternanza di elevazioni e abbassamenti presenta in quei momenti delle variazioni che rendono l'ondeggiamento irregolare. Tali variazioni, comportando un passaggio repentino da una condizione a un'altra, provocano, come si diceva, piacere. Le «condizioni diverse dell'animo sembrano succedersi in modo irregolare. I punti culminanti della vita hanno l'aspetto di cime isolate»⁵³. In questa prospettiva, i momenti

⁵¹ NF 1875-1876 9[1], p. 202.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

più significativi della vita sembrano non adagiarsi in un procedere uniforme, ma paiono piuttosto coincidere con i punti più alti, con dei picchi che rompono la monotonia e assumono l'aspetto di "cime isolate". Tanto più la vita si complica, quanto più l'onda assomiglia al profilo variegato di una catena montuosa, in cui è possibile individuare delle cime che svettano (ma anche, si potrebbe aggiungere, delle valli che sprofondano). L'idea di Dühring è che la forma elementare sia abbastanza plastica da consentire un'infinità di variazioni e di disegni differenti. La vita emotiva – si pensi a quella umana – è varia e complessa, ma non per questo non è possibile considerarla come una variazione della *Grundgestalt*⁵⁴.

Il piacere è da intendersi come variazione rispetto alla periodicità di un processo; è un'idea che Nietzsche riproporrà anni dopo in termini non troppo lontani da quelli di Dühring. In un frammento postumo del 1884 e in uno del 1887-1888, Nietzsche spiega che il piacere ci appare una sensazione uniforme, ma è in realtà descrivibile come un ritmo di piccoli stimoli di dispiacere, non percepiti in quanto tali:

Il piacere è una specie di ritmo nel succedersi di piccole sofferenze e dei loro rapporti di *intensità*, uno *stimolo* dovuto a un rapido susseguirsi di accrescimento e di rilassamento, come nell'eccitazione di un nervo, di un muscolo; in complesso, una curva che si muove verso l'alto: in esso, è essenziale la tensione e la distensione. Solletico.⁵⁵

⁵⁴ Günther sostiene che Nietzsche è d'accordo con l'argomentazione di Dühring di queste pagine, purché si insista sulla coscienza come punto di partenza di ogni misura individuale. In altri termini, anche Nietzsche assumerebbe una misura di base di tutte le cose, ma esclusivamente come misura di una coscienza individuale, e non come caratteristica di qualsiasi tipo di realtà oggettiva, cosmica o elementare (Cfr. F. F. Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, cit., p.160). Qui si instaura, per la studiosa, una differenza fondamentale tra la posizione di Dühring (così come quella di Bergson), indicata come prospettiva olistica, e quella di Nietzsche, che propenderebbe per una scissione radicale tra natura e cultura. In termini ritmici, sostiene Günther, è sbagliato assimilare i ritmi naturali e i ritmi estetici o poetici, perché si tratta di due fenomeni ontologicamente differenti. Conclude pertanto il suo paragrafo, dedicato al confronto Nietzsche-Dühring, sostenendo che lo sforzo di quest'ultimo è destinato al fallimento: lo sguardo che cerca di inserire l'individuo in un ritmo globale e naturale non può mai essere lo sguardo di un singolo individuo; la coscienza individuale, se vuole ricongiungersi ai ritmi elementari, è destinata a perdersi e annullarsi in essi (ivi, pp. 154-155). Da un lato, è bene ribadire – e il testo di Günther lavora in questa direzione – la distanza di Nietzsche da un'esortazione all'abbandono completo a un flusso irrazionale e indistinto o alla dissoluzione della propria volontà individuale (intesa come rassegnazione schopenhaueriana). Dall'altro lato, si ritiene ugualmente unilaterale enfatizzare il ruolo della forma, della mediazione, della creazione artistica *cosciente*. Si può osservare che, effettivamente, l'idea di un dissolvimento dei confini dell'individuo è un'idea che Nietzsche aveva in mente, a partire dal suo confronto con la biologia e i dibattiti scientifici del tempo. Sono diversi biologi a mostrare come anche le forme più complesse di vita organica non siano, in fondo, così dissimili da quelli che Dühring definirebbe "ritmi elementari". Nel paragrafo precedente si sono offerti alcuni spunti a questo proposito, nella convinzione che considerare la filosofia nietzscheana dal solo punto di vista "simbolico-mitologico" (come Nietzsche stesso qui lo definisce) de *La nascita della tragedia* non renda giustizia alla complessità delle questioni in gioco.

⁵⁵ NF 1884 26[275]. Cfr. NF 1887-1888 11[76]: «Si potrebbe forse definire il piacere in genere come un ritmo di piccoli stimoli di dispiacere...».

Già nel 1875 Nietzsche è consapevole che uno studio di Dühring gli consente di riesaminare e mettere alla prova la metafisica di Schopenhauer⁵⁶. Anni dopo, il recupero di questa prospettiva conferma in effetti una visione antischopenhaueriana, almeno su questo punto: «cheché vogliamo farci credere i pessimisti»⁵⁷, scriverà, l'insoddisfazione dei nostri istinti non agisce in senso depressivo e non ispira disgusto per la vita. Al contrario, la fame, l'istinto sessuale e il desiderio di movimento stimolano il senso vitale. Individuare nel piacere un ritmo di microscopici stimoli di dispiacere significa porre nel cuore di ciò che la vita organica apparentemente cerca, ossia la felicità, una volontà di sofferenza. Felicità e sofferenza non sono fini antitetici perché, di fatto, l'uno contiene l'altro.

In effetti, nel riassunto a *Il valore della vita* si legge qualcosa di molto simile: «Una certa disarmonia, cioè una mescolanza di concordia e di conflitto, sembra essere la forma reale della vita. Il movimento al di sotto del limite dell'armonia totale è ciò che conferisce il suo fascino a questo giuoco»⁵⁸. Una mescolanza di concordia e di conflitto è, per Dühring, non solo la forma fattuale della nostra esistenza, ma il prerequisito di tutta la vita. Né pura uniformità, né pura irregolarità, dunque, ma una commistione di due componenti; in questo la vita pare simile alla musica (o, viceversa, la musica pare simile alla vita). Si tratta, in questo caso, di una dichiarata influenza schopenhaueriana: la forma base della *Empfindungsleben* viene presentata in analogia strutturale con la forma del movimento musicale.

A questo punto, il commento di Nietzsche interseca esplicitamente i termini dell'argomentazione di Dühring con quelli delle proprie riflessioni filosofiche:

la sua teoria del resto è contenuta in modo simbolico-mitologico nella mia concezione del dionisiaco e dell'apollineo. Il dionisiaco sarà allora il fondo disarmonico che aspira al ritmo, alla bellezza, eccetera. Il ritmo della vita organica – in che misura esso si adatta alla forma degli stimoli impellenti?⁵⁹

⁵⁶ «Piani di ogni specie: [...] 3) Studiare a fondo Dühring, come tentativo di liquidare Schopenhauer e esaminare che cosa per me è o non è in Schopenhauer. Poi leggere ancora una volta Schopenhauer», NF 1875-1876 8[4].

⁵⁷ NF 1887-1888 11[76].

⁵⁸ NF 1875-1876 9[1], p. 202.

⁵⁹ Ivi, pp. 202-203.

La vita è un “gioco” il cui fascino risiede nella tensione tra due condizioni, concordia e conflitto, ossia tra un’armonia che si manifesta in superficie, e un movimento disarmonico che caratterizza le profondità – in parole nietzscheane, tra l’apollineo e il dionisiaco. La vita organica ha allora un proprio ritmo, e Nietzsche è interessato a comprendere il modo in cui questo ritmo entra in relazione con quelli che vengono definiti gli “stimoli impellenti”⁶⁰. Due opzioni sono possibili: il ritmo della vita organica può cedere agli stimoli esterni oppure può, in certa misura, dominarli. Nel primo caso, si ha il fenomeno dionisiaco, nel secondo caso, quello apollineo.

Si tratta di due possibilità che Nietzsche declina in termini ritmici: il fenomeno dionisiaco comporterebbe una perdita di quello che viene indicato come il “proprio ritmo”, mentre il fenomeno apollineo ne consentirebbe il mantenimento.

il comportamento moderato verso gli stimoli impellenti, il mantenimento del proprio ritmo, l’ordinamento di due figure ritmiche l’una nell’altra, infine la trasposizione del proprio ritmo agli stimoli impellenti (= bellezza) è il fenomeno apollineo.⁶¹

Il fenomeno dionisiaco comporta un annullamento della sensazione e un predominio del “fondo disarmonico”, di per sé privo di ritmo e di bellezza; il fenomeno apollineo consente alla vita organica non di eliminare, ma di moderare gli stimoli impellenti (“comportamento moderato”), imprimendo ad essi il proprio ritmo.

In questo passo, l’idea di interazione tra due trame ritmiche, tale per cui una ordina l’altra, ricorda le parole del paragrafo *Forza del ritmo* di qualche anno precedenti: lì il riferimento era alla “forza sensibile” del ritmo, che determinava nell’interazione tra due ritmi la

⁶⁰ La domanda in tedesco è la seguente: «wie weit paßt er sich der Form der andringenden Reize an?» (eKGWB/NF-1875,9[1]). Interessante il fatto che la medesima espressione, “stimoli impellenti”, torni in un frammento postumo del 1884 (anche se qui viene tradotta come “stimoli eterogenei”). Si tratta di un passo in cui Nietzsche definisce l’uomo un attore, spiegando che è come se ciascun individuo ricevesse una parte da recitare: all’inizio può comportare maggiore fatica, ma mano a mano ci si identifica nel personaggio e ci si trova sempre più a proprio agio nel suo modo di pensare, parlare, comportarsi, giudicare. «Attuare una parte significa: avere *volontà*, concentrazione e attenzione; più ancora, dal punto di vista negativo: respingere ciò che *non* vi entra (la corrente pressante di sentimenti e stimoli eterogenei), e compiere, ma specialmente *interpretare*, le nostre azioni nel senso della parte recitata. La *parte* è un risultato del mondo esterno su di noi, secondo cui intoniamo la nostra “persona”, come per un accordo» (NF 1884 25[374]). La nostra “persona” è il risultato di un incontro-scontro con una corrente pressante di sentimenti e stimoli eterogenei: interpretare bene il proprio personaggio significa accogliere ciò che lo caratterizza, respingere ciò che gli è estraneo. Nel commento a Dühring, Nietzsche si chiedeva come la vita organica si adatti agli stimoli impellenti, proponendo le due possibilità dell’apollineo e del dionisiaco. Interpretare il personaggio che ciascuno di noi è si potrebbe, dunque, caratterizzare come un’operazione apollinea di mantenimento del proprio ritmo, a fronte della pressione di sentimenti e stimoli eterogenei. Sebbene il frammento del 1884 non parli di “ritmo”, vi è comunque nell’argomentazione un sottofondo musicale: interpretare la propria parte significa “intonarla, come per un accordo”.

⁶¹ NF 1875-1876 9[1], p. 203.

possibilità per uno di essi di includere in sé l'altro, in modo particolare per quello più "ampio" di contenere e integrare in sé quelli più "stretti". Qui, similmente, si fa riferimento all'ordinamento di due figure ritmiche l'una nell'altra. Come nelle *Ricerche ritmiche*, in cui Nietzsche ipotizzava l'influenza di una marcia musicale sul battito cardiaco, anche nel commento a Dühring la dimensione della vita organica si avvicina al campo estetico, in particolare a quello musicale. Difatti, la capacità di mantenere il proprio ritmo imprimendolo anche agli stimoli esterni è ciò che si definisce "bellezza". In modo simbolico-mitologico, scrive Nietzsche, le idee di Dühring sono espresse nella sua concezione dell'apollineo e del dionisiaco; si potrebbe anche invertire la direzione dell'affermazione, e sostenere che in questo passo è Nietzsche a rivisitare le proprie categorie da un altro punto di vista, quello delle scienze naturali e in particolare della fisiologia della vita organica⁶².

3.c Karl von Baer: una "finzione particolare"

Nel 1869-1870 Nietzsche tiene un seminario settimanale sui filosofi preplatonici, continuando in seguito a raccogliere appunti per una pubblicazione che non vedrà mai la luce, il *Philosophenbuch*. Nelle pagine relative alle lezioni dedicate a Eraclito si trova il riferimento a una conferenza del 1860 di uno scienziato dell'Accademia di Pietroburgo, Karl von Baer, dal titolo *Quale concezione della natura vivente è quella giusta?*⁶³. Mentre

⁶² Come afferma Small: «In 1875 Nietzsche revisited the Dionysian and Apollonian in a notebook entry which suggests a reinterpretation in line with his growing inclination towards a naturalistic outlook», R. Small, *Time and Becoming in Nietzsche's Thought*, cit., p. 51; «This is a naturalistic version of the contrast, centering on the role of rhythm in the life-process and the interactive relation between the organism and its environment. It accords with the emphasis on the physiological side of life that was eventually to come to the forefront of Nietzsche's philosophical thinking», ivi, p. 52. Occorre tenere conto del fatto che nel *Tentativo di autocritica* del 1886, anteposto a *La nascita della tragedia*, Nietzsche si rimprovera di non aver avuto il coraggio, o l'immodestia, di esprimersi con un "linguaggio proprio", ma di aver usato formule schopenhaueriane e kantiane (aggiungiamo: wagneriane). In effetti, se si considera che la lettura di Dühring è condotta, come si è detto, in chiave anti-schopenhaueriana, si potrebbe pensare a questo fugace commento («la sua teoria del resto è contenuta in modo simbolico-mitologico nella mia concezione del dionisiaco e dell'apollineo») come a un tentativo di sperimentare da altre prospettive, attraverso altri linguaggi e punti di vista, le «vedute e ardimenti così personali» (GT, Tentativo di autocritica, 6) relative alla polarità Apollo-Dioniso.

⁶³ D'Iorio segnala che Nietzsche trascrive qui un riassunto della conferenza di von Baer presente in un articolo di Otto Liebmann, *Über subjective, objective und absolute Zeit*, in "Philosophische Monatshefte", VII Band, 1871-1872, rivista che Nietzsche aveva l'abitudine di commentare (cfr. P. D'Iorio, *La naissance de la philosophie enfantée par l'esprit scientifique*, in F. Nietzsche, *Les philosophes préplatoniciens*, L'éclat, Combas 1994, p. 147). Orsucci specifica però che Nietzsche si era impegnato in quegli anni anche in una lettura diretta del contributo di von Baer (A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull'individualità nell'Ottocento tedesco*, cit., p. 209). Per una analisi testuale della rielaborazione nietzscheana della conferenza del biologo si rimanda al capitolo di A. Orsucci, *La stirpe degli «uomini-minuto»: Nietzsche, von Baer e la durata del tempo*, in id., *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull'individualità nell'Ottocento tedesco*, cit., pp. 203-219. Anche Small si occupa del riferimento nietzscheano a von Baer (R. Small, *Time and Becoming in Nietzsche's Thought*, cit., p. 86 e ss.).

ne *La filosofia all'epoca tragica dei greci* – ossia la stesura più completa che di questo argomento Nietzsche elabora – la concezione del tempo di Eraclito viene spiegata in relazione alla metafisica schopenhaueriana, è interessante notare come in questi appunti Nietzsche citi, invece, la tesi di un celebre biologo circa la fisiologia della percezione temporale⁶⁴.

Nella conferenza del 1860 von Baer propone quello che si potrebbe definire un esperimento mentale, dal quale Nietzsche viene colpito sino al punto da riferirlo per esteso nei suoi appunti. Una “singolare finzione”, così definisce il brano del biologo che a breve riporteremo. La tesi fondamentale ivi espressa è la seguente: la velocità della sensazione e di tutta la vita mentale di molti animali (uomo incluso) sembra essere proporzionale alla velocità delle loro pulsazioni cardiache. Ne consegue che la vita interiore delle differenti specie animali non avrà un ritmo uniforme, ma si svolgerà secondo una sua rapidità specifica; ciò significa che il mondo non appare allo stesso modo a tutti i viventi⁶⁵.

Che cosa accadrebbe, però, se il battito cardiaco dell'uomo accelerasse o rallentasse in maniera significativa? Così espone von Baer il suo esperimento mentale:

Ammesso che il corso della vita umana, con fanciullezza, maturità e vecchiaia fosse ridotto alla sua millesima parte, a un mese, e le sue pulsazioni risultassero mille volte più frequenti, allora si potrebbe osservare con lo sguardo la traiettoria di una pallottola di fucile molto lentamente. Se la vita, ancora una volta, fosse ridotta alla millesima parte, a circa quaranta minuti, allora erba e fiori sarebbero considerati fissi e immutabili, così come ora ci appaiono le montagne; della crescita del bocciolo che germoglia si percepirebbe nel corso di una vita tanto quanto noi percepiamo delle grandi trasformazioni geologiche del globo: non si potrebbero affatto vedere i movimenti liberi degli animali: essi sarebbero troppo lenti, tutt'al più li si potrebbe immaginare così come noi immaginiamo i movimenti dei corpi celesti. E con un'ulteriore riduzione della vita la luce, che noi vediamo, forse potrebbe essere ascoltata. I nostri suoni diventerebbero impercettibili.⁶⁶

⁶⁴ Ciò risponde al proposito di accostare lo studio dei cosiddetti preplatonici alle tesi scientifiche più recenti, come testimonia un piano di lavoro sui filosofi greci nel quale i nomi di questi ultimi sono accostati a scienziati e/o teorie moderne/contemporanee. Cfr. NF 1869-1874 26[1]. Commenta a questo proposito D'Iorio: «Nietzsche pose un regard moderne sur l'Antiquité et observe le monde contemporaine avec un regard grec» (P. D'Iorio, *Introduction*, in F. Nietzsche, *Les philosophes préplatoniciens*, cit., p. 17), spiegando che nel caso del discorso sulla filosofia preplatonica la componente di “modernità” nello sguardo di Nietzsche non coincide con il riferimento a Wagner, come ne *La nascita della tragedia*, bensì alla scienza.

⁶⁵ La variazione della pulsazione cardiaca è, in effetti, notevole tra le varie specie: ad esempio, per un essere umano è circa di 60-100 battiti al minuto, per un colibrì di 600 battiti al minuto, e per una tartaruga di 6 battiti al minuto.

⁶⁶ F. Nietzsche, *I filosofi preplatonici*, tr. it. a cura di P. Di Giovanni, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 55-56.

Riducendo, per ipotesi, la durata della vita umana di mille volte in mille volte, si otterrebbe una percezione del mondo totalmente diversa da quella a cui si è abituati. Accadrebbe qualcosa di simile a ciò che si vede in uno *slow motion*, ossia nel rallentamento di un filmato: tale tecnica consente di vedere movimenti che, di norma, sono troppo veloci e pertanto inaccessibili all'occhio umano, come la traiettoria di un proiettile sparato da una pistola, o l'alzarsi e abbassarsi delle ali di un insetto che vola. Von Baer prosegue sondando l'ipotesi opposta:

Se la vita dell'uomo si allungasse e si espandesse enormemente, allora quale altra immagine! Per esempio, se si rallentassero le pulsazioni e la facoltà percettiva di mille volte, la nostra vita, al massimo, durerebbe ottantamila anni; dunque in un anno faremmo tanta esperienza quanta ne facciamo ora da otto a nove ore, in quattro ore vedremmo l'inverno consumarsi, la terra scongelarsi, erbe e fiori germogliare, gli alberi coprirsi di foglie e produrre frutti, e poi l'intera vegetazione appassire di nuovo. Taluni sviluppi, a causa della loro velocità, non potrebbero essere percepiti, per esempio un fungo spunterebbe repentinamente come una fontana a getto. Giorno e notte si alternerebbero come un minuto chiaro scuro, e il sole sfreccerebbe precipitosamente sulla volta celeste. Se questa vita fosse ancora una volta mille volte ritardata, allora l'uomo durante un anno potrebbe realizzare solo 189 percezioni, poi scomparirebbe del tutto la differenza tra il giorno e la notte, il corso del sole apparirebbe come un arco splendente nel cielo, così come un carbone incandescente girato rapidamente appare come un cerchio di fuoco: la vegetazione crescerebbe continuamente e rapidamente e scomparirebbe di nuovo. Tutte le figure che ci appaiono durature si dileguerebbero nel precipizio dell'accadere e sarebbero divorate dalla selvaggia tempesta del divenire.⁶⁷

Una vita prolungata esponenzialmente causerebbe dunque l'effetto contrario: i movimenti parrebbero accelerati rispetto alla percezione "normale", come in un *time lapse*, che consente di vedere in pochi istanti ciò che normalmente è troppo lento per essere osservato con continuità dall'occhio umano, ad esempio il crescere, lo sbocciare e l'appassire di un fiore. Se si rivolge il proprio sguardo a una pianta, essa appare almeno

⁶⁷ *Ibidem*. Lo stesso brano di von Baer viene citato da William James nei suoi *Principi di psicologia*; qui, James nota che qualcosa di simile a ciò che il biologo descrive accade sotto l'effetto dell'hashish: la percezione diviene più fine, e riesce a cogliere in un processo dieci eventi distinti laddove prima ne coglieva solo uno. In generale, sarebbe come guardare qualcosa al microscopio, perché poche cose occuperebbero molto più spazio del normale, e ciò che non rientra nel campo visivo selezionato parrebbe incredibilmente e innaturalmente lontano. Cfr. W. James, *The Principles of Psychology*, Macmillan, London 1890, pp. 639-640.

in certa misura statica, permanente nella sua forma e dimensione; per aspettare che si modifichi occorrono giorni, se non settimane, mesi o anni. Accelerare il battito cardiaco comporterebbe una compressione di quella durata e, al limite, tutto ciò che all'essere umano pare statico si dissolverebbe in un movimento senza sosta, in quello che von Baer chiama il "fiume furioso del divenire".

Il fatto che qualcosa appaia permanente non significa che sia davvero tale, ma solo che quella forma permanente risponde a una specifica unità di misura, a un certo grado di percezione. In definitiva, se il battito cardiaco aumentasse o diminuisse in modo drastico, la percezione del mondo cambierebbe radicalmente. Un prato potrebbe sembrare immutabile e granitico quanto una montagna o, al contrario, i suoi fiori potrebbero sbocciare e appassire senza sosta.

Il punto teorico di maggiore interesse che l'esperimento mentale esemplifica è il seguente: il ritmo a cui batte il cuore non accelera o rallenta, propriamente, il tempo, come se ci fosse un tempo assoluto e oggettivo da accelerare o da rallentare. Al contrario, «Spazio e tempo sono unicamente cose *misurate*, commisurate a un ritmo»⁶⁸, scrive Nietzsche un paio di anni più tardi, specificando poco dopo che non solo l'uomo, ma «anche la pianta è un *essere che misura*»⁶⁹. La pulsazione cardiaca sembra, allora, creare una specifica modalità temporale e determinare il tipo di esperienza possibile all'interno di essa. Ciò consente di affermare non solo che ogni vivente ha una "sensibilità ritmica" ma che, più radicalmente, la sensibilità è qualcosa di ritmico.

Riassumendo Dühring, Nietzsche scriverà che «La fame e la sete sono certamente sentimenti molto più forti che in età posteriori della vita. Tutta la vita del bambino ha un ritmo più breve»⁷⁰. La vita infantile è molto più vincolata al presente di quella di un adulto, perché la sua "forma fondamentale" non è compressa dalla memoria, ma si colloca

⁶⁸ NF 1869-1874 19[153]. Affermazioni simili si trovano nelle pagine bergsoniane di *Materia e memoria*: «La durata vissuta dalla nostra coscienza è una durata dal ritmo determinato, molto differente da quel tempo di cui parla il fisico»; «In realtà non c'è un ritmo unico della durata, si possono ben immaginare dei ritmi differenti che, più lenti o più rapidi, misurerebbero il grado di tensione o di rilassamento delle coscienze e, in tal modo, fisserebbero i loro rispettivi posti nella serie degli esseri», H. Bergson, *Matière et mémoire*, Félix Alcan, Paris 1896; trad. it. a cura di A. Pessina, *Materia e memoria*, Laterza, Bari Roma 1996, pp. 173-174. Dello stesso avviso sembra essere, inoltre, Leroi-Gourhan: «I ritmi creano lo spazio e il tempo, almeno per il soggetto; spazio e tempo non esistono, non sono vissuti, se non in quanto materializzati entro un rivestimento ritmico», A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Editions Albin Michel, Paris 1965; trad. it. F. Zannino, *Il gesto e la parola. II La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino 1997, p. 361.

⁶⁹ NF 1869-1874 19[156]. Nello stesso frammento si legge: «Una qualità esiste *per noi*, cioè in quanto commisurata a noi. Se eliminiamo la misura, che cosa significa ancora qualità! Che cosa *siano* le cose, peraltro, si può dimostrare soltanto mediante un soggetto che misura, posto accanto ad esse. Le loro proprietà ci interessano non già in se stesse, ma in quanto agiscono su di noi», *ibidem*.

⁷⁰ NF 1875-1875 9[1], p. 204.

nel qui ed ora; essendo l'orizzonte temporale meno dilatato, il bambino sente con più forza gli stimoli della fame e della sete, in quanto essi sono i suoi massimi "picchi". La vita di un adulto che rammemora il passato e si proietta nel futuro, accrescendo il piacere così come la sofferenza, modifica il proprio ritmo e i propri "picchi" rispetto a quelli dell'infanzia.

Si è visto nel capitolo precedente come, per Nietzsche, la sensibilità ritmica sia storica e dunque soggetta a trasformazioni anche radicali; tuttavia, il quadro risulta più completo se quella stessa sensibilità ritmica viene considerata da un punto di vista fisiologico e radicata nell'organismo vivente.

Una riflessione analoga a quella di von Baer viene elaborata da Nietzsche nell'aforisma 117 di *Aurora*. La misura del mondo è data dai cinque sensi, che rinchiudono l'individuo all'interno di un orizzonte ristretto e intrascendibile, paragonato alle mura di una prigione.

Se avessimo la vista cento volte più acuta per quel che ci è vicino, l'uomo ci apparirebbe enormemente alto; si può anzi pensare a organi in virtù dei quali esso sarebbe sentito come smisurato. D'altro canto, certi organi potrebbero essere costituiti in modo tale, che interi sistemi solari risultassero alla percezione contratti o connessi insieme come in una sola cellula; e per esseri di ordine opposto, una cellula del corpo umano potrebbe presentarsi come un sistema solare in movimento, come un'armonica costruzione.⁷¹

Spazio e tempo sono cose commisurate a un ritmo: se l'esperimento mentale del biologo si soffermava sul tempo, l'aforisma appena citato sembra piuttosto occuparsi del secondo elemento presente nell'affermazione nietzscheana del 1872-1873, ossia lo spazio. Anch'esso si rivela commisurato a uno specifico "ritmo" umano: uno sguardo più fine o più grossolano muterebbe completamente le dimensioni del mondo delle apparenze, una cellula potrebbe rivelare dentro di sé un intero sistema solare o, al contrario, un sistema solare potrebbe essere riassunto in una singola cellula. La stessa idea è espressa in un frammento postumo del 1881:

⁷¹ M 117. Scrive Reinach parlando delle lezioni di Nietzsche sui preplatonici: «C'est ainsi qu'une page admirable (à propos d'Héraclite), concernant l'influence du rythme plus ou moins accéléré de la vie sur notre conception du monde, a passé dans *Morgenrote* et mérite d'être relue même après l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*», T. Reinach, *Friedrich Nietzsches Werke. Gesamt Ausgabe. III Abteilung. Philologica*, cit., p. 424. In effetti, le idee di von Baer nella loro rielaborazione nietzscheana meriterebbero un confronto più approfondito con l'idea bergsoniana di durata, intesa come tempo "qualitativo", irriducibile al tempo "quantitativo" e spazializzato misurato dalla scienza e dagli orologi.

Qui la montagna mostra le sue 3 gobbe: con una lente più forte vedo una quantità di gobbe nuove; il suo profilo si rinnova continuamente con lenti sempre più forti; la vecchia linea diventa un fantasma arbitrario. Alla fine, giungo al punto nel quale la linea non è più osservabile, perché il movimento della disgregazione sfugge al nostro occhio. Ma il movimento *elimina la linea!*⁷²

Risintonizzando lo sguardo su una scala sempre più ridotta, i contorni che appaiono fissi tendono a frammentarsi, a spezzarsi, rivelando un movimento che rende invisibile il profilo della montagna, in precedenza percepito con chiarezza. È possibile dunque immaginare una contrazione e una dilatazione tanto della durata temporale, quanto delle dimensioni spaziali dei fenomeni. Il *tipo di esperienza* che da tali contrazioni e dilatazioni deriva risulterebbe molto diverso da quello a cui l'essere umano è abituato.

Occorre notare che, nell'aforisma di *Aurora*, il giudizio di Nietzsche è radicale circa il modo di operare dei sensi: «Le abitudini dei nostri sensi ci hanno irretiti nella frode e nell'inganno della sensazione»⁷³, scrive, e ciò significa che quella prigione in cui i sensi rinchiudono l'individuo mostra un'immagine distorta della realtà. La sensazione produce “frode” e “inganno”: è come se l'essere umano fosse condannato a rimanere rinchiuso nella caverna platonica, incatenato ai suoi organi di senso, incapaci di percepire altro che ombre e fantasmi. Il “mondo reale” è considerato irraggiungibile proprio a causa dell'unità di misura, vincolante ed erronea, imposta dai cinque sensi.

L'insistenza sul carattere di erroneità della sensazione è un punto che il filosofo, però, ritratterà negli anni successivi. Nel *Crepuscolo degli idoli*, in un breve paragrafo dedicato proprio a Eraclito (considerato “con sommo rispetto”), Nietzsche nega che i sensi di per sé producano errori. La maggior parte dei filosofi, spiega, rifiutarono la testimonianza dei cinque sensi in quanto essi indicavano molteplicità e divenire; anche Eraclito rifiutava la testimonianza dei sensi, ma per la ragione esattamente opposta: essi mostravano “cose” durature e unitarie, laddove non vi sono che molteplicità e cambiamento⁷⁴. Nonostante la sua ammirazione per il filosofo di Efeso, «Anche Eraclito fece torto ai sensi. Essi non mentono né nel modo che credevano gli Eleati, né in quello che credeva lui – in generale

⁷² NF 1881-1882 11[227].

⁷³ M 117.

⁷⁴ «Non fatevi ingannare. Dipende dalla vostra vista corta, e non già dall'essenza delle cose, il fatto che voi crediate di scorgere da qualche parte una terraferma, nel mare del nascere e del perire. Voi date nomi alle cose, come se queste durassero costantemente», PZG 5.

essi non mentono»⁷⁵. I sensi non mentono, afferma con decisione Nietzsche; la menzogna deriva, al massimo, da ciò che l'intelletto fa della testimonianza dei sensi. Il responsabile del processo di falsificazione sembra dunque spostarsi, nell'ultimo Nietzsche, dai sensi all'intelletto: «Le idee sono illusioni; le sensazioni sono la realtà ultima»⁷⁶, scrive nel 1887-1888.

Ciò che qui interessa sottolineare è l'approdo finale della riflessione nietzscheana, secondo il quale la distinzione tra mondo "vero" e mondo "apparente" crolla, e non resta che un unico mondo. Ciò consente di guardare retrospettivamente al "mondo reale" di cui si parla in *Aurora* 117, detto irraggiungibile a causa dei sensi e della prigione da essi costruita, come al residuo metafisico di un "mondo vero", che *finirà per diventare favola*⁷⁷.

Nonostante il torto commesso da Eraclito nel giudicare i sensi, il riferimento e l'ammirazione per il "filosofo che piange" è una costante nella riflessione filosofica di Nietzsche, dai primi anni a Basilea sino agli ultimi di vita cosciente⁷⁸. Già ne *la filosofia nell'epoca tragica dei greci* Eraclito è il filosofo che nega la distinzione tra mondo fisico e mondo metafisico, per conservare quello che viene indicato come un "unico mondo". Nella caratterizzazione di quest'ultimo, il ritmo pare giocare un ruolo centrale:

⁷⁵ GD, La «ragione» nella filosofia, 2. Negli anni precedenti, Nietzsche aveva espresso posizioni antitetiche a questa (come quella del citato aforisma 117 di *Aurora*); Pietro Gori, ricostruendo l'evoluzione del pensiero nietzscheano su questo punto, così commenta: «Per quanto Nietzsche non arrivi mai ad ammettere che i sensi riportino la natura senza alcuna modificazione, dal momento che essi operano in ogni caso già una mediazione del dato originario, sembra però che trovi possibile che essi rispettino una certa struttura mutevole e dinamica, per cui restituirebbero in effetti un mondo privo della staticità che l'intelletto pretende di rilevare – ma che invece applica», P. Gori, *La proposta antimetafisica di Nietzsche e Mach*, tesi di dottorato, anno accademico 2007/2008, p. 111. Gori nota inoltre, poco dopo, che è possibile operare una distinzione nei capi di accusa rivolti agli organi di senso: un conto è sostenere che operino erroneamente, un altro indicarne la limitatezza.

⁷⁶ NF 1887-1888 11[332].

⁷⁷ GD, Come il «mondo vero» finì per diventare favola. Nietzsche continuerà a usare i termini "menzogna", "finzione", "errore" fino alla fine; tuttavia, occorre tenere in considerazione che, nella misura in cui la distinzione tra mondo vero e mondo apparente viene meno, viene meno anche il termine di riferimento rispetto a cui giudicare della falsità di qualsiasi rappresentazione. Si tratta dunque di concetti da risemantizzare in relazione all'ontologia dell'ultimo Nietzsche. Salaquarda sottolinea che la negazione nietzscheana della distinzione tra fenomeno e cosa in sé si può leggere come una critica e un superamento delle posizioni di Lange, autore che con il suo criticismo radicale aveva influenzato profondamente la riflessione di Nietzsche (cfr. J. Salaquarda, *Nietzsche e Lange*, cit., p. 32). Oltre al *Crepuscolo degli idoli* e al passo citato, si veda ad esempio NF 1887-1888 9[91]: «La contrapposizione tra "cosa in sé" e "apparenza" è insostenibile; ma con essa cade anche il concetto di "apparenza"».

⁷⁸ In *Ecce homo* Nietzsche si riferirà a se stesso come al primo vero "filosofo tragico". L'unico predecessore che riconosce è proprio Eraclito, il solo, anche tra i presocratici, che sente a sé affine: «L'affermazione del flusso e dell'annientare, che è il carattere decisivo in una filosofia dionisiaca, il sì al contrasto e alla guerra, il divenire, con rifiuto radicale perfino del concetto di "essere" – in questo io debbo riconoscere quanto di più affine a me sotto ogni aspetto sia mai stato pensato finora» (EH, La nascita della tragedia, 3). Addirittura, prosegue Nietzsche, Eraclito potrebbe avere già insegnato una dottrina analoga a quella dell'eterno ritorno.

«Io contemplo il divenire» egli esclama «e nessuno ha guardato con pari attenzione questa eterna onda e questo eterno ritmo delle cose».

[...] egli negò in generale l'essere. In effetti, quest'unico mondo che egli conservava – difeso da eterne leggi non scritte, ondeggiante al bronzeo rintocco del ritmo – non rivela da nessuna parte una permanenza, un'indistruttibilità, un baluardo che si opponga alla corrente.⁷⁹

In entrambe le occorrenze, il ritmo è associato all'onda, dunque a una processualità in certa misura periodica e tuttavia non necessariamente matematica, perché la regolarità delle onde è solo apparente. Interessante notare che, nella visione del mondo eraclitea, il ritmo propende più dal lato del divenire, che da quello della forma. Si tratta però di un divenire il cui movimento è internamente strutturato. Le due grandi intuizioni di Eraclito sono infatti, secondo Nietzsche, «il movimento eterno, cioè la negazione di ogni durata e di ogni sosta nel mondo e la regolarità interna e unitaria di quel movimento»⁸⁰. Al tempo in cui Nietzsche scrive queste parole, l'antico principio del *panta rei* non è da considerarsi scientificamente superato; al contrario, è allo scopo di comprenderlo meglio che il filosofo si riferisce alla scienza della natura a lui contemporanea e, in particolare, alla conferenza di von Baer. L'esperimento mentale mostra infatti che «solo per un certo grado di percezione esistono le forme»⁸¹ – e si potrebbe specificare ulteriormente in questi termini: solo per un certo grado di percezione esistono *certe* forme.

Si analizzi con maggiore attenzione l'ipotesi dell'accelerazione dei battiti cardiaci e del loro rallentamento: una percezione migliaia di volte più rapida rispetto alla media umana porterebbe anzitutto a una progressiva immobilizzazione di ciò che, normalmente, si muove (ad esempio, lo spostamento di un animale risulterebbe eccessivamente lento per essere rilevato in quanto tale); d'altro canto, si schiuderebbe un'infinità di micro-movimenti altrimenti inaccessibili, perché di solito troppo rapidi (il movimento della pallottola di un fucile, il battito delle ali di un insetto). Si proceda ora nella direzione opposta: la tendenza principale riscontrata sarà quella di una velocizzazione della percezione (le stagioni si avvicenderebbero come il giorno e la notte, ad esempio), che renderebbe progressivamente insensibili ai movimenti più fini (se un fiore sboccia e appassisce in quelli che paiono pochi secondi, il volo di una mosca non entrerebbe

⁷⁹ PZG 5.

⁸⁰ F. Nietzsche, *I filosofi preplatonici*, cit., p. 55.

⁸¹ Ivi, p. 57.

nemmeno più nel campo percettivo). In aggiunta però, se portata agli estremi, una percezione oltre misura rapida arriverebbe a pietrificare il movimento. Nietzsche pare non notare questa contraddizione, ma la “selvaggia tempesta del divenire” apparirebbe in alcuni suoi punti paradossalmente statica. Il movimento del sole, ad esempio, figurerebbe come un «arco splendente nel cielo, così come un carbone incandescente girato rapidamente appare come un cerchio di fuoco»⁸².

Una qualche illusione di staticità si riscontra dunque sia nell’infinitamente rapido, sia nell’infinitamente lento; in ogni caso, parlare di ciò che appare statico come di una “illusione” implica, come contraltare, la realtà del movimento. Difatti per Eraclito «non esiste nessuna cosa della quale si possa dire “è”. Egli nega l’ente. Egli conosce solo il divenire, lo scorrere. Egli tratta la fede nella persistenza come errore e stupidità»⁸³. I sensi non mentono, dirà come si è visto Nietzsche molti anni dopo *contra* Eraclito, nella misura in cui testimoniano il divenire, lo scorrere e il cambiamento.

Il punto su cui occorre portare l’attenzione, per orientarsi nella complessità del discorso, è il seguente: il divenire non ha un *tempo*, una velocità assoluta. Nel suo testo dedicato proprio a questi temi, Robin Small sostiene che, per Nietzsche, il divenire assoluto è un “fatto” mentre il tempo un’“interpretazione”⁸⁴. Il mondo non procede seguendo una scansione uniforme e prestabilita, perché è uno specifico “essere che misura” la fonte della qualità del divenire. Il “modo” dello scorrere non risponde a una unità di misura valida universalmente, ma a uno specifico punto d’appoggio, che può essere l’uomo, così come una pianta o un insetto.

«Un tempo che esiste in sé è un’assurdità: il tempo esiste soltanto per un soggetto senziente. Lo stesso si dica per lo spazio»⁸⁵, scrive Nietzsche sempre tra il 1872-1873, e

⁸² Ivi, p. 56.

⁸³ Ivi, p. 57.

⁸⁴ «For Nietzsche, becoming is a fact but time is an interpretation. The conceptual structures of temporality – that is, the categories of earlier and later, and of past, present and future – involve an elaboration of what is given in experience. They are not to be taken simply as descriptions of reality, or as generalizations from perception and observation. Rather, they have the properties of what Nietzsche calls ‘perspectives’. This does not mean that we cannot compare them, or find ways of deciding between their claims. Every interpretation of becoming takes place within a context and cannot be understood or assessed in its own terms alone by means of a logical or philosophical analysis. We can call this context a ‘form of life’, R. Small, *Time and Becoming in Nietzsche’s Thought*, cit., p. 2. A questo volume si rimanda, in generale, per un’analisi originale della concezione del divenire e del tempo in Nietzsche, che non ha al proprio centro il pensiero dell’eterno ritorno, ma l’idea che Nietzsche presenti ed esplori diversi modelli della temporalità.

⁸⁵ NF 1869-1874 19[140]. Nelle *Lezioni sui preplatonici*, dopo aver citato von Baer, Nietzsche riporta una citazione di Helmholtz: «[...] non si può parlare di un assoluto rigore della nostra scala astronomica del tempo», F. Nietzsche, *I filosofi preplatonici*, cit., p. 57. Nietzsche sembra dunque riprendere da von Baer una concezione del tempo come dipendente da una specifica misura interna. Tuttavia, il biologo si chiede «quale prospettiva può essere la più giusta, quale la più vicina alla verità?» e risponde «Senza alcun dubbio, quella che risulta dall’unità di misura più grande» (A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull’individualità nell’Ottocento*

Colli e Montinari confermano che si tratta della concezione del tempo esposta da von Baer nella sua conferenza del 1860⁸⁶. La percezione del divenire e/o della persistenza delle cose dipende da una specifica unità di misura, sono “commisurate” a uno specifico ritmo.

L’idea che il tempo e lo spazio siano commisurati a un soggetto senziente va però intesa in tutta la sua complessità. Quella di Nietzsche non è una posizione di stampo per così dire soggettivistico. La formulazione forse più limpida di ciò che Nietzsche intende si ha in un articolato frammento del 1887, nel quale vengono confutate una serie di idee metafisiche, tra le quali la distinzione tra “cosa in sé” e “accidente”, e quella tra “soggetto” e “oggetto”. Così si esprime il filosofo:

Se rinunciamo al *soggetto* agente, rinunciamo anche all’*oggetto* su cui opera. La durata, il restare uguale a sé, l’essere non ineriscono né a ciò che si chiama soggetto, né a ciò che si chiama oggetto: sono complessi dell’accadere, apparentemente duraturi in relazione ad altri complessi – cioè per esempio attraverso una diversità nel ritmo dell’accadere [*Verschiedenheit im Tempo des Geschehens*] (quiete-movimento, denso-rado: tutte antitesi che non esistono in sé e con cui effettivamente si esprimono solo *diversità di grado*, che si presentano come antitesi per una certa misura prospettica).⁸⁷

tedesco, cit., p. 213). Tracce di questa considerazione si trovano in effetti in un frammento postumo del 1881 (dunque contemporaneo al citato 117 di *Aurora*), nel quale Nietzsche, ancora influenzato da von Baer, afferma: «Al corso reale delle cose deve corrispondere anche un tempo *reale*, prescindendo assolutamente dal *senso* della lunghezza e della brevità proprio degli esseri che conoscono. Probabilmente, il tempo reale è indicibilmente più lento del tempo così come noi uomini lo sentiamo» (NF 1881-1882 11[302]). Small commenta così questo passaggio nietzscheano: «These working notes may present points of argument that have occurred to Nietzsche rather than his own judgements», R. Small, *Time and Becoming in Nietzsche's Thought*, cit., p. 34). Nonostante tali considerazioni circa la “prospettiva più giusta” e il “tempo reale”, è, di fatto, l’idea del carattere prospettico della durata temporale ad avere maggiore successo nella ricezione di von Baer, non solo, come visto, nei frammenti postumi nietzscheani, ma anche ad esempio in Teichmüller (Nietzsche leggerà un suo testo del 1882). Teichmüller, in seguito a diversi confronti anche personali con il biologo, sostiene che «il tempo [sia] l’apparenza prospettica dell’ordinamento atemporale del mondo» e che «la durata temporale del mondo, dunque, non ha affatto una grandezza assoluta [...]». Tutto viene determinato solo in termini relativi» (citato da A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull’individualità nell’Ottocento tedesco*, cit., pp. 215-216). La concezione del tempo di Teichmüller, tale per cui il tempo non è lineare ma circolare (la linearità sarebbe un’illusione derivante dall’angustia del campo visivo umano), finisce per fare eco all’*eleatismo*; a ciò i darwinisti opporranno il valore della filosofia eraclitea per la scienza moderna (es. Caspari) – così nota Orsucci. Ciò nonostante, si può osservare che Teichmüller paragona il mondo a «un giocattolo, che a piacere può mostrarsi o lungo o corto» (ivi, p. 217) e che il riferimento al mondo come a un gioco di Zeus è a tutti gli effetti un lascito della filosofia eraclitea.

⁸⁶ OFN, vol. III/III/II, p. 501.

⁸⁷ NF 1887-1888 9[91]. Questo passo è particolarmente significativo anche allo scopo di contrastare un dualismo esacerbato tra natura e cultura; Günther propone, nella sua monografia, una contrapposizione tra Nietzsche da un lato, e Dühring e Bergson dall’altro. Questi ultimi sosterranno una visione “olistica”, tale per cui la realtà sarebbe costituita da un’unica forma e dalle sue molteplici variazioni (nello specifico, da un ritmo che si espande nella materia e si contrae nella coscienza). In Nietzsche, invece, vi sarebbe piuttosto un taglio netto, una differenza non di grado, ma di essenza tra il piano della materia e quello della coscienza, tra i ritmi naturali e quelli estetici. La studiosa, però, prende in considerazione le opere di Nietzsche solo fino al 1876, e si tratta di una scelta metodologica precisa: vuole evitare di leggere i primi scritti del filosofo alla luce delle sue riflessioni più mature, per coglierne la portata specifica. Tuttavia,

Le cose durano, appaiono stabili nel tempo, sembrano dotate di una certa sostanza: tutto ciò non deriva propriamente né dalle cose, né dal soggetto che le percepisce – se si intende classicamente il soggetto come soggetto agente, “causa” in grado di determinare “effetti”. In un frammento del 1883-1884, Nietzsche aveva già prospettato la necessità di superare la relazione tra causa ed effetto, concependo piuttosto una contemporaneità di tensioni e distensioni: «dobbiamo presupporre un *ritmo vitale, non causa ed effetto!*»⁸⁸, scriveva. Nel frammento del 1887 Nietzsche si serve di un’espressione decisiva. Le cose ci paiono durature, uguali a se stesse e sostanziali: queste proprietà non sono attribuite dal soggetto, e non ineriscono nemmeno all’oggetto, ma sono *complessi dell’accadere*. Questi non hanno, in sé, caratteristiche definite, perché appaiono più o meno duraturi, più o meno stabili, più o meno solidi, solo rispetto ad altri complessi dell’accadere. Ciò significa che ciascuno dei tipi di vita immaginati da von Baer (quello di un uomo che vive una vita di ottant’anni, di migliaia di anni o di pochi minuti) si presenta come uno specifico “complesso dell’accadere”, che non è definibile in assoluto come “veloce” o come “lento”, e neppure come in “quiete” o in “movimento”. Le coppie di antitesi come quiete-movimento e denso-rado appaiono come tali, cioè come antitesi, soltanto per “una certa misura prospettica”. Lo sforzo teorico di guardare al di là delle misure prospettiche significa anzitutto riconoscere che una misura a-prospettica non esiste, e in secondo luogo arrivare a intendere che le prospettive si presentano come differenze di grado. La vita del bambino ha un ritmo più breve rispetto a quella dell’adulto – ma sicuramente, si può aggiungere, più lungo rispetto a quella di un insetto. La realtà è fatta di “complessi di accadere” che hanno, dice Nietzsche, ciascuno il proprio *tempo*, ossia la propria velocità. È dunque una realtà composita, stratificata, prospettica, diversamente ritmata. Si torni al primo Nietzsche e alla sua spiegazione della filosofia eraclitea. Vi è un “unico mondo”, si diceva, che diviene e che “ondeggia al bronzo rintocco del ritmo”. Questa

è altrettanto fuorviante guardare alle pagine nietzscheane isolatamente, soprattutto perché è Nietzsche stesso a esprimersi circa i suoi scritti, a offrirne chiavi di lettura, a dichiarare cosa c’è di buono e cosa, invece, poteva essere scritto meglio. Si pensi a *La nascita della tragedia*: Nietzsche, ormai “libero” dalla metafisica schopenhaueriana-wagneriana, scrive nel 1886 che avrebbe dovuto trovare un linguaggio proprio per esprimere quelle stesse idee; in *Ecce homo*, confessa di sentire puzza di hegelismo rileggendo le sue pagine giovanili. Guardando oltre e considerando lo sviluppo della riflessione nietzscheana è possibile, in effetti, mitigare quel dualismo che Günther ritiene dominante e indiscutibile in Nietzsche. Il frammento postumo citato ne è un chiaro esempio: lì il filosofo si riferisce esplicitamente alle diverse modalità dell’apparire come a “differenze di grado”, che sono sì frutto di una messa in forma estetica, ma che non dipendono dal soggetto, dalla sua coscienza, dal suo operare consapevole. Non si tratta di forme antropologiche, come sostiene Günther, ma di “complessi dell’accadere”.

⁸⁸ NF 1882-1884 24[36].

affermazione si può leggere in due modi: indica anzitutto la processualità organizzata del mondo, cioè il suo divenire, che per Eraclito si svolge secondo le leggi eterne del *logos*. In secondo luogo – tentando una sintesi delle due esposizioni della filosofia eraclitea di Nietzsche, nelle lezioni e ne *La filosofia nell'epoca tragica dei greci* – allude al fatto che il modo in cui il mondo appare non è stabile ma “ondeggia”, cioè muta, espandendosi e contraendosi. Sono proprio queste espansioni e contrazioni a strutturare ritmicamente il tempo e l'esperienza.

Si intende allora, ad un ulteriore livello, la già citata affermazione delle *Ricerche ritmiche*: «il ritmo è la forma del divenire, è la *forma del mondo delle apparenze*»⁸⁹. Il fatto che le cose del mondo ci appaiano così come ci appaiano, nella loro staticità e nelle loro forme ben definite (mondo delle apparenze), oppure in movimento più o meno rapido (divenire), è il risultato di una interazione continua di molteplici ritmi, fisiologici ed estetici. È possibile ampliare il discorso di von Baer, perché a entrare in gioco non è solo la pulsazione cardiaca, ma quella infinità di micro e macro ritmi che costituiscono il corpo vivente e che, a loro volta, sono continuamente affetti da ritmi per così dire esterni. La velocità e la lentezza secondo cui il mondo appare e diviene è frutto di una trama ritmica incessantemente modificantesi.

Oliver Sacks, noto neurologo e scrittore britannico, fornisce alcuni spunti interessanti proprio a partire dal passo di von Baer in un suggestivo capitolo del suo testo *Il fiume della coscienza*, dal titolo *Velocità*⁹⁰. Sostiene, in particolare, che la migliore approssimazione delle “creature accelerate” immaginate dal biologo nel 1860 possano essere le persone con una grave sindrome di Tourette, sindrome che causa molteplici tic, compulsioni, suoni e movimenti involontari.

Alcune persone con sindrome di Tourette sono in grado di afferrare le mosche al volo; quando chiesi a un uomo come facesse, mi confidò che non aveva la sensazione di muoversi in modo particolarmente veloce, ma piuttosto che, per lui, la mosca si muovesse lentamente. [...]

Un altro paziente con una forma grave di Tourette e con un eloquio molto veloce mi disse che, oltre ai tic e alle vocalizzazioni che io potevo vedere e sentire, ve n'erano altri dei quali – con i miei occhi e le mie orecchie “lenti” – probabilmente ero inconsapevole. Fu solo

⁸⁹ KGW II/3, p. 338.

⁹⁰ O. Sacks, *The River of Consciousness*, Vintage Books, 2017; trad. it. I. C. Blum, *Il fiume della coscienza*, Adelphi, Milano 2017.

videoregistrandolo, ed effettuando poi un'analisi immagine per immagine, che fu possibile vedere la vasta gamma di questi "micro-tic".⁹¹

Se nei pazienti affetti dalla sindrome di Tourette lo scorrere "normale" del tempo pare rallentato, in alcuni malati di Parkinson, al contrario, è possibile riscontrare il fenomeno opposto. Il parkinsonismo comporta una riduzione della dopamina, ossia di un neurotrasmettitore che regola la fluidità dei movimenti; pertanto, una conseguenza della malattia è proprio una alterazione della velocità dei movimenti (sia fisici, sia mentali). Sacks si è occupato in particolare dei pazienti sopravvissuti a una pandemia di encefalite letargica (1917-1928) – come racconta nel testo *Risvegli* – molti dei quali svilupparono una forma estrema di parkinsonismo: il loro rallentamento era simile, in alcuni casi, a una vera e propria pietrificazione. Il neurologo ricorda un paziente, Miron, che pareva immobilizzato nella stessa posa, con il braccio sollevato poco sopra il ginocchio; quando gli chiese spiegazioni, Miron non capì la domanda: «Che intende dire con "pose congelate"? Mi stavo solo pulendo il naso»⁹², rispose. Effettivamente, scattando delle fotografie e disponendole in successione, come in un *time lapse*, Sacks ebbe conferma del fatto che il suo paziente si stava pulendo il naso, ma un migliaio di volte più lentamente del normale.

Se la possibilità di una percezione rallentata o accelerata è, entro certi limiti, consentita agli esseri umani, il neurologo si chiede come mai la selezione naturale non abbia aumentato il numero di *speeders*, ossia di persone con capacità analoghe a quelle di chi presenta la sindrome di Tourette. Queste capacità infatti, almeno in certi casi, si possono addirittura considerare «una sorta di dono neurologico»⁹³, come testimoniano diversi atleti di fama mondiale, ma anche musicisti particolarmente dotati. Si potrebbe osservare che anche la lentezza può presentare dei vantaggi: come in realtà Sacks stesso ammette, la lentezza si accompagna all'attenzione, alla cautela, a un atteggiamento controllato e critico⁹⁴. Ciò nonostante, da un punto di vista evolutivo globale non solo una eccessiva

⁹¹ Ivi, pp. 51-52.

⁹² Ivi, p. 49.

⁹³ Ivi, p. 54.

⁹⁴ Sacks racconta il caso di Ivan Vaughan, uno psicologo con la malattia di Parkinson, il quale «cercava di svolgere tutto il lavoro di scrittura mentre era sotto l'influenza della L-dopa [farmaco che innalza i livelli di dopamina], perché in quei momenti la sua immaginazione e i suoi processi mentali sembravano fluire più liberi e rapidi, e gli veniva in mente ogni genere di associazione incisiva e inattesa (benché, se era troppo accelerato, questo potesse compromettere la concentrazione e portarlo a divagare in tutte le direzioni). Quando gli effetti della L-dopa si esaurivano, però, passava

lentezza, ma anche una velocità spropositata comporta notevoli svantaggi: tra questi figurano la disinibizione e l'impulsività da un lato, con rischi per l'integrità e la sopravvivenza individuale, ma anche lo spezzarsi e il perdersi del flusso di pensieri «in un torrente di distrazioni e divagazioni superficiali», fino al dissolvimento in una «brillante incoerenza, in una fantasmagoria, in un delirio che ha qualità quasi oniriche»⁹⁵. La risposta del neurologo circa la mancata selezione evolutiva di simili esperienze alterate del tempo e della percezione non è lontana da alcune affermazioni nietzscheane:

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, azzecava subito l'uguaglianza. [...] Similmente, perché nascesse il concetto di sostanza [...], 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”.⁹⁶

Così scrive Nietzsche nel noto aforisma *Origine del logico* ne *La gaia scienza*. Chi procede “troppo lento”, “troppo cauto” nella sussunzione potrebbe essere paragonato a chi guarda attraverso un microscopio, ed è in grado di cogliere i dettagli ma non la forma complessiva del fenomeno che osserva. Quando è in gioco la sopravvivenza, per esempio perché vi è una bestia feroce che occorre riconoscere abbastanza in fretta da poterla rifuggire, la lentezza risulta uno svantaggio evolutivo. Analogamente, vedere tutto “allo stato fluido” – o, come dice nell'aforisma successivo, vedere “il flusso dell'accadere” – comporta un pericolo per la vita, in quanto significa non essere nelle condizioni di distinguere e memorizzare quali sono le “forme” potenzialmente dannose. Questo non significa, però, che la percezione comune sia quella corretta (anzi, l'obiettivo di Nietzsche è in questo aforisma dimostrare esattamente l'opposto). Ciò che conta, in definitiva, è che essere “neuro-normali” (così Sacks definisce i sani) risponde a fattori di convenienza, e non di veridicità o di oggettività.

alla revisione, e si ritrovava in uno stato perfetto per potare il testo scritto a volte in una prosa troppo esuberante, mentre era in fase “on”», ivi, p. 53

⁹⁵ Ivi, p. 54.

⁹⁶ FW, 3, 111.

Stati di coscienza alterati (come quelli prodotti da alcune droghe⁹⁷, ma anche esperienze pre-morte in cui il tempo pare dilatarsi all'inverosimile) determinano uno sfalsamento del ritmo vitale ed esperienziale dell'individuo in questione rispetto al ritmo dominante nell'ambiente esterno. Questo sfalsamento è riscontrabile anche in molti dei pazienti descritti da Oliver Sacks e, al limite, negli esseri umani protagonisti dell'esperimento mentale di von Baer. Questi mostrava che il mondo di un uomo la cui vita ha una durata di ottant'anni non sarà lo stesso dell'uomo che, per ipotesi, vivesse quaranta minuti o ottantamila anni, così come non è lo stesso mondo che vive una pianta.

Da un punto di vista nietzscheano, si può affermare che non si tratta di rappresentazioni diverse di uno stesso "mondo vero", ma di vere e proprie dimensioni alternative, ciascuna autentica e ciascuna commisurata al proprio ritmo, o meglio, all'equilibrio dinamico di una pluralità di ritmi che continuamente imprime la loro forza gli uni sugli altri⁹⁸.

3.d Plasmatore di ritmi

Come si è già intuito da diversi riferimenti, la connessione tra il concetto di ritmo e la fisiologia – o, più in generale, tra il ritmo e una concezione scientifica dell'organismo vivente – non è un'idea che Nietzsche ha in mente nei primi anni '70, ma che poi accantona. Nell'inverno 1883-1884 scrive in un frammento che «L'uomo crede

⁹⁷ Nietzsche ne è consapevole, come dimostrano alcune riflessioni circa l'esperienza conseguente all'uso di hascisch. «Quando si fuma l'hascisc, lo spazio è molto più vasto, perché, nello stesso lasso di tempo, si vede molto più del solito. Dipendenza del senso spaziale dal tempo» (NF 1884 25[376]). «Il consumo dell'hascisc e i sogni ci hanno insegnato che la *rapidità dei processi mentali* è enorme. Evidentemente la maggior parte di essi ci viene *risparmiata*, non giungendo alla coscienza. In ogni essere organico complesso deve esistere una *massa di coscienze* e di volontà: la nostra coscienza suprema tiene solitamente chiuse le altre» (NF 1884 25[401]). Particolarmente significativa è l'idea che ogni essere organico viva in una dimensione coscienziale ridotta, a causa del predominio di una coscienza sulle altre; vi è, però, una "massa" di coscienze e di volontà che abitano il vivente e che l'uso di hascisch, ad esempio, riesce a liberare.

⁹⁸ Condivisibile, a questo proposito, l'osservazione di Rossella Fabbrichesi: «Sulla base di queste considerazioni, potremmo sostenere che la famosa frase nietzscheana, "Non ci sono fatti, ma solo interpretazioni", tacciata da più parti di relativismo, estremismo teorico e provocatorio antiscientismo, in realtà è assolutamente congruente con uno sguardo scientifico avvertito, soprattutto riguardo al vivente» (R. Fabbrichesi, *Nietzsche e la biologia: I temi in gioco*, in B. Stiegler, *Nietzsche e la biologia*, cit., pp. 7-22, p. 16.). In effetti, nel presente paragrafo dedicato alla percezione della durata temporale a partire da von Baer sono emersi alcuni aspetti di un prospettivismo che costituirà il cuore della proposta di von Uexküll alcuni anni dopo (Cfr. J. von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer, Berlin 1934; trad. it. a cura di M. Mazzeo, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010. Lo studioso introdusse in biologia una specifica nozione di ambiente (*Umwelt*): il vivente non si evolve passivamente adattandosi all'ambiente, come vuole il darwinismo, ma sono al contrario i viventi che, in base ai loro bisogni specifici, si formano la propria natura, selezionando un numero ristretto di stimoli ai quali reagire. Celebre è l'esempio della zecca (che sarà ripreso anche da Deleuze), capace di reagire a tre soli stimoli. Vi sarebbe dunque una pluralità di mondi vitali, Nietzsche direbbe – se si riprende il linguaggio di Aurora 117 – di prigioni che circoscrivono e selezionano un orizzonte di vita e di azione specifico, "commisurato" a ciascun organismo.

all'«essere» e alle cose, perché è una creatura che costruisce forme e ritmi»⁹⁹. Nelle righe successive, ribadisce più volte l'idea dell'uomo come *rhythmenbildendes Geschöpf*, espressione peculiare, che ritorna anche in due significativi frammenti del 1885¹⁰⁰.

Anzitutto, si può notare in questi passi l'accostamento, ripetuto e dunque non casuale, di «forme» e «ritmi», due termini che potrebbero in un primo momento dare l'idea di essere usati come sinonimi. Se si prende in esame il frammento 38[10] del 1885, invece, Nietzsche sembra attribuire la capacità di creazione delle forme all'occhio, come se si trattasse di un fenomeno puramente spaziale, mentre riferisce all'orecchio la possibilità di plasmare ritmicamente il tempo.

Come nota Stiegler, Nietzsche porta a termine quel processo di biologizzazione del soggetto trascendentale kantiano, che Lange aveva avviato ma non compiuto¹⁰¹. Nietzsche radica la possibilità dell'esperienza nel vivente e nel suo funzionamento fisiologico, funzionamento che non è da considerarsi stabile in quanto ha subito, nel corso della storia, diversi mutamenti. Anche se qui Nietzsche non vi fa riferimento, ci si può richiamare all'idea – sorta negli studi filologici e ribadita successivamente a Carl Fuchs – che l'origine del ritmo non sia da collocarsi nella musica, ma nella danza, e che dunque i ritmi fossero in certa misura «visibili», ancora prima che «udibili». La suddivisione dei compiti dell'occhio e dell'orecchio non è dunque così rigida come si potrebbe pensare, o quantomeno non lo è storicamente sempre stata.

Si ritiene utile immaginare che tra le «forme» e i «ritmi», di cui l'uomo è «plasmatore», sussista quella distinzione che Benveniste avrebbe poi individuato tra le parole greche *schema* e *rhythmos*¹⁰². In questa accezione, i ritmi non hanno la staticità delle forme, ma sono più propriamente «forme in movimento», dinamiche, instabili, valide nell'istante ma riconfigurantesi incessantemente.

Nietzsche sembra intendere i ritmi, oltre che le forme, come prerogativa della creazione umana: «egli [l'uomo] inquadra tutto ciò che accade in questi ritmi: è un modo di

⁹⁹ NF 1882-1884, 24[14].

¹⁰⁰ NF 1884-1885, 38[10]; 42[3].

¹⁰¹ Cfr. B. Stiegler, *Nietzsche e la biologia*, cit., p. 38 e ss. Se Lange rimpiazza il soggetto kantiano con l'organizzazione psicofisica del vivente, Nietzsche è andato oltre, introducendo una genesi storica e (in questo caso) di stampo darwiniano delle categorie.

¹⁰² Cfr. É. Benveniste, *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, in *Problèmes de linguistique générale*, cit., p. 333. Anche Maldiney, citando Benveniste, sottolinea il legame di «ritmo» non tanto a «forma», *Gestalt*, quanto piuttosto a *Gestaltung*, cioè una forma nell'atto di formarsi: «Ce sens de la forme en formation, en transformation perpétuelle dans le retour du même, est proprement le sens du rythme», H. Maldiney, *L'esthétique des rythmes*, cit., p. 157.

appropriarsi delle “impressioni”¹⁰³; e ancora, «In ogni percepire, ossia nell'appropriazione originaria, l'avvenimento essenziale è un agire, o più rigorosamente, un imporre forma: di “impressioni” parlano solo i superficiali»¹⁰⁴. La critica al concetto di “impressione” è dettata dalla passività che esso implica, come se un qualche mondo “là fuori” imprimesse le sue forme nell'uomo, pronto a riceverle. Al contrario, Nietzsche individua al fondo di ogni percezione un agire: «è proprio di questa attività non solo produrre forme, ritmi e successioni di forme, ma anche valutare l'opera creata con riferimento all'assimilazione o al rifiuto»¹⁰⁵.

Una nota di forte scetticismo caratterizza anche questi frammenti, quando Nietzsche ribadisce che alle invenzioni antropologiche non corrisponde alcuna realtà; si tratta solo e soltanto di esperimenti di organizzazione degli stimoli più o meno efficaci, ma mai “veri”. «Così sorge il nostro mondo, tutto il nostro mondo, e a tutto questo mondo appartenente solo a noi, solo da noi creato, non corrisponde nessuna presunta “realtà vera e propria”, nessun “in sé delle cose”; piuttosto esso stesso è la nostra unica realtà»¹⁰⁶. Non esiste nessuna realtà vera, intesa come contrapposta a una qualche realtà falsa, ma esiste un'unica realtà, come già Eraclito, secondo Nietzsche, affermava.

Nei frammenti in cui il filosofo presenta l'uomo come una creatura che plasma forme e ritmi, emerge in maniera significativa una contaminazione del quadro epistemologico con una concezione dell'organismo vivente che si rifà, in buona parte, ad alcune idee fondamentali della biologia del tempo. Nietzsche rielabora le sue letture scientifiche in maniera originale, e uno dei risultati più significativi è riassunto nella seguente tesi: «*La conoscenza è un mezzo di nutrizione*»¹⁰⁷. La nutrizione è ciò che definisce il vivente in quanto tale, perché è l'attività che consente non solo di perseverare nella propria esistenza ma di accrescersi e svilupparsi. Nietzsche intuisce che l'attività conoscitiva non sia, in

¹⁰³ NF 1882-1884 24[14].

¹⁰⁴ NF 1884-1885 38[10].

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ NF 1884-1885 38[10]. Significative a proposito dello scetticismo nietzscheano e di un suo parziale superamento le considerazioni di Müller-Lauter nel già citato saggio dedicato a Nietzsche e Roux: «Malgrado tutta l'apertura verso la ricerca scientifica, allorché Nietzsche poco più tardi intraprende la lettura del libro di Roux, a dominare è in primo luogo una scepisi fondata sulla critica della conoscenza e del linguaggio. [...] Nietzsche viene spinto da Roux in direzione del riconoscimento del valore della ricerca scientifica; ad un siffatto 'positivismo' si contrappone naturalmente la riserva di critica del linguaggio: [...]. *Questa riserva di Nietzsche non è però un'obiezione* [...]. Il fatto che la conoscenza umana, anche quella scientifica, sia necessariamente vincolata a dei linguaggi figurati, appartiene già alle convinzioni del primo Nietzsche. *Rimane il problema di quale specie di metaforicità meriti la preminenza*; [...] anche tra i linguaggi metaforici ha luogo una lotta», W. Müller-Lauter, *L'organismo come lotta interna. L'influsso di Wilhelm Roux su Friedrich Nietzsche*, cit., pp. 162-164 (corsivo mio).

¹⁰⁷ NF 1882-1884 24[14]. Cfr. NF 1884-1885 38[10].

fondo, qualcosa di troppo dissimile dall'attività esercitata dallo stomaco: lo stomaco si appropria delle sostanze in modo tale da renderle nutrimento. Analogamente, quando l'uomo conosce non si limita ad essere "colpito" e ad accogliere stimoli esterni, ma li seleziona, struttura, ordina e incorpora nei propri schemi, in accordo al proprio modo di "funzionare".

L'uomo è allora un organismo vivente che si nutre attraverso un mezzo particolare, la conoscenza, e quest'ultima procede tramite la creazione di forme e di ritmi. Tali creazioni vengono valutate, scrive Nietzsche, con riferimento all'assimilazione o al rifiuto: come se fossero degli esperimenti che possono nutrire oppure intossicare l'organismo. Certi ritmi "fanno bene", altri possono danneggiare – l'accusa a Wagner, come si vedrà, è da intendersi esattamente in questa prospettiva fisiologica.

Pare qui raggiungere uno dei suoi punti più alti l'idea espressa da Nietzsche anni prima, secondo la quale una "fisiologia più alta" sarebbe capace di incorporare l'estetico sin dai primi livelli dell'organico¹⁰⁸. La vita, e non solo quella umana, è in grado di costruirsi il proprio ambiente, che non è né vero né falso, ma corrisponde semplicemente, in maniera più o meno efficace, a esigenze vitali¹⁰⁹. Si è visto che, per Nietzsche, anche una pianta è a tutti gli effetti un "essere che misura", cioè che crea un mondo a sé commisurato.

Si tengano a mente i seguenti punti, approfonditi nelle pagine precedenti: 1) il corpo vivente (*Leib*) contiene una quantità innumerevole di ritmi 2) da un punto di vista che non si può definire propriamente né solo biologico né solo filosofico, conoscere (cioè nutrirsi) significa creare forme e ritmi 3) ogni organismo si crea una dimensione e vive un'esperienza commisurata al proprio ritmo.

In conseguenza a ciò, è possibile formulare una concezione originale e specifica di nutrizione: nutrizione significa coordinare in un ritmo "più ampio", proprio del corpo vivente, tutti quei ritmi "esterni" che lo attaccano. Si tratta di una traduzione in termini ritmici del processo nutritivo; quest'ultimo trasforma chimicamente la materia, in modo tale da separare gli scarti dalle componenti utili per la crescita dell'organismo. Analogamente, una molteplicità di ritmi esterni "attacca" il corpo, e ciascuno di essi viene "digerito" e integrato all'interno di quella "legge" ritmica dinamica, costitutiva di ciascun vivente. La riorganizzazione della dinamica complessiva avviene senza un vero e proprio

¹⁰⁸ Cfr. NF 1869-1874 19[50].

¹⁰⁹ L'utilità biologica non include, per Nietzsche, soltanto le esigenze finalizzate alla sopravvivenza (volontà di vita, *conatus*), ma anche e soprattutto le esigenze di espansione e sopraffazione (volontà di potenza).

direttore d'orchestra, e senza uno "spartito" predefinito, ma si effettua in ogni istante a seconda della forza specifica che ogni ritmo esercita sugli altri (tutto si muove secondo una nuova legge, come affermava Nietzsche nelle *Ricerche ritmiche*).

Il riferimento a un esterno e a un interno, per quanto difficile da evitare, è in realtà fuorviante: dove passano i confini di un corpo? Proprio i concetti di nutrizione e assimilazione contribuiscono a mettere in crisi quei confini, offrendo un'immagine molto più fluida e dinamica del vivente. Un alimento viene scisso nelle sue componenti e incorporato all'interno delle cellule e dei tessuti. Inoltre, miliardi di batteri abitano nell'apparato digerente umano e contribuiscono in maniera determinante al processo di nutrizione: ci si può chiedere come considerare tali batteri, se come semplici ospiti, oppure come parti vere e proprie di quell'organismo che contribuiscono ad accrescere.

In maniera non troppo dissimile, si può notare che un corpo è costituito sì da una molteplicità di ritmi, ma che è molto difficile isolare quelli interni all'individuo da quelli a esso esterni. Una marcia musicale modifica le pulsazioni cardiache, annotava Nietzsche, così come una quantità di altri micro e macro ritmi, che continuamente subiscono degli "attacchi" e al contempo esercitano la loro forza. Ogni ritmo per così dire "esterno" viene plasmato, riconfigurato e assimilato dal vivente; viene, in definitiva, incorporato all'interno di una trama ritmica creata dal vivente stesso.

È allora difficile tracciare una linea netta tra ritmi esterni e ritmi interni, proprio in virtù della profonda e incessante influenza reciproca che esercitano gli uni sugli altri; ciò che è possibile individuare, però, è quel concorrere di alcune forze ritmiche a un processo comune (da non intendersi teleologicamente orientato). «Una molteplicità di forze collegate tra loro in un unico processo nutritivo comune: ecco ciò che chiamiamo "vita"»¹¹⁰.

L'espressione *rhythmenbildendes Geschöpf* si può dunque intendere nell'orizzonte di una "fisiologia più alta" (che corrisponde, in fondo, a ciò che Nietzsche intende per filosofia), in quanto la capacità estetica di creare forme e di costruire ritmi si radica nel corpo vivente. Il fatto che gli organi di senso non diano accesso alla verità di una presunta cosa in sé non esclude che l'esperienza da essi prodotta, se messa al riparo dalle falsificazioni dell'intelletto, possa rimanere "fedele alla terra", per evocare Zarathustra¹¹¹. L'uomo è

¹¹⁰ NF 1882-1884 24[14].

¹¹¹ Vozza individua proprio nella capacità di creare un determinato "contesto d'esperienza" il senso della "fedeltà alla terra": «L'esaltazione e il potenziamento della vita come *volontà di salute* non è dunque semplicemente un anelito

una creatura che costruisce ritmi: non si tratta di una pura messa in forma che rende l'esperienza possibile, ma di un processo di creazione-nutrizione che *coincide con l'esperienza stessa*.

È possibile allora guardare all'uomo, "costruttore di ritmi", non come a una creatura che tradisce necessariamente la realtà, applicandovi forme che non corrispondono a nulla; ma come a un organismo che esplica la propria forza ritmica, lasciando che essa si imprima sull'ambiente e sugli altri viventi, modificandoli e modificandosi. La creazione, declinata come nutrizione e assimilazione, comporta una riorganizzazione continua delle interazioni ritmiche, secondo una "legge" che si può definire di espansione: *una legge, cioè, che contribuisce al successo del vivente che la opera*. In caso contrario, quando la "legge" si configura privando i ritmi della loro forza e bloccando l'espansione dell'organismo, si ha quel fenomeno che Nietzsche chiama *décadence*.

vitalista, formulato in ossequio al paradigma biologico-energetico: la vita può generare volontà di potenza solo se viene attivato un determinato contesto d'esperienza, che ridefinisce nella prossimità costitutiva dell'esistenza le nostre caratteristiche antropologiche, i nostri orientamenti pragmatici e le nostre predilezioni estetiche. Credo sia questo il senso eminente della nietzscheana *fedeltà alla terra*, del suo immanentismo radicale, ciò che tra l'altro ci consente di individuare la continuità tematica dell'opera di Nietzsche», M. Vozza, *Nietzsche tra vitalismo e prospettivismo*, in "Iride", n. 23, 1998, p. 137.

4. Antropologia del ritmo

Per indagare il concetto di ritmo da un punto di vista antropologico occorre vagliare il significato, gli usi e le funzioni che il ritmo assume nelle società umane, considerate nella loro varietà e complessità; la strutturazione interna di una comunità, i suoi riti, il rapporto con la morte, con gli dèi, con l'aldilà o con qualsivoglia forma di "ulteriorità", sono solo alcuni degli ambiti all'interno dei quali il fenomeno ritmico ha una rilevanza.

Nietzsche sembra essere ben consapevole del ruolo e delle potenzialità che il ritmo ha per la descrizione di svariati meccanismi antropologici; ciò è dimostrato in particolare da due luoghi della sua produzione, che saranno presi in esame nelle pagine seguenti. Si tratta di alcuni passi delle lezioni sulla *Storia della letteratura greca*¹, tenute a Basilea a partire dal semestre invernale 1874-1875, il cui contenuto viene successivamente ripreso e parzialmente rielaborato nell'aforisma 84 del secondo libro de *La gaia scienza*, dal titolo *Dell'origine della poesia*. Quest'ultimo è un aforisma particolarmente rilevante, in quanto è l'unico che Nietzsche dedica al tema del ritmo all'interno delle opere pubblicate, non semplicemente riferendosi a esso in maniera tangenziale, ma ponendolo al centro della propria riflessione. In quel passo, infatti, vengono delineati i tratti caratteristici del ritmo, dalle implicazioni tanto significative quanto complesse.

Sebbene il riferimento alla "poesia" potrebbe suggerire un pieno recupero della prospettiva filologica e delle analisi metriche e ritmiche della lingua greca, non è di questo che tratta *Dell'origine della poesia*. Come nota Christian J. Emden, a distinguere l'approccio di Nietzsche da quello dei suoi colleghi filologi è proprio l'interesse per un punto di vista non solo strettamente filologico, ma anche antropologico sulla questione del ritmo²; tale osservazione è valida non solo per le lezioni sulla storia della letteratura greca, ma anche per il citato aforisma 84 (i passi di quelle lezioni sono, a tutti gli effetti,

¹ Per un'analisi della *Geschichte der griechische Literatur* di veda C. Santini, *The History of Literature as an Issue: Nietzsche's Attempt to Represent Antiquity*, in *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, cit., pp. 159-179.

² Cfr. C. J. Emden, *Sprache, Musik und Rhythmus. Nietzsche über die Ursprünge von Literatur, 1869-1879*, cit., p. 208. Giuliano Campioni sottolinea invece come le lezioni basileesi siano un luogo privilegiato per osservare il progressivo distacco di Nietzsche «da Wagner e dalla metafisica dell'arte per approdare alla valorizzazione dell'etnologia e dell'antropologia come strumenti per cogliere la complessità e le stratificazioni culturali del mondo antico in modo radicalmente nuovo», G. Campioni, *Nota al testo*, in F. Nietzsche, *Il servizio divino dei Greci*, a cura di M. Posani Löwenstein, Adelphi, Milano 2012, pp. 223-226, p. 225.

una prima stesura dell'aforisma). Si vedrà come, in modo particolare a partire proprio dal 1875, Nietzsche si dedichi ad alcune letture di testi di etnologia, tra i quali J. Lubbock, *The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man* (1870) ed E. B. Tylor, *Primitive Culture* (1871), dai quali estrae strumenti concettuali allo scopo di elaborare una nuova immagine dell'antichità; uno sguardo a ricerche etno-musicologiche del secolo successivo, come G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i rapporti di possessione*, offrirà invece al presente capitolo materiale empirico sul quale sondare alcune tesi nietzscheane.

In definitiva, per quanto Nietzsche non si esprima mai direttamente circa la natura composita e varia del fenomeno "ritmo", questa è attestata dai luoghi e dai modi nei quali il filosofo ne parla: non solo, dunque, in termini tecnici secondo i canoni della disciplina filologica, ma anche in chiave fisiologica (come si è già visto) e antropologica (come si vedrà ora).

4.a Utilità superstiziosa

Dell'origine della poesia si apre con una netta presa di posizione da parte di Nietzsche, in particolare con una critica a «coloro che amano il fantastico nell'uomo»³ e che identificano nella poesia il simbolo del nobile distacco dell'umanità dalla tutto ciò che è utile. Secondo costoro la «ritmica del discorso», ossia la poesia, non sarebbe qualcosa di vantaggioso ma, al contrario, di controproducente: «quasi irridendo ad ogni utile funzionalità», il linguaggio plasmato ritmicamente pare contrastare la funzione comunicativa del linguaggio stesso. Sebbene infici la chiarezza della comunicazione, però, la poesia si è sviluppata in tutti gli angoli della terra e continua tutt'oggi a fiorire; ciò testimonierebbe l'elevazione dell'uomo dai propri bisogni elementari verso la moralità e l'arte, e confuterebbe le tesi di chi va alla ricerca dell'utile in ogni cosa.

Carlo Gentili identifica come principale obiettivo polemico di Nietzsche l'estetica idealistica di Schiller, così come espressa nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*: attraverso un processo di sviluppo, l'uomo arriva ad apprezzare la bellezza a prescindere da qualsiasi scopo pratico, e «l'inutile diventa ben presto la parte migliore dei

³ FW, 2, 84. Dal momento che il presente capitolo è incentrato sull'analisi dell'aforisma 84 de *La gaia scienza*, allo scopo di non appesantire l'apparato di note si tralascerà da questo momento in poi il riferimento. Dunque, laddove si incorrerà in una citazione tra virgolette senza nota è sempre a suddetto frammento che si rimanda.

suoi piaceri»⁴. Una posizione almeno parzialmente assonante, in tempi più recenti, è stata sostenuta dallo scienziato cognitivo Steven Pinker nel suo testo *How the Mind Works*. Pinker sostiene in maniera piuttosto radicale che le arti e in particolare la musica siano un esempio di attività totalmente inutili, se considerate da un punto di vista evolutivistico. La musica potrebbe svanire e nulla cambierebbe per la specie umana, poiché la musica «sembra essere una pura tecnologia finalizzata al piacere, un cocktail di droghe ricreative che ingeriamo attraverso l'orecchio per stimolare una massa di circuiti di piacere in una volta sola»⁵. Poco dopo Pinker specifica che la musica, a differenza del linguaggio, non è uno strumento adattativo, ma una pura “cheesecake uditiva”, preparata ad arte per stuzzicare le nostre facoltà mentali, prima tra esse il linguaggio. In questa prospettiva, la poesia non è che un prodotto della stimolazione del linguaggio da parte della musica; la componente ritmica della poesia, in quanto ereditata dalla musica, sarà dunque da considerarsi puramente estetica, evolutivamente inutile⁶. Pinker traduce in un discorso neuroscientifico la tesi che Nietzsche contesta nell'aforisma 84, secondo la quale la poesia irriderebbe a ogni utile funzionalità⁷.

Per una volta, infatti, il filosofo si schiera dalla parte degli utilitaristi («hanno ragione così di rado da far pietà!»), sostenendo una tesi antitetica a quella appena esposta: la poesia nasce non *nonostante* gli svantaggi che procura, ma proprio *in virtù* della sua utilità. Così si esprime Nietzsche:

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, quel potere che dà un ordine nuovo a tutti gli atomi della proposizione, impone la scelta delle parole e conferisce un nuovo

⁴ F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), Reclam, Stuttgart 1965; trad. it. a cura di G. Pinna, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, in *L'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo 2005, pp. 23-125, p. 90. Cfr. C. Gentili, *Poesia, divinazione, menzogna. Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia*, in “Bollettino filosofico”, n. 32, 2017, pp. 45-66, p. 50.

⁵ S. Pinker, *How the Mind Works*, Penguin Books, London 1997, p. 528 (trad. mia); «Music appears to be a pure pleasure technology, a cocktail of recreational drugs that we ingest through the ear to stimulate a mass of pleasure circuits at once».

⁶ Canettieri commenta la posizione di Pinker: «Così, la poesia ritmica in un quadro pur di grande eleganza e razionalità come il volume di Pinker viene posta in subordine rispetto alla musica e ne diviene una variante cognitiva: la poesia, come l'oratoria ritmata dei predicatori per Pinker sarebbe una forma intermedia fra musica e linguaggio», P. Canettieri, *Metrica e memoria*, in “Rivista di Filologia Cognitiva”, n. 1, 2003; consultato nella sua versione online (<https://paolocanettieri.wordpress.com/article/metrica-e-memoria-vyvpjuoxc2n0-74/>).

⁷ L'analogia tra le due posizioni è tuttavia parziale, in quanto «coloro che amano il fantastico nell'uomo» vedono nella poesia il mezzo di elevazione morale dell'uomo al di sopra dei bisogni primari, mentre Pinker considera l'arte non immediatamente utile, e tuttavia fortemente legata ai piaceri sensibili, non a quelli intellettuali.

colore al pensiero, rendendolo più cupo, più estraneo, più lontano: un' *utilità superstiziosa* senza dubbio!⁸

L' *utilità* della poesia deriva dunque, principalmente, dalla sua componente ritmica; nel momento in cui un discorso viene messo in forma ritmica, si carica di capacità prima sconosciute. Il ritmo ha dunque il potere (in questo caso, *Gewalt*) di causare alcuni effetti specifici: anzitutto, provoca una riorganizzazione delle componenti di una frase⁹; in secondo luogo, impone che certe parole vengano scelte a scapito di altre; infine, conferisce un "nuovo colore" al pensiero che dalle frasi in questione viene espresso. Mettere in forma ritmica un discorso comporta una sua riarticolazione interna, tale per cui gli elementi delle proposizioni vengono spostati, modificati, ricombinati.

Nietzsche sembrerebbe concordare con almeno un punto della stessa tesi che contrasta, ossia con l'idea che la ritmica del discorso sia controproducente per la chiarezza della comunicazione: dire che il pensiero è reso «più cupo, più estraneo, più lontano» significa, almeno intuitivamente, che esso si esprime in maniera meno diretta e meno limpida.

Si tratta di una questione di non poco conto, in quanto una delle tesi nietzscheane circa il linguaggio che il filosofo esprime con maggiore forza, nel corso di tutta la sua produzione, riguarda la funzione comunicativa del linguaggio. Tale funzione costituirebbe, al contempo, uno strumento e una condanna. Difatti, secondo Nietzsche, l'uomo sviluppa la capacità di parola proprio per sopperire al fatto di essere l'animale meno dotato naturalmente; detto altrimenti, la carenza di artigli, oltre che di istinti (i quali agiscono determinando immediatamente le reazioni utili alla sopravvivenza), viene compensata dalla velocità della comunicazione verbale e dalla possibilità di intendersi in maniera efficace attraverso frasi comprese da tutti i membri di una stessa comunità. Se il linguaggio nasce per comunicare, ciò significa che non può indulgere sulla singolarità delle "cose" del mondo che nomina: affinché possa agire efficacemente in una dimensione intersoggettiva, deve operare tramite semplificazioni, generalizzazioni,

⁸ Dello stesso avviso di Nietzsche è Canettieri, il quale, contestando la posizione di Pinker, individua in particolare tre vantaggi adattativi forniti dal ritmo e dal metro: «Secondo me, infatti, il metro e il ritmo presentano più vantaggi adattativi, fra questi, fondamentali, soprattutto tre: il coordinamento nelle azioni, la segmentazione e discrezione temporale e, infine, la funzione di appoggio per la memoria verbale. Secondo questa teoria, le strutture metriche regolari hanno fornito un grandissimo vantaggio adattativo per le civiltà che hanno poi sviluppato un sistema culturale complesso», P. Canettieri, *Metrica e memoria*, cit..

⁹ Qui Nietzsche usa il termine "atomi" per indicare le componenti di una proposizione; per il dibattito circa il rapporto tra atomismo e ritmica in Nietzsche, si veda cap. 2, pp. 56-57.

astrazioni¹⁰. Dall'ipotesi del linguaggio come strumento di comunicazione consegue la sua incapacità di dire la realtà "così come essa è". Il linguaggio non può essere «espressione adeguata della realtà»¹¹, per riprendere le parole del 1873, proprio perché, se lo fosse, non assolverebbe alla sua funzione comunicativa.

Tornando all'aforisma 84, le osservazioni da fare a questo proposito sono due. Da un lato, Nietzsche pare confermare *in toto* la sua tesi circa l'utilità del linguaggio, ma espande il campo di applicazione a una particolare modalità del discorso: la poesia. Non solo il linguaggio ordinario, ma anche quello poetico risponde a logiche utilitaristiche, e questa presa di posizione colloca il filosofo agli antipodi della tesi schilleriana. La poesia non eleva l'uomo dai propri bisogni, al contrario, è una specifica risposta a specifiche esigenze.

Dall'altro lato, particolarmente interessante è la tipologia di utilità a cui viene ricollegata la poesia. Nietzsche chiama in causa, infatti, un'*utilità superstiziosa*. Il tedesco *Aberglaube* traduce la forma latina *superstitio*, derivato di *superstare*, "stare sopra"; nel *De natura deorum*, Cicerone descrive i superstiziosi come coloro che si prodigano in voti e sacrifici agli dèi, affinché serbino i loro figli "superstiti", ossia sani e salvi¹². Cicerone distingue la *superstitio* dalla *religio*, identificando la prima con la paura degli dèi, la seconda con la devota venerazione degli dèi: «così "superstizioso" e "religioso" divennero l'uno nome di un difetto, l'altro di un pregio»¹³.

Nietzsche riprende, forse inconsapevolmente, la medesima distinzione tra superstizione e religione, anche se la sua valutazione è molto lontana da quella ciceroniana, come emerge dall'aforisma 23 de *La gaia scienza*:

Il superstizioso è, rispetto al religioso, sempre più «persona» di questo, e una società superstiziosa sarà quella in cui esistono già molti individui e il piacere dell'individualità. Da questo punto di

¹⁰ Alla domanda «Il linguaggio è dunque l'espressione adeguata di tutte le realtà?» (WL, 1, p. 358), che Nietzsche si pone nel testo del 1873, la risposta è negativa. Si tratta di una concezione che Nietzsche non abbandona nel tempo: «la storia del linguaggio è la storia di un processo d'abbreviazione -; sulla base di questa rapida comprensione ci si lega strettamente, sempre più strettamente. Quanto più grande è la condizione di pericolo, tanto più grande è il bisogno di accordarsi facilmente e rapidamente su quel che è necessario», JGB, *Che cos'è aristocratico?*, 268. «Si direbbe che il linguaggio sia stato inventato soltanto per le cose di qualità media, mediocre, per qualcosa di comunicabile», GD, *Scorribande di un inattuale*, 26.

¹¹ WL, 1, p. 358.

¹² Cic., *De natura deorum*, II 72; trad. it. D. Lassandro, G. Micunco (a cura di), *Opere politiche e filosofiche*, Unione Tipografico-Editrice torinese, Torino 2007, p. 261.

¹³ *Ibidem*; trad. it. p. 263. Cfr. *ivi*, I 117; trad. it. p. 195.

vista, la superstizione appare sempre come un *progresso* rispetto alla fede e come un segno del fatto che l'intelletto diviene più indipendente e vuole avere i suoi diritti.¹⁴

La superstizione, in questo passo, è descritta come uno dei sintomi dell'autunno di un popolo. Nella fase declinante, la compattezza di una società (costumi, religione, credenze) si sfalda, mentre fanno il loro ingresso nuove idee. Si può dunque dire che, nella prospettiva nietzscheana, l'affermazione di Cicerone si inverte e la religione ufficiale diventa il nome di un difetto, la superstizione è invece, almeno in parte, il nome di un pregio. Difatti, la superstizione è una «libertà di pensiero di second'ordine – chi si dà in braccio a quella, elegge certe forme e formule a suo talento e si concede il diritto della scelta»¹⁵. Chi è superstizioso non riesce, dunque, a fare a meno della religione, e ciò nonostante rivendica la libertà di scegliere le proprie forme e le proprie formule religiose, contrastando quelle ufficialmente riconosciute. La fede si è consolidata come un rigido sistema di riti e credenze, che i superstiziosi rischiano di mandare in frantumi.

Si tornerà sul concetto di superstizione, per ora si può osservare ciò che segue: quando Nietzsche si schiera a favore dell'utilità della poesia, non ha in mente una distinzione dicotomica tra il piano naturale e quello culturale. L'utilità della poesia è *superstiziosa* non solo perché ha di mira dei “superstiti”, ossia la sopravvivenza biologica della specie umana; il suo campo d'azione si estende senza soluzione di continuità alla “sopravvivenza” culturale di una società umana, o meglio al suo sviluppo – al suo “progresso”, come si legge nel citato aforisma 23.

Un'ulteriore riflessione è necessaria a proposito della critica nietzscheana alla posizione anti-utilitaristica. Nietzsche accusa ripetutamente – nei suoi scritti filologici sul ritmo, ad esempio – coloro che studiano il mondo antico con uno sguardo rigidamente moderno. In effetti, pensare all'origine della poesia in termini puramente estetici significa non tenere conto della specificità sociale e culturale del contesto di riferimento – per Nietzsche, la Grecia classica. Il filologo inglese Eric A. Havelock, nel suo celebre testo *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, sostiene che sia un preconcetto ritenere la

¹⁴ FW, 1, 23.

¹⁵ FW, 1, 23. Se la superstizione è “libertà di pensiero di second'ordine”, si può individuare come libertà “di prim'ordine” la capacità di creare da sé i propri valori, senza bisogno di riconoscersi né in un culto ufficiale, né in un sistema alternativo di superstizioni.

poesia greca un’“arte” nel senso in cui noi oggi la intendiamo. La riflessione di Havelock contribuisce a inquadrare il dibattito circa l’originaria utilità o inutilità della poesia:

Questo modo di considerare la poesia [come arte] è naturalmente l’unico possibile in una civiltà dove, come nella nostra, l’operazione della poesia è divenuta distaccata dagli affari del giorno. E una volta adottata questa prospettiva estetica, diventa impossibile comprendere la veemenza dell’attacco platonico contro la poesia. Se egli impugna il puro piacere dell’esperienza, se considera con disgusto il potere ipnotico che l’artista può esercitare, attacca quelli che dal nostro punto di vista sono non già i difetti ma i pregi dell’esperienza poetica – beninteso, se la releghiamo alla sfera della ricreazione pura e semplice. È essenziale comprendere che l’attacco di Platone è sferrato contro un qualcosa che per lui non è l’evasione ma un tipo di indottrinamento, dal quale dipendono fino alla sua epoca le normali continuità della civiltà greca.¹⁶

Sarebbe dunque impossibile comprendere l’attacco di Platone alla poesia, se essa fosse strumento di evasione dalle occupazioni quotidiane, pura ricreazione dagli affari del giorno. Al contrario, proprio perché la poesia gioca un ruolo di centrale importanza nella *polis* – la poesia è *in primis* strumento didattico per la trasmissione della cultura – diviene essenziale chiarirne il ruolo, la natura e le funzioni¹⁷. Havelock è sostenitore dell’enorme “utilità” della poesia e, come si vedrà, del ritmo. Nietzsche è dello stesso parere, come testimonia tanto l’aforisma 84, quanto la *Storia della letteratura greca*: applicare l’*hopsasa* del ritmo «non era in origine né un gioco né un piacere estetico; si credeva di avere, applicando il ritmo al discorso, reali vantaggi»¹⁸.

¹⁶ E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge 1963; trad. it. M. Carpitella, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, con introduzione di B. Gentili, Editori Laterza, Roma-Bari 1973, p. 130.

¹⁷ Si veda per un confronto tra Platone e Nietzsche sul tema del ritmo il capitolo 6a.

¹⁸ «[das Hopsasa des Rhythmus] war ursprüngl. keine Spielerei noch auch ein aesthet. Behagen; man glaubte durch Anwendung des Rhythm. auf die Rede *richtige Vortheile* zu haben», KGW II/5, p. 288. Si comprende meglio, allora, anche la seguente espressione di Nietzsche delle *Ricerche ritmiche*: «il sentimento ritmico nella formazione del linguaggio» («das rhythm. Gefühl in der Bildung der Sprache», KGW II/3, p. 309). Il contributo del fenomeno ritmico nel formarsi del linguaggio non è da intendersi unilateralmente come un contributo di matrice artistica; vi è invece una commistione originaria tra il trattamento artistico del linguaggio e la componente pratico-utilitaristica, come spiega bene M. Kremer Marietti: «Nietzsche present qu’un “sentiment rythmique est actif dans la formation de la langue”. Nietzsche suppose donc que l’esthétique et la pragmatique humaines furent contemporaines, dès l’origine, et que le langage comportait dans son application un double effet performatif et esthétique. L’être du langage s’est formé par le développement d’un sentiment rythmique et grâce à une double action esthétique et pratique», A. Kremer Marietti, *Nietzsche et la rhétorique*, L’Harmattan, Paris 2007, p. 195.

4.b Obbligare

Occorre allora chiedersi in che cosa consistano, più specificamente, i “reali vantaggi” e l’“utilità superstiziosa” che Nietzsche attribuisce al fenomeno ritmico. Le funzioni del ritmo nelle società umane, sin dai loro albori, sono essenzialmente quattro e si possono riassumere come segue:

- 1) obbligare (*zwingen*)
- 2) purificare (*reinigen / entladen*)
- 3) memorizzare (*mnemonische Mittel*)
- 4) comunicare (*reden*)

È Nietzsche stesso a fornire questa suddivisione nella *Storia della letteratura greca* e a proporre un elenco numerato¹⁹; nell’*aforisma 84 de La gaia scienza*, invece, la numerazione non è presente e tuttavia il contenuto è ripreso quasi alla lettera. Come nota Santini, l’unico elemento di particolare rilievo che muta tra una esposizione e l’altra è l’ordine nel quale i quattro punti vengono inseriti all’interno del discorso: nell’opera del 1881, infatti, si assiste a un’inversione, tale per cui l’aspetto mnemonico e quello comunicativo vengono enunciati prima degli altri due, ai quali è inoltre riservata una trattazione più approfondita²⁰.

Se si segue l’ordine di trattazione originario, dunque, si incontra anzitutto l’idea che il ritmo agisca come una “costrizione”.

Ma, soprattutto, si voleva trarre utilità da quel soggiogamento elementare che l’uomo prova dentro di sé ascoltando la musica: il ritmo è una costrizione, genera un irresistibile desiderio d’assecondare, di mettersi in consonanza; non soltanto il movimento dei piedi, ma anche l’anima stessa segue la cadenza – 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.

¹⁹ «1) Si credeva di poterli obbligare grazie alla musica, così come l’uomo si sente da essa costretto. 2) Si credeva di poter purificare e scaricare gli affetti più violenti 3) La preghiera degli uomini si imprime più profondamente se percepita ritmicamente: si tratta di un mezzo mnemonico 4) Si credeva di poter parlare con loro [gli dèi] più chiaramente e a maggiori distanze»; «1) man glaubt sie mit Musik zu zwingen, wie der Mensch sich selbst gezwungen fühlt. 2) man glaubt sie zu reinigen u. ihrer allzu heftigen Affekte zu entladen. 3) man prägt ihnen das menschl. Anliegen tiefer ein, wenn man es rhythm. faßt: das ist ein mnemonisches Mittel. 4) man glaubt deutlicher und über größere Fernen hin mit ihnen reden zu können», KGW II/5, p. 284.

²⁰ Cfr. C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, cit., p. 123.

Il ritmo viene descritto come dotato di un potere particolare: costringe chi lo percepisce ad assecondarlo. In altri termini, il ritmo imprime una tendenza che obbliga, vincola, lega al ritmo stesso. Tale fenomeno non pare collocabile né su un piano puramente fisico e fisiologico, né su di uno esclusivamente psicologico, ma agisce tanto sul corpo (sul «movimento dei piedi»), quanto sull'«anima» – così si deduce dalle parole di Nietzsche. Si tratta di una questione fondamentale, sulla quale etnologi e antropologi hanno a lungo discusso e continuano a confrontarsi; difatti, nel momento in cui si analizzano gli effetti del ritmo sull'uomo (in particolar modo del ritmo musicale, ma anche di quello poetico), vi sono diverse ipotesi possibili circa la natura di tali effetti. Lo spettro delle interpretazioni è ovviamente composito e sfumato, ma è possibile individuare due posizioni estreme: da un lato, vi è l'idea che il ritmo agisca sull'uomo esclusivamente in virtù di leggi fisiche e acustiche; dall'altro lato, vi è l'ipotesi che, se il ritmo ha un tale potere sugli esseri umani, ciò non derivi da leggi naturali ma da particolari leggi culturali. Si può prendere come punto di riferimento per questo dibattito il noto testo di Gilbert Rouget, *Musica e trance. I rapporti tra musica e fenomeni di possessione*. L'etnomusicologo francese dedica il suo studio alla relazione tra musica e trance, analizzando testimonianze dirette e indirette di varie popolazioni, da ogni angolo del globo e di diverse epoche. Oltre che per l'evidente afferenza all'ambito etno-antropologico, oggetto del presente capitolo, un confronto con questo lavoro risulta interessante nella misura in cui il potere di costrizione esercitato dal ritmo, di cui parla Nietzsche, sembra ricordare (almeno nella sua versione estrema) proprio i fenomeni di possessione. Questi ultimi rappresentano un caso limite e tuttavia emblematico della capacità del ritmo di trascinare, di costringere tanto i piedi alla danza, quanto l'animo alla frenesia, caratteristiche peculiari del fenomeno indicato da Rouget come trance di possessione.

Tesi del libro, pubblicato nel 1980, è che la musica giochi un ruolo centrale nel meccanismo di scatenamento della trance, ma non secondo un nesso deterministico di causa-effetto, tale per cui una certa musica sarebbe in grado di indurre automaticamente un fenomeno di possessione. Citando Rousseau, che considera apripista del relativismo culturale in ambito musicale, Rouget riporta come esempio il caso del *Ranz des vaches*, un'aria capace di provocare negli svizzeri effetti devastanti, tanto che fu necessario proibirla alle truppe svizzere, «giacché chi la ascoltava scoppiava in lacrime, disertava o

moriva, tanto forte era l'ardente desiderio di rivedere il paese natio»²¹. La stessa melodia non aveva, al contrario, alcuna presa sugli stranieri; da ciò Rousseau dedusse che tali effetti straordinari fossero causa dei ricordi degli svizzeri, della loro consuetudine con il *Ranz des vaches* e non dell'azione fisica dei suoni.

Lo stesso tipo di discorso, qui riferito a una particolare melodia, viene applicato anche al ritmo. Rouget si chiede: «Possono esistere ritmi che di per sé, a causa della loro struttura musicale intrinseca, sarebbero più adatti di altri a provocare la trance?»²². La risposta a tale quesito è negativa, per il semplice fatto che non esistono ritmi in grado di provocare la trance in qualunque parte del mondo e in qualsiasi momento;

Se così fosse, infatti, ciò significherebbe che l'azione del ritmo, e quindi della musica, sullo scatenamento della trance sarebbe di ordine fisiologico. Tutto indica, invece, che non è così e che i rapporti tra ritmo e trance sono da collocare sul piano della cultura e non già della natura.²³

Rouget critica apertamente gli studiosi che si avvalgono delle teorie neurofisiologiche degli effetti del tamburo²⁴ allo scopo di indentificare il suono dello strumento come origine dei fenomeni di possessione. Needham, ad esempio, riconduce la trance nel vodu haitiano ai disordini che il tamburo causa nell'orecchio interno, ossia nell'organo che modula una serie di fenomeni quali la posizione del corpo, il tono muscolare, il ritmo respiratorio, i battiti del cuore, la pressione sanguigna etc. La base scientifica di questa tesi (e di altre simili: Rouget cita Sheila S. Walker, R. Prince, T. F. Johnston²⁵) si trova in teorie neurofisiologiche, secondo le quali le convulsioni risultano dall'effetto di trascinarsi che specifici stimoli sonori intermittenti operano su specifici ritmi del cervello. Semplificando la questione, e riprendendo il termine chiave nietzscheano, Rouget non è d'accordo con chi crede che i ritmi del tamburo siano di per sé in grado di

²¹ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in *Collection complète des oeuvres*, P. Moutou, P. A. Du Peyrou (a cura di), Genève, 1780-1789, vol. 9, p. 443. Cfr. G. Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Éditions Gallimard, Paris 1990; trad. it. G. Mongelli, V. Della Ratta, B. Lacoste, *Musica e transe. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, introduzione di F. Giannattasio, Einaudi, Torino 2019², p. 237 (da cui si riporta la traduzione).

²² Ivi, p. 119.

²³ Ivi, p. 135.

²⁴ Cfr. ivi, p. 243. Il riferimento di Rouget è in particolare all'articolo di A. Neher, *Physiological explanation of unusual behavior in ceremonies involving drums*, in "Human Biology", n. 34/2, 1962, pp. 151-160.

²⁵ T. F. Johnston, *Possession Music of the Shangana-Tsonga*, in "African Music", vol. V, n. 2, 1972, pp. 10-22; R. Prince, *Can the EGG be used in the Study of Possession States?*, in Id. (a cura di), *Trance and Possession States*, R. M. Bucke Mem. Soc., Montreal 1968; S. S. Walker, *Cerimonial Spirit Possession in Africa and Afro-America*, Brill, Leiden 1972.

“costringere” il cervello a seguirli, fino a provocare uno stato convulsivo. Non esiste un ritmo che sia, in assoluto, in grado di scatenare una trance.

Se Rouget critica duramente l'arbitrarietà di tali posizioni, non rigetta però *tout court* l'idea che la musica abbia un impatto fisiologico sull'uomo. Anzi, i campi del sentire sui quali la musica esercita i propri effetti sono a suo parere quattro: psicologico, affettivo, estetico e, appunto, fisiologico («“essere immersi nella musica” non è una semplice metafora; accade veramente che la si riceva fisicamente»²⁶, scrive).

Ciò che l'autore contesta è dunque l'idea di un concatenamento deterministico di cause ed effetti, tale per cui una certa articolazione di suoni sarebbe in grado di causare, in maniera automatica, un fenomeno di trance. Questo vale anche per il ritmo, che secondo Rouget non causa la trance ma, al massimo, contribuisce a provocarla, nella misura in cui è inserito all'interno di un contesto rituale ben strutturato e codificato. Un ritmo non agisce, a meno che sia contestualizzato e realizzato in una specifica situazione. Provando a traslare questo discorso in un fenomeno più consueto alla cultura occidentale odierna, si può proporre il seguente esempio: addormentarsi è, in certa misura, un rito che si è abituati a compiere secondo modalità specifiche, ad esempio in un ambiente buio, in un letto, nel silenzio. In questo contesto, una ninna nanna può sicuramente contribuire al processo di addormentamento, e tuttavia non ne è la causa necessaria e sufficiente. L'idea di Rouget è analoga: certi ritmi (in particolare *accelerando* e *crescendo* del tempo musicale), presso certe popolazioni, in certi luoghi e in specifici momenti dell'anno, *contribuiscono* a indurre un fenomeno di possessione.

Una posizione diversa da Rouget ha, ad esempio, Leroi-Gourhan, il quale insiste sul ruolo del ritmo, fisiologicamente inteso, nei rituali eccezionali, nelle rivelazioni estatiche o nelle pratiche di possessione:

uno dei mezzi consiste universalmente nel trascinare l'attore fuori dal suo ciclo ritmico quotidiano, rompendo con il digiuno e con la mancanza di sonno la routine dell'apparato fisiologico. Se il risultato finale è l'eccitazione psichica, il punto iniziale è di carattere viscerale; il cambiamento di registro non si può realizzare se non partendo dal più profondo dell'organismo.²⁷

²⁶ Ivi, p. 172.

²⁷ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. II. La memoria e i ritmi*, cit., pp. 331-332.

Ogni attività umana, secondo Leroi-Gourhan, si innesta su di una stratificazione ritmica, che parte dalle profondità viscerali (alternarsi del sonno e della veglia, digestione e appetito), per passare poi a una trama più larga (alternarsi del giorno e della notte, avvicinarsi delle stagioni). Modificare bruscamente la trama ritmica complessiva di un individuo o di una comunità ai suoi livelli più profondi è condizione della riuscita di fenomeni culturali e sociali eccezionali, tra i quali la possessione. Per scatenare una trance, secondo Leroi-Gourhan, una modificazione dei ritmi organici e viscerali è condizione se non sufficiente, quantomeno necessaria.

Per quanto riguarda Nietzsche, come si è visto, la fisiologia ha una sua rilevanza, e tuttavia è presumibile che rifiuterebbe un riduzionismo di tipo neuroscientifico; rigetterebbe, in altri termini, l'idea che l'azione delle vibrazioni sonore sulle onde cerebrali sia la "causa", e la costrizione (o il fenomeno di possessione) l'"effetto"²⁸. Ciò nonostante, per il filosofo, la forza persuasiva e trascinante del ritmo agisce sul corpo, sulla sensibilità, sulla percezione; nella poesia, «le parole smettono di essere "rappresentanti" di concetti e si trasformano così in corpi sonori che agiscono in modo immediato sui sensi»²⁹, commenta Fiorentino.

Come si ha avuto modo di proporre precedentemente, Nietzsche aspira a una "fisiologia più alta"³⁰, che rifiuti il dualismo natura-cultura, corpo-arte, individuando piuttosto la continuità tra le due dimensioni, la loro radice comune. Tornando al passo citato dell'aforisma 84, si può dunque dire che l'individuo, in quanto unità psico-fisica, è forzato dal ritmo a seguire la cadenza e adeguarsi a essa – e che ciò accade in misura maggiore o minore a seconda delle circostanze.

Si è commentata la prima parte del passo nietzscheano citato, ma alcune considerazioni importanti emergono dalla seconda parte, che riportiamo nuovamente: i piedi e l'anima seguono la cadenza ritmica « – 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».

Emerge qui l'elemento di reale efficacia del potere di costrizione del ritmo. In un mondo abitato da dèi, si pensa che come l'uomo si sente sopraffatto dal ritmo e condotto da esso,

²⁸ Nota è la critica di Nietzsche alla relazione di causa-effetto, tanto in ambito psicologico, quanto in ambito scientifico. Cfr. J. Rayman, *Nietzsche on Causation*, in "The Journal of Speculative Philosophy", vol. 8, n. 3, 2014, pp. 327-334.

²⁹ F. Fiorentino, *Nietzsche e il ritmo degli antichi*, cit., p. 10.

³⁰ Cfr. p. 97.

così avrebbe dovuto sentirsi anche un dio. L'esperienza umana di "costrizione" viene proiettata sulle divinità. Si tratta di una deduzione («si concludeva»), il cui presupposto è la comunanza di natura tra uomini e dèi: come Nietzsche stesso spiega nelle lezioni sul culto greco, uomini e dèi sono concepiti come una casta inferiore e una casta superiore che, però, condividono la stessa natura: esse sono «reciprocamente legate e appartengono a un'unica specie»³¹. Tale visione antropologica giustifica l'idea che fosse possibile gettare agli dèi un *laccio magico*, che li costringesse così come gli uomini si sentono costretti. Il laccio magico è dunque il ritmo, la cui forza al contempo lega e incanta, vincola e stupisce.

Si tratta di un'idea che Nietzsche riprende da Hartung e dalla sua *Geschichte der Rhythmenschöpfung*, nella quale si legge:

Torniamo ancora più indietro nel tempo in cui la poesia veniva usata per il culto religioso, ci si imbatte anzitutto in preghiere o incantesimi (che erano al tempo una cosa sola) [...]. Tali incantesimi vogliono esercitare una forza vincolante, persino di costrizione sugli spiriti o gli dèi. Ma se devono avere questa forza vincolante, allora devono anche essere sviluppati in una forma legata, ed è specialmente nel ritmo, nella misura, nella rima, che risiede questa forza magica.³²

«Così il ritmo e la poesia entrarono nel culto, come strumenti per esercitare un effetto»³³, spiega Nietzsche. Per rafforzare la sua tesi, nella storia della letteratura greca cita lo *Ione* di Platone: non è solo l'uomo comune a sentirsi costretto dal ritmo, ma è anche l'esperienza del poeta a testimoniare tale fenomeno. Nello *Ione*, Platone descrive il fenomeno dell'ispirazione poetica con l'immagine di una catena di anelli attratti e

³¹ F. Nietzsche, *Il servizio divino dei greci*, cit., p. 19 (cfr. MA, La vita religiosa, 111). Cfr. ivi, pp. 218-219: «I Greci si rapportano ai loro dèi come una casta inferiore a un'altra più elevata, più potente, più nobile, e tuttavia consapevole di condividere con quest'ultima una origine comune». Cfr. C. Gentili, *Poesia, divinazione, menzogna. Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia*, cit., p. 51: sussiste «tra l'uomo greco e i suoi dèi non una diversità riguardo all'essenza ma, per così dire, solo di scala». È possibile estendere ulteriormente tale presupposto nell'ambito delle comunità primitive; come afferma Posani Löwenstein commentando il corso di Nietzsche sul culto greco, non solo gli dèi, ma tutte le «potenze della natura sono concepite alla stregua di entità personali, certamente più potenti degli uomini, ma da cui è possibile difendersi ricorrendo alle stesse strategie psicologiche che regolano i rapporti umani», M. Posani Löwenstein, *I Greci selvaggi*, in F. Nietzsche, *Il servizio divino dei Greci*, cit., pp. 267-287, p. 271.

³² J. A. Hartung, *Geschichte der Rhythmenschöpfung*, Leipzig 1856, p. VI; «Gehen wir aber noch weiter zurück, in die Zeit wo die Poesie noch blos dem religiösen Glauben diene, so begegnen uns hier zuerst die Gebete oder (was für jene Zeit Eins ist) Zaubersprüche [...]. Diese Beschwörungsformeln wollen eine bindende, ja sogar zwingende Kraft über die Geister oder Götter ausüben. Wenn sie aber diese bindende Kraft haben sollen, so müssen sie auch selbst in einer gebundenen Form ausgeprägt sein, und gerade in dem Rhythmus und dem Versmaß, dem Reime, liegt diese magische Kraft». Cfr. A. Orsucci, *Orient - Okzident: Nietzsches Versuch einer Loslösung vom europäischen Weltbild*, De Gruyter, Berlin New York 1996, p. 79.

³³ «So kommt [Kunst] Rhythmus u. Poesie in den Kultus, als Mittel der Einwirkung», KGW II/5, p. 284.

orientati da un magnete: la musa ha la potenza divina di ispirare il poeta, che a sua volta ispira altre persone.

Proprio come coloro che vengono sopraffatti dal delirio coribantico non eseguono le loro danze e i loro salti con chiara coscienza, così i buoni poeti lirici non compongono le loro belle canzoni con chiara coscienza, bensì quando la potenza dell'armonia e dei ritmi li assale.³⁴

Il punto che qui interessa sottolineare, tanto a Platone quanto a Nietzsche, è il fatto che l'ispirazione agisce in assenza (almeno parziale³⁵) di coscienza. L'analogia tra il delirio coribantico e la composizione poetica si regge sul fatto che né in un caso, né nell'altro sembra esservi azione libera e consapevole; l'esperienza è piuttosto quella della costrizione e della sopraffazione a una forza esterna che invade e prende il controllo. Come un magnete attira e orienta a sé diversi anelli, così il poeta è ispirato dalla musa. La potenza del ritmo è allora analoga a quella di un magnete, e il poeta ne fa esperienza personale ogni volta che la musa si esprime attraverso di lui. Nietzsche riprende e condivide questa riflessione platonica, per poi aggiungere un tassello argomentativo: «Proprio come il poeta si sente costretto, così si crede che la violenza del ritmo possa costringere anche gli dèi»³⁶. Niente di più utile, in definitiva, che obbligare l'«anima» e i «piedi» degli dèi a seguire un ritmo imposto dagli uomini.

³⁴ Cfr. KGW II/5, pp. 284-285. Cfr. Platone, *Ione*, 534a; trad. it. p. 1027. Si pensi inoltre al celebre passo del *Fedro* che descrive la mania poetica: «In terzo luogo viene l'invasamento e la mania che proviene dalle Muse, che, impossessatesi di un'anima tenera e pura, la desta e la trae fuori di sé nella ispirazione bacchica in canti e in altre poesie, e, rendendo onore ad innumerevoli opere degli antichi, istruisce i posteri. Ma colui che giunge alle porte della poesia senza la mania delle Muse, pensando che potrà essere valido poeta in conseguenza dell'arte, rimane incompleto, e la poesia di chi rimane in senno viene oscurata da quella di coloro che sono posseduti da mania», *Fedro*, 245a; trad. it. p. 554. Fiorentino sottolinea il punto in cui Nietzsche si distanzia però da Platone: i poeti non compongono quando sono ispirati dal dio, ma quando sono assaliti dal potere del ritmo. «In Nietzsche, la poesia non è più la voce degli dèi che parlano attraverso il poeta, ma è il mezzo che gli uomini utilizzano per dominarli», F. Fiorentino, *Nietzsche e il ritmo degli antichi*, cit., p. 11. Resta il fatto che entrambi, Nietzsche e Platone, sono interessati al potere del ritmo di assalire, prendere il comando, trascinare un individuo fuori di sé.

³⁵ «Non si tratta, dunque, di un annullamento completo della coscienza. Perché se c'è piacere, o dolore, allora la coscienza non si perde del tutto, ma si ritrova piuttosto nell'eco di se stessa mentre cade in balia di qualcosa che la assale e la disarmata», F. Fiorentino, *Nietzsche e il ritmo degli antichi*, cit., p. 12.

³⁶ «So wie der Dichter sich gezwungen fühlt, glaubt man mit der rhythm. Gewalt auch die Götter zu zwingen», KGW II/5, p. 285.

4.c Purificare

Il senso dell'utilità superstiziosa del ritmo risulta ora più chiaro nel suo primo punto, ossia obbligare, costringere. Tuttavia, «esisteva anche un'idea più singolare» che contribuì significativamente all'origine della poesia: il potere di purificazione³⁷.

gran tempo prima che esistessero dei filosofi, si attribuiva alla musica la forza di sgravare gli affetti, di purificare l'animo, di ammansire la *ferocia animi* – e in verità proprio in virtù dell'elemento ritmico della musica. Quando la giusta tensione e armonia dell'anima erano andate perdute, si doveva *danzare*, seguendo la battuta del cantore – era la ricetta di questa terapia.

Come argomenta Gentili, i due riferimenti di Nietzsche in questo passaggio sono Aristotele e la sua teoria della catarsi da un lato, e Jacob Bernays e la sua interpretazione della catarsi aristotelica dall'altro. Bernays, filologo della generazione precedente a Nietzsche (ma, come Nietzsche, allievo di Ritschl), traduce il greco *katharsis* con il tedesco *Entladung*, termine che nell'aforisma 84 de *La gaia scienza* appare ben tre volte³⁸. Ci sarà modo di soffermarsi sulla funzione del ritmo nell'ambito della tragedia greca e, dunque, di analizzare il rapporto con la catarsi nel prossimo capitolo. Volendo, per ora, guardare alla questione da un punto di vista antropologico, occorre sottolineare l'affermazione «gran tempo prima che esistessero i filosofi»: l'esistenza di qualcosa di analogo a ciò che Aristotele chiama “catarsi” è in realtà molto più remota, e se ne possono rinvenire le tracce sin dagli albori delle società umane. È antichissima l'idea che la musica abbia il potere di sgravare gli affetti, purificare lo spirito e ammansire la *ferocia animi*; la componente della musica responsabile di tali effetti è, specifica Nietzsche, il ritmo. Il potenziale di quest'ultimo è dunque enorme, il suo raggio d'azione incredibilmente ampio: può sia *costringere* che *liberare*, sia *obbligare* che *purificare*.

³⁷ La purificazione è descritta da Nietzsche nelle sue lezioni sul culto dei Greci come uno degli elementi fondamentali attraverso cui gli uomini costruiscono il loro rapporto con la natura: non si tratta mai, spiega il professore, di pratiche simboliche volte alla “purificazione” intesa come raccoglimento interiore dell'individuo; «Ma allo “stato d'animo” dell'uomo, alla sua “interiorità”, originariamente, nelle cerimonie religiose, non si pensò mai. Con tutte le purificazioni si vogliono scacciare i demoni ostili che possono turbare il rapporto con la divinità», e a questo scopo la musica gioca un ruolo fondamentale. F. Nietzsche, *Il servizio divino dei Greci*, cit., p. 25.

³⁸ In aggiunta, nota sempre Gentili: «Che nel testo dell'aforisma siano presenti echi del trattato di Bernays [trattato del 1857 sulla *Poetica* di Aristotele] è suggerito anche dalla frase sopra riportata: “Molto tempo prima che esistessero i filosofi (*längst bevor es Philosophen gab*)” ecc., che sembra un evidente calco della frase di Bernays: “Molto tempo prima che un filosofo concepisse teorie estetiche (*längst bevor ein Philosoph ästhetische Theorien ersann*)”», C. Gentili, *Poesia, divinazione, menzogna. Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia*, cit., pp. 54-55.

Anche in questo caso, il presupposto dell'uguaglianza di natura tra uomini e dèi nell'antichità consente di cogliere la vasta portata dei fenomeni appena citati. Sgravare, purificare e ammansire sono azioni che il ritmo rende possibili tanto tra gli uomini, quanto tra gli dèi.

Partendo dai primi, ossia dagli uomini, Nietzsche riporta alcuni esempi: Terpandro pacificò un tumulto³⁹, Empedocle ammansì un delirante⁴⁰ e Damone purificò un giovane che soffriva per amore⁴¹. La capacità di costringere, di trascinare, di incantare propria del ritmo ha concreti effetti terapeutici. Nel momento in cui l'anima, scrive Nietzsche, ha perso la giusta tensione e la sua armonia, il ritmo può intervenire per ripristinarle. Muovere il corpo secondo un certo ritmo può consentire all'anima di ritrovare il suo equilibrio: danzare era la vera e propria «ricetta di questa terapia».

La musicoterapia è oggi una disciplina diffusa globalmente, praticata secondo forme e metodi differenti; la sua origine è però antichissima⁴², come nota Nietzsche. Verso la fine degli anni '40 del secolo scorso la musicoterapia inizia a diffondersi negli ospedali americani per veterani, poiché si scoprì che la sofferenza (mentale e fisica) di molti soldati, tornati dai campi di battaglia della seconda guerra mondiale, poteva essere alleviata dalla musica. Da quel momento in poi, la disciplina si sviluppa e struttura, dando origine a un vero e proprio campo di ricerca e applicazione medica. Se Nietzsche riportava i casi di Terpandro, Empedocle e Damone, un neurologo come Oliver Sacks racconta alcuni episodi più vicini a noi, volti a testimoniare, però, la stessa funzione terapeutica

³⁹ Terpandro, musico e poeta dell'VIII-VII secolo a.C., fu inviato dall'oracolo di Delfi a Sparta per ordinare la vita dello Stato, come scrive Nietzsche (KGW II/2, p. 110). Pacificò i tumulti presenti nella *polis* e introdusse delle innovazioni musicali, che diventarono non solo regole ma vere e proprie leggi (*nomoi*), la cui infrazione era punita con la morte. «En effet, chaque nouveau chant aurait pu provoquer de nouvelles révoltes, de même que le premier chant avait été capable à l'origine de les supprimer», C. Santini, *Nietzsche & la rythmique grecque. Une approche philologique & anthropologique*, cit., p. 115.

⁴⁰ Si tratta dell'aneddoto riportato da Giamblico di Calcide nel suo *De vita pythagorica*, secondo il quale Empedocle avrebbe placato la furia omicida di un giovane intonando un verso omerico al suono della lira; commenta Provenza: «l'effetto della scansione di un verso omerico usato come incantesimo non appare infatti meno rilevante, al fine di placare la collera, dell'esecuzione musicale con la lira, così che in questo aneddoto e nei frammenti ai quali si è fatto riferimento sembra emergere un'affinità tra l'uso della musicoterapia e quello degli incantesimi analoga a quella riscontrata nel caso di Orfeo», A. Provenza, *La medicina delle Muse. La musica come cura nella Grecia antica*, Carocci Editore, Roma 2016, p. 88. La figura di Empedocle è interessante in quanto al confine tra filosofia, magia e sciamanesimo. Nietzsche scrive: «Empedocle ed Anassagora: il primo vuole la magia, il secondo l'illuminismo» (NF 1869-1874 23[8]). Si veda a proposito di Empedocle E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1951; trad. it. a cura di R. Di Donato, *I Greci e l'irrazionale*, BUR Rizzoli, Milano 2016, pp. 193-194; M. Donà, *Filosofia e magia*, Bompiani, Milano 2004.

⁴¹ «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», H. Diels, W. Kranz, *I Presocratici*, fr. DK 37 B 8, trad. it. a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2006, p. 781.

⁴² Un testo che ricostruisce le origini e lo sviluppo della musicoterapia della Grecia antica è il già citato A. Provenza, *La medicina delle Muse. La musica come cura nella Grecia antica*, cit.

della musica. Occupandosi in modo particolare di pazienti con gravi forme di Parkinson, Sacks spiega che questa malattia comporta una compromissione della fluidità del movimento, della percezione, del pensiero e del sentimento.

La balbuzie parkinsoniana (come quella verbale) può rispondere molto bene al ritmo e al flusso della musica, purché la musica sia del tipo «giusto» – e il tipo giusto è unico per ciascun individuo. Per una delle mie pazienti postencefalitiche, Frances D., la musica non era meno potente di un farmaco. Un minuto prima la vedevo compressa, contratta e bloccata, oppure agitata da movimenti a scatto, tic e discorsi incoerenti: una sorta di bomba a orologeria umana. Se le facevamo ascoltare della musica, un minuto dopo tutti quei fenomeni esplosivi-ostruttivi scomparivano, sostituiti da una beata facilità e fluidità di movimento; improvvisamente liberata dai suoi automatismi, la signora D., sorridente, si metteva a «dirigere» la musica, oppure si alzava e cominciava a ballare.⁴³

Per Frances D., la musica era potente tanto quanto un farmaco, se non di più. Tuttavia, non qualsiasi tipo di musica è in grado di sortire gli stessi effetti su pazienti diversi, ma vi è un tipo “giusto” di musica per ciascun individuo. Questa specificazione del neurologo è interessante, e si intreccia con alcune questioni già trattate: anzitutto, richiama la critica di Rouget a chi considera le caratteristiche fisiche della materia sonora causa automatica dei fenomeni di possessione. Come non vi è un tipo “giusto” di musica in grado di alleviare i sintomi di tutti i pazienti, così non esiste una musica, una melodia o un ritmo di per sé in grado di provocare una trance a prescindere dal contesto, dalla specifica popolazione, e da tutta una serie di elementi che l’etnomusicologo nel suo testo *Musica e trance* indaga dettagliatamente.

In secondo luogo, l’affermazione di Sacks fa inconsapevolmente eco alle seguenti parole di Nietzsche, che si trovano in una prima stesura dell’*aforisma 1* de *La gaia scienza*: «orsù! Ognuno per sé e per la sua musica!»⁴⁴. Ogni individuo ha il proprio “flusso e riflusso”, che è suo compito trovare e assecondare. Il ritmo musicale trascina e costringe non esclusivamente in virtù di proprietà acustiche (altrimenti dovrebbe sortire lo stesso effetto su tutti gli individui); la sua azione è il risultato di una combinazione favorevole di forze, secondo ciò che descriveva Nietzsche nel paragrafo *Kraft des Rhythmus*: quando

⁴³ O. Sacks, *Musophilia. Tales of the Music and the Brain*, Picador, London 2007; trad. it. I. Blum, *Musophilia*, Adelphi, Milano 2007, p. 321.

⁴⁴ OFN V/II, p. 537.

due ritmi si incontrano – il ritmo vitale compromesso di Frances D. e un ritmo *legato*, ad esempio – essi interagiscono in modo tale che la forza sensibile dell'uno modifica e include in sé quella dell'altro. «Tutto si muove secondo una nuova legge»⁴⁵, che non annulla il ritmo scomposto della paziente parkinsoniana, ma lo ridetermina temporaneamente all'interno di una nuova configurazione. «Il fondamento e la spiegazione fisiologica del ritmo (e della sua potenza)»⁴⁶, scrive Nietzsche; non bisogna tuttavia intendere questo passo come se la fisiologia e le sue leggi fossero universali in ambito antropologico. Si tratta di individuare la musica “giusta” per ciascuno, ed è un punto che Nietzsche sottolineerà sempre più nei suoi scritti. Emblematiche le parole dell'aforisma 120 de *La gaia scienza*, dal titolo *Salute dell'anima*:

La prediletta formula morale della medicina (di cui è autore Aristone di Chio): «la virtù è la salute dell'anima» – per essere utilizzabile dovrebbe, se non altro, essere trasformata in quest'altra: «la tua virtù è la salute della tua anima». Infatti una salute in sé non esiste e tutti i tentativi per definire una cosa siffatta sono miseramente falliti. Dipende dal tuo scopo, dal tuo orizzonte, dalle tue energie, dai tuoi impulsi, dai tuoi errori e, in particolare, dagli ideali e dai fantasmi della tua anima, determinare *che cosa* debba significare la salute anche per il tuo *corpo*.⁴⁷

Viene rivendicata con forza l'idea che non esista “la salute” come concetto valido per il genere umano nel suo complesso. Non è possibile identificare una condizione di normalità, vi è invece una normalità propria di ciascuno; ne consegue che, se una salute in sé non esiste, non possono esistere nemmeno (musico)terapie *passerpartout*. I medici curanti di Frances D. sono riusciti a individuare il ritmo giusto, la cui “correttezza” è testimoniata dalla positiva interazione con i micro e macroritmi della paziente; analogamente Damone calma i giovani agitati non con una musica qualunque, ma con uno specifico ritmo dorico.

Come si è anticipato, non sono soltanto gli uomini a subire gli effetti del ritmo, ma anche divinità e demoni figurano tra i bersagli potenzialmente sensibili. Nietzsche descrive in particolare il caso in cui «gli dèi, divenuti selvaggi e bramosi di vendetta, venivano

⁴⁵ KGW II/3, p. 322.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ FW, 3, 120. La riformulazione nietzscheana dei concetti di salute e malattia suggerisce fecondi percorsi di ricerca non solo agli studi nietzscheani più tradizionali, ma anche in direzione di un confronto con la medicina e le pratiche terapeutiche. Si veda ad esempio G. Danzer, M. Rose, M. Walter, B. F. Klapp, *On the theory of individual health*, in “Journal of Medical Ethics”, vol. 8, n. 1, 2002, pp. 17-19.

curati». I culti orgiastici lasciavano che il delirio, la rabbia, lo spirito vendicativo fossero spinti all'estremo, di modo che alla sfrenatezza più radicale seguisse la quiete. Lo scopo era ammansire la *ferocia animi* divina, dando ad essa occasione di sfogo.

Vi sono due vie per placare gli animi: da un lato, vi è la via della catarsi, che consente all'anima (umana o divina) di sgravarsi dagli eccessi, dalle emozioni più forti quali paura, follia, pietà, vendetta, lasciando che raggiungano la massima intensità possibile in maniera, però, controllata: «L'azione catartica della musica è precisamente quella che consente questo scaricamento, perché conduce rapidamente l'animo all'ebbrezza della dismisura»⁴⁸.

Dall'altro lato, il *melos*, spiega Nietzsche, rende mansueti in virtù di una «forza magica», esercitata in particolare dall'elemento ritmico; senza necessità di portare all'estremo le passioni affinché vengano poi scaricate, è possibile mitigarle. Questa operazione ha l'aspetto di un incantesimo: come nel «laccio magico» precedentemente citato, ritorna l'idea che il ritmo agisca per vie estranee alla ragione, che hanno in certa misura a che fare con la magia, in quanto «il ritmo ha una forza non naturale, ma magica»⁴⁹.

In un mondo abitato da dèi e demoni, questi si annidano in ogni angolo della natura, controllano e influenzano ogni attività umana; pertanto, trovare un mezzo per ingraziarsi tali presenze è essenziale: «il canto è l'incantamento dei demoni che si pensano qui operanti, li rende condiscendenti, servi e strumento dell'uomo». La forza magica del ritmo è dunque in grado di incantare i demoni che presiedono alle attività dell'uomo; come un laccio, li cattura e trascina dalla propria parte, rendendoli condiscendenti e benevoli.

Nietzsche non sta qui parlando solo del canto cultuale, ma anche del canto profano: nell'attingere l'acqua o nella voga, ad esempio, cantare imponendo un certo ritmo agevola la buona riuscita di quelle azioni. Come il delirante viene ammansito da Empedocle, così chi canta mentre voga sfrutta la forza magica del ritmo e ammansisce i demoni che potrebbero ostacolarlo. Di fatto, come Nietzsche nota nella *Storia della letteratura greca*,

⁴⁸ «Die kathart. Wirkung der Musik ist nun die, jene Entladung herbeizuführen, dadurch daß man die Seele schnell zu jenem trunkenen Übermaße führt», KGW II/5, p. 286. Santini nota che il medesimo meccanismo regola i culti orgiastici e anche i simposi, nei quali si poteva essere liberi sotto stretta sorveglianza. Cfr. C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, cit., p. 122.

⁴⁹ «der Rhythmus [...] keine natürliche, sondern eine magische Kraft hat», KGW II/5, p. 285. Ciò è coerente con l'idea che per ottenere il favore delle divinità occorrono forze sovranaturali (cfr. NF 1875-1876 5[150]).

è in causa una concezione del mondo alla quale l'opposizione tra sacro e profano è estranea⁵⁰.

La *ferocia animi* degli dèi può scatenarsi e recare danno agli uomini in ogni momento. Onde evitare un'esistenza in balia dell'arbitrio divino, in perenne incertezza e timore, agli uomini occorre quanto più possibile prevedere e controllare le azioni degli dèi. Vi è, difatti, un ulteriore ambito in cui si manifesta la forza del ritmo: la divinazione. Proprio perché il ritmo è in grado di costringere, gli antichi pensarono che fosse in grado di obbligare non solo l'oggi, ma anche il domani. Si pensava, cioè, che la ritmica di un discorso potesse vincolare il futuro, ed è per questo che, presso i Greci, anche l'oracolo si serviva dei versi⁵¹. «Non appena la formula viene pronunciata, letteralmente e ritmicamente esatta, essa vincola il futuro». Nietzsche propone una etimologia della parola greca che sta per profezia, e ritiene che, originariamente, significhi «farsi destinare qualche cosa»⁵². Apollo è il dio che presiede agli oracoli, e tuttavia per Nietzsche è «molto più di un dio preveggenete»: non si limita a prevedere il futuro, ma può vincolare le dee del destino. Tale abilità gli è conferita in quanto Apollo è «dio dei ritmi» e, come commenta Gentili, «[n]ella sequenza ritmica della poesia oracolare l'evento di cui si prevede il manifestarsi è condizionato, “costretto” dalla sequenza stessa. In questo senso, esso è previsto nella misura in cui è “destinato”»⁵³. La sentenza oracolare non stabilisce soltanto che cosa accadrà, «non è soltanto un sapere intorno al futuro»⁵⁴, bensì una forma di determinazione e di “estorsione” magica del futuro. L'idea che le formule degli oracoli siano potenti incantesimi viene mutuata da Hartung, così come l'etimologia del dire profetico di Apollo; Nietzsche riprende quasi alla lettera la proposta di Hartung, il quale

⁵⁰ Cfr. KGW II/5, p. 285: «ursprüngl. giebt es gar nicht den Gegensatz von Geistlich u. Weltlich». Commenta Fiorentino: «Come non esiste una netta distinzione tra arte e religione, non esiste neanche una sfera del sacro intesa come dimensione spirituale, trascendente, soprannaturale chiaramente separata da una sfera del profano fatta coincidere con l'ambito di ciò che è soltanto terreno, mondano», F. Fiorentino, *Nietzsche e il ritmo degli antichi*, cit., p. 7.

⁵¹ «i Greci dicevano che l'esametro era stato inventato a Delfi» (FW, 2, 84). Gentili suggerisce che «Nietzsche ricava questa notizia probabilmente da Pausania (X, 5, 7), il quale riferisce che “Femonoe sarebbe stata la prima profetessa del dio e la prima a usare l'esametro”», C. Gentili, *Poesia, divinazione, menzogna. Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia*, cit., p. 55.

⁵² Nietzsche sostiene che l'espressione Ἀπόλλων ἔχη non sia da rendere, come fa T. Bergk, come “Apollo scriveva” o “incideva”, perché di quel senso del verbo non c'è traccia e, inoltre, il fatto che l'oracolo scriva è qualcosa di tardo. Il verbo di riferimento χράω «significa toccare, attaccare, spingere, obbligare, costringere. “Apollo costringe, destina le cose a che vadano in questo e in quest'altro modo”, egli dice frequentemente ciò che l'uomo deve fare. “Farsi profetizzare” equivale a “farsi assegnare il proprio futuro”» (F. Nietzsche, *Il servizio divino dei Greci*, cit., p. 171). Dunque, Apollo “obbliga, determina che” (cfr. KGW II/5, p. 281: «Apollo zwingt, bestimmt, daß das und das geschiet»).

⁵³ C. Gentili, *Poesia, divinazione, menzogna. Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia*, cit., p. 55.

⁵⁴ F. Nietzsche, *Il servizio divino dei Greci*, cit., p. 171.

denunciava il fraintendimento del significato degli oracoli: «essi non preannunciano, ma predeterminano il futuro»⁵⁵.

Il ritmo, così si credeva, costringe il presente e il futuro, obbliga gli dèi e gli uomini, controlla le passioni, ammansendole o offrendo loro la possibilità di scaricarsi. L'utilità superstiziosa del ritmo pare a Nietzsche indubbia: «canto magico [*Zauberlied*] ed esorcismo sembra siano stati la forma originaria della poesia»⁵⁶.

Il principale riferimento del filosofo, in questa riflessione così come in molte altre, è senza dubbio alla Grecia, come dimostrano i riferimenti ai pitagorici, a Terpandro, Damone, Empedocle, Apollo e all'oracolo di Delfi. Tuttavia, il fatto che Nietzsche riconosca il canto magico e l'esorcismo come forma originaria della poesia consente di allargare lo sguardo ad altre epoche e popolazioni. In effetti, nell'estate del 1875, Nietzsche mostra interesse per due importanti testi di natura antropologica che esplorano usi e costumi di popolazioni "primitive", così come venivano chiamate: acquista la terza edizione di J. Lubbock, *The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man*, nella sua traduzione tedesca con prefazione di R. Virchow, e prende in prestito E. B. Tylor, *Primitive Culture*⁵⁷. Lubbock in particolare viene citato una sola volta da Nietzsche nelle opere pubblicate (benché quel testo facesse quasi sempre parte della libreria mobile che il filosofo portava con sé), nell'aforisma 111 di *Umano, troppo umano I*, dal titolo *Origine del culto religioso*⁵⁸. Qui viene descritta un'umanità primitiva nel suo peculiare rapporto con la natura, ancora del tutto priva del concetto di causalità naturale.

⁵⁵ J. A. Hartung, *Geschichte der Rhythmenschöpfung*, cit., p. VI (trad. mia); «sie sind nicht Vorausverkündigungen, sondern Vorausbestimmungen der Zukunft».

⁵⁶ FW, 2, 84. Con "esorcismo" viene reso il tedesco *Besprechung*, forma arcaica per "scongiuro" usata da Nietzsche in questa accezione solo nel presente aforisma.

⁵⁷ Per le influenze di tali lavori nel pensiero di Nietzsche, si rimanda all'articolo D. S. Thatcher, *Nietzsche's Debt to Lubbock*, in "Journal of the History of Ideas", vol. 44, n. 2, 1983, pp. 293-309; A. Orsucci, *Orient - Okzident: Nietzsches Versuch einer Loslösung vom europäischen Weltbild*, cit.; e alla tesi di laurea di S. M. Steinbeiß, *Friedrich Nietzsche und die frühe Religionwissenschaft* (Universität Wien, August 2009). Quest'ultimo lavoro si sofferma in un primo momento sulle figure di Lubbock e Tylor, per poi rivendicarne la presenza in diversi passaggi nietzscheani, in modo particolare di *Umano, troppo umano I*. Effettivamente, Nietzsche riflette molto a proposito di tematiche care ai due antropologi, dai quali aveva con tutta probabilità preso ispirazione in modo particolare per la sezione *La vita religiosa* del testo del 1878. Una dimostrazione di interesse per le tematiche etno-antropologiche, già a partire dal 1875 (e dunque dalla lettura dei due lavori di Lubbock e Tylor), si trova in un frammento postumo dell'estate del 1875. Quest'ultimo ripropone uno schema con alcuni stadi religiosi primitivi, che la religione greca ha in sé ma che avrebbe radicalmente trasformato per opera di Omero (NF 1875-1876 5[165]). Ulteriori approfondimenti e riferimenti ad opere etnologiche e antropologiche lette dal Nietzsche a partire dal 1875 e utilizzate per ripensare la grecità, si veda M. Posani Löwenstein, *I Greci selvaggi*, cit.

⁵⁸ L'aforisma 111 ritrascrive quasi letteralmente un passo delle lezioni di Nietzsche del corso *Der Gottendienst der Griechen* tenute nei semestri invernali 1875-1876 e 1877-1878. Cfr. F. Nietzsche *Il servizio divino dei Greci*, cit., pp. 15-19.

Se si rema, non è il remare che fa muovere la nave; il remare è invece solo una cerimonia magica, con la quale si costringe un demone a muovere la nave. Tutte le malattie, la morte stessa, sono risultato di influssi magici. [...] In India il falegname suole (secondo Lubbock) offrire sacrifici al suo martello, alla sua ascia e agli altri suoi attrezzi; in ugual modo tratta il bramino la matita con cui scrive, il soldato le armi che usa sul campo, il muratore la sua cazzuola, il lavoratore il suo aratro.⁵⁹

In un mondo abitato da presenze divine o demoniache, è pressoché impossibile distinguere ciò che è cultuale da ciò che è profano. Ogni angolo della natura, ogni oggetto e ogni strumento è mosso da influssi magici che l'uomo sente il bisogno di controllare. Il culto religioso – così come la poesia – sorge come tentativo di influenzare ed esorcizzare tali presenze, di modo che ne risulti un vantaggio per l'uomo.

Nietzsche fa dunque riferimento agli studi etnologici del suo tempo, e se ne serve per decostruire l'immagine classica della greicità, o quantomeno per studiare quest'ultima attraverso nozioni che tali lavori, incentrati sulle popolazioni cosiddette "primitive", mettevano a disposizione.

Anche studi antropologici successivi alle riflessioni nietzscheane forniscono innumerevoli conferme di alcuni meccanismi descritti sino ad ora nell'aforisma 84 de *La gaia scienza*. Interessante, ad esempio, il caso dei Boscimani !Kung, abitatori del deserto sudafricano, presso i quali la musica svolge un particolare ruolo terapeutico e di influenza sulle divinità, tanto nelle attività rituali quanto in quelle profane (riproponiamo la distinzione a puro scopo esplicativo, senza pretendere che essa sussista effettivamente in tale contesto)⁶⁰. Presso i !Kung, gli dèi, i loro messaggeri e gli spiriti dei morti inviano il bene e il male agli uomini, e sono dunque responsabili delle malattie o della salute. Nel complesso sistema rituale di questa popolazione, i canti guariscono grazie a ciò che i Boscimani chiamano *n//um*, termine di difficile resa che, nella sua traduzione più fedele, ha il significato di "potere" e di "magia". Curare una malattia significa espellerla dal corpo utilizzando il *n//um* dei canti di guarigione, delle piante medicinali e dei guaritori. Non solo i canti hanno il loro ritmo, ma anche i suoni emessi dai guaritori sono continuamente ripetuti e impostati ritmicamente, talvolta leggermente cantati. Il "potere

⁵⁹ MA, *La vita religiosa*, 111.

⁶⁰ Cfr. G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, cit., pp. 199-209 (Rouget si rifà agli studi di L. Marshall e R. B. Lee).

magico” (*n//um*) dei canti dei Boscimani sembra essere ciò a cui allude Nietzsche quando descrive il ritmo come un “laccio magico” o una “forza magica”: gli dèi vengono ammansiti, governati, incantati e il male da essi inviato è così esorcizzato⁶¹. Il *n//um* non è però efficace solamente in quanto rituale di guarigione, al contrario, permea la vita dei Boscimani nella sua interezza: consente di rendere leggero il lavoro o le lunghe marce, di ingannare la noia, distrarre o calmare i bambini. È dunque canto culturale e canto profano, che costringe gli dèi, sgrava le loro ire, purifica gli animi e agevola l’agire quotidiano dei membri della società⁶².

Un’ulteriore osservazione circa il caso dei Boscimani !Kung conferma ciò che si è detto in precedenza: il “potere magico”, per essere efficace, ha bisogno di essere attivato. Come spiega Rouget, rivolgendosi a chi si occupa di musicoterapia:

Un canto di guarigione è efficace solo se eseguito da un guaritore, con l’intenzione di guarire, e può avere di per sé un maggiore o minore potere magico. [...] il potere a esso inerente ha efficacia solo se è in sinergia con quello del guaritore. In altri termini, per i Boscimani il canto di un guaritore non costituisce in sé una terapia ma soltanto un suo elemento.⁶³

Grazie al confronto con l’etnologia, tanto quella precedente quanto quella successiva a Nietzsche, si può dunque affermare che la forza magica del ritmo è esercitata e riconosciuta da molteplici popolazioni e in epoche diverse.

⁶¹ Occorre tuttavia specificare che Rouget dà una sua interpretazione originale del fenomeno dell’esorcismo. Difatti non ritiene, come buona parte della letteratura (e come anche il senso comune suggerisce), che l’esorcismo comporti un allontanamento del demone che si è impossessato di un individuo. Al contrario, sostiene che l’esorcismo non sia l’opposto del fenomeno di possessione, ma solo una sua variazione, che si manifesta ad esempio quando sorge un conflitto tra due religioni, una antica ed una nuova, una politeista e una monoteista: «Gli spiriti, i geni responsabili della possessione sono allora visti dai custodi della religione ufficiale come demoni che occorre esorcizzare» (ivi, p. 217). Un caso emblematico analizzato dall’etnomusicologo è l’episodio biblico di Saul e Davide: Davide, suonando uno strumento, calma il delirio di Saul. L’ipotesi di Rouget è che Davide non allontani, con la sua musica, uno spirito maligno, ma piuttosto riconcili Saul con lo spirito di Dio, restituendogliene la presenza (ivi, cfr. pp. 222-223).

⁶² Leroi-Gourhan sottolinea il ruolo del ritmo nella coordinazione sociale, tanto nelle società primitive quanto in quelle contemporanee: vi è un’integrazione tra musica e lavoro proprio tramite il ritmo, che si trova «nelle società più diverse, applicata ai lavori collettivi come l’aratura, la sarchiatura dei campi, la trebbiatura del grano o l’alaggio. Come nel caso della fabbricazione industriale, si tratta di disintegrare un certo numero di individui per reintegrarli in un utensile collettivo. L’aspetto inumano che si attribuisce alla “forzatura” ritmica industriale dipende, nelle società industrializzate, dal fatto che gli individui lavorano per entità lontane e si disperdono, si sbriciolano, terminato il loro tempo lavorativo, mentre nelle società tradizionali l’operazione tecnica compiuta per chi ne trae beneficio li vicino è solo una fase di un processo collettivo», A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. II. La memoria e i ritmi*, cit., p. 336.

⁶³ G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, cit., pp. 205-206.

4.d Memorizzare e comunicare

Si è detto che l'utilità superstiziosa del ritmo è riassunta da Nietzsche in quattro punti: obbligare, purificare, memorizzare, comunicare. Ci si è soffermati sino ad ora sui primi due, si accennerà ora brevemente al terzo e al quarto – che, come anticipato, nell'aforisma 84 sono citati per primi e più rapidamente. Il motivo per cui Nietzsche si sofferma di meno su queste funzioni del ritmo è dettato, con tutta probabilità, dal fatto che le ritiene completamente comprensibili agli uomini della società moderna, a differenza delle prime due funzioni, che necessitavano dunque di maggiori chiarimenti⁶⁴. «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 in prosa», scrive Nietzsche. Il presupposto di questo argomento è lo stesso indicato in precedenza: la natura degli dèi non è altra da quella dell'uomo e, in questo caso particolare, i meccanismi che regolano la memoria dell'uno sono applicabili agli altri. Le parole, sequenziate ritmicamente, vengono ricordate più agevolmente, tanto dagli uomini quanto dagli dèi: pertanto, vi è una maggiore possibilità che le invocazioni, le preghiere, le suppliche, così come ogni richiesta rivolta al mondo divino, vengano tenute a mente e ascoltate se sono espresse in forma poetica, piuttosto che semplicemente enunciate. È probabile che qui Nietzsche abbia in mente un passo del trattato di Stendhal *De l'amour*, nel quale si legge che i versi furono inventati, in origine, allo scopo di aiutare la memoria, e che furono poi conservati per aumentare il piacere che si prova di fronte a una difficoltà che si è riusciti a vincere⁶⁵.

Un riferimento imprescindibile è però alla retorica antica, di cui Nietzsche si occupa in diversi suoi corsi universitari e negli appunti che ad essi si accompagnano. Nelle lezioni del 1874, il filosofo espone la questione della *memoria*, riferendosi all'origine e alla diffusione di tecniche per aiutare l'oratore a memorizzare il proprio discorso⁶⁶. Era, infatti, «estremamente importante rafforzare la memoria» e vengono descritte le

⁶⁴ «Die beiden letzten Wirkungen sind uns sofort verständlich: nicht so die zwei ersten», KGW II/5, p. 284.

⁶⁵ Cfr. Stendhal, *De l'amour*, La Guilde du Livre, Lausanne 1966, p. 348. «Il trattato di Stendhal è anche la fonte principale da cui Nietzsche trae informazioni sulla poesia dei trovatori provenzali, a cui si ispira per il titolo *La gaia scienza*», C. Gentili, *Poesia, divinazione, menzogna. Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia*, cit., p. 51.

⁶⁶ Nota, e usata ancora oggi, la tecnica dei *loci* descritta da Cicerone: essa prevede la visualizzazione di una casa con alcune stanze al suo interno; il contenuto da ricordare viene associato ai vari ambienti, e ripercorrere questi ultimi aiuta la memoria a focalizzare ciò che le occorre.

«meravigliose conquiste degli antichi tecnici della memoria»⁶⁷. Il ritmo, conferendo ordine al movimento e riordinando gli atomi della proposizione, contribuisce a questo processo; difatti, spiega Nietzsche ai suoi studenti che un «materiale ben organizzato e attentamente composto è più facile da imparare»⁶⁸.

Le mnemotecniche sono antiche, e affondano le loro origini nelle epoche in cui la cultura veniva trasmessa oralmente⁶⁹. Nelle sue lezioni basileesi, Nietzsche rimarca con insistenza il carattere peculiare della cultura greca, vale a dire, appunto l'oralità: un errore fondamentale spesso commesso dagli studiosi è considerare la produzione antica alla stregua della letteratura moderna, ossia come testi scritti e pensati per essere letti. Un oratore non avrebbe mai letto il proprio discorso, e per questo aveva bisogno di memorizzarlo efficacemente.

In effetti, Nietzsche contesta la stessa espressione "letteratura greca" che dà il titolo alle sue lezioni, ritenendo più appropriato parlare di *Kunstwerke der Sprache*⁷⁰. In virtù del marcato interesse del filosofo per la differenziazione tra civiltà dell'oralità e della scrittura, è possibile considerarlo un pioniere di importanti studi novecenteschi quali quello del già citato Havelock⁷¹. Sebbene non sia ad ora testimoniata un'influenza diretta di Nietzsche sul filologo, le loro intuizioni sono spesso simili e accostabili. Ciò è valido anche a proposito della funzione mnemonica del ritmo.

Havelock si pone, infatti, la seguente domanda: all'interno di quella che definisce una mentalità orale (anche detta omerica o poetica), come è possibile conservare la struttura della civiltà, tramandarne la cultura e il sapere? La risposta è: attraverso «una memoria

⁶⁷ F. Nietzsche, *Darstellung der antiken Rhetorik*, in S. L. Gilman, C. Blair, D. J. Parent (a cura di), *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, Oxford University Press, New York Oxford 1989, pp. 2-208, p. 160; «Es war höchst wichtig die Gedächtniskraft zu stärken. Wunderbare Leistungen antiker Mnemoniker».

⁶⁸ Ivi, p. 164; «Gut Disponiertes und sorgfältig Ausgearbeitetes lernt sich leichter».

⁶⁹ Un'analisi delle mnemotecniche in Nietzsche, dalle lezioni sulla retorica sino alla *Genealogia della morale*, si trova in H. Thüning, *Friedrich Nietzsches mnemotechnisches Gleichnis. Von der "Rhetorik" zur "Genealogie"*, in J. Kopperschmidt, H. Schanze (a cura di), *Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik"*, Wilhelm Fink Verlag, München 1994, pp. 63-84. Thüning argomenta a favore di un legame tra corpo e linguaggio operato proprio dalla memoria; Nietzsche non rimarrebbe ingabbiato nelle maglie della retorica e delle mnemotecniche così come essa le intende, ma si sforzerebbe in tutto il suo percorso filosofico di trovare una via d'uscita dalla retorica, identificando nella memoria quella parabola costitutiva tanto dello sviluppo del corpo, quanto del linguaggio.

⁷⁰ Cfr. KGW II/5 pp. 7-8. In ciò che Nietzsche indica con l'espressione "storia del trattamento artistico del linguaggio" [Geschichte der kunstmäßigen Behandlung der Sprache] sono incluse sia la prosa, sia la poesia. Escluso rimane invece il linguaggio usato per la comunicazione ordinaria o scientifica.

⁷¹ «The core of this interpretation [delle lezioni sulla storia della letteratura greca di Nietzsche] is, in my opinion, the recognition of the fundamentally oral nature of ancient Greek civilization»; «If we consider how this kind of study about orality in ancient Greece has been enormously successful in the later contributions of Eric Havelock and Walter James Ong (to quote only two of the most important names), it is impossible not to define Nietzsche as a pioneer. His intuitions are really very close, even in detail, to the mature reflection on orality through the twentieth century and the conceptual systematization of Eric Havelock», C. Santini, *The History of Literature as an Issue: Nietzsche's Attempt to Represent Antiquity*, cit., p. 174 e p. 175.

sociale collettiva, tenace e attendibile»⁷². Ne consegue, però, un ulteriore interrogativo, che riguarda proprio l'attendibilità della memoria: chiunque abbia giocato almeno una volta, da bambino, al telefono senza fili sa bene come il passaggio di una frase da una persona a un'altra subisca ineludibili distorsioni. Occorre allora escogitare un meccanismo che supporti la memoria e vincoli nella maniera più salda possibile i contenuti da trasmettere.

L'unica possibile tecnologia verbale disponibile per garantire la conservazione e la stabilità della tradizione, era quella del discorso ritmico, organizzato sapientemente in moduli verbali e metrici tanto unici da conservare la loro forma. Questa è la genesi storica, *fons et origo*, la causa motrice di quel fenomeno che ancora oggi chiamiamo «poesia».⁷³

Il discorso ritmico è dunque strumento privilegiato per la conservazione e la trasmissione del sapere. Lungi dall'irridere ogni utile funzionalità, il ritmo agevola la memoria individuale e collettiva. La sua forza di dare un ordine nuovo agli atomi della proposizione e di imporre la scelta delle parole, per riprendere le espressioni nietzscheane, consente agli uomini (così come agli dèi) di ricordare più facilmente.

Come accade ciò da un punto di vista tecnico? Havelock spiega che l'inserimento dei suoni in uno schema metrico riduce drasticamente le possibili combinazioni dei movimenti eseguiti dai polmoni, dalla laringe, dalla lingua e dai denti per emettere parole e frasi. «Miriadi di cose non possono essere espresse nel discorso metrico; da ciò consegue che non vengono nemmeno pensate»⁷⁴. L'ordinamento ritmico restringe l'orizzonte delle possibilità linguistiche, escludendo le opzioni che non si accordano ad esso e orientando la memoria verso quelle consonanti⁷⁵. L'attività dell'apparato fonatorio

⁷² A. E. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, cit., p. 41.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 123. Un esperimento condotto da Canettieri su 48 soggetti ha dimostrato che una serie di parole organizzata metricamente (e senza legami semantici) si imprime nella memoria a lungo termine più facilmente della stessa lista di parole non organizzate metricamente (fino al 50% di parole in più ricordate): «sembrerebbe insomma che struttura metrica e ripetizione possano costituire un sistema mnemotecnico abbastanza potente. Soprattutto, ciò che il metro aiuta a memorizzare è l'ordine in cui gli *items* sono disposti», P. Canettieri, *Metrica e memoria*, cit..

⁷⁵ Questa funzione di restrizione delle possibilità e di incanalamento propria del ritmo è ben testimoniata dal caso clinico di un uomo soggetto a una gravissima amnesia. Clive Wearing era un musicista britannico colpito, nel 1985, da un'infezione cerebrale che compromise drammaticamente e irreparabilmente la sua memoria. Le sue amnesie si presentavano ogni sette secondi, impedendo a Clive pressoché qualsiasi attività: non era in grado di leggere un libro, guardare un film, riconoscere le persone (ad eccezione di sua moglie), formarsi nuovi ricordi o riportare alla mente quelli precedenti all'infezione. Imprigionato nel presente, però, Clive conservò intatte le sue doti musicali. Le parole della moglie Deborah a questo proposito risultano particolarmente interessanti: «L'impeto della musica lo trascinava di battuta in battuta. All'interno della struttura di un pezzo si sentiva sorretto e al sicuro come se i pentagrammi fossero binari, e non ci fosse che un'unica direzione da imboccare con fiducia. Clive sapeva esattamente dov'era, perché in

umano assume dunque una forma ritmica; il ritmo non plasma, però, solo le parole, ma diverse “materie”, tra le quali le note, i corpi, e persino il marmo (come sostiene anche Nietzsche, riprendendo Aristosseno). Chi, nell’antica Grecia, è impegnato in un atto mnemonico, sovente accorda la struttura metrica del verso a un ritmo musicale: il movimento delle mani sulla lira e il movimento degli organi vocali procedono in parallelo, e andando allo stesso ritmo la tecnica mnemonica si rafforza⁷⁶. Vi è un ulteriore tipo di azioni che possono essere organizzate attorno ad un ritmo comune, e si tratta dei piedi e dei loro movimenti, ossia della danza. L’esecuzione corporea, che si affianca a quella vocale e a quella musicale, consolida la sequenza appresa nella memoria. Conclude Havelock che grazie a una coordinazione ritmica della voce, delle mani, e del corpo nel suo complesso l’«intero sistema nervoso, in breve, viene innestato nell’ingranaggio dell’apprendimento mnemonico»⁷⁷.

Anche nella prospettiva di Nietzsche il ritmo è considerato in quanto componente tanto del linguaggio, quanto della musica e del corpo; il suo potere dunque agisce e coinvolge tutte queste dimensioni. Come il discorso è stato plasmato ritmicamente per intensificare gli effetti della musica, così anche il corpo muovendosi ritmicamente contribuisce all’amplificazione di tali effetti: «si dimentica troppo facilmente l’originario effetto magico delle danze, si crede picchiando i piedi a terra di convocare gli dèi»⁷⁸.

L’ultimo punto in cui si manifesta l’utilità superstiziosa del ritmo è, come si è detto, la comunicazione. «ugualmente si riteneva di farsi udire a più grandi distanze mediante il ritmico tic-tac; pareva che la preghiera ritmica potesse approssimarsi maggiormente all’orecchio degli dèi». Il ritmo ha dunque il potere di avvicinare l’orecchio di chi è lontano, di modo che il messaggio giunga a destinazione con maggiore probabilità di

ogni frase musicale c’è un contesto implicito, grazie al ritmo, alla tonalità, alla melodia. Era meraviglioso sentirsi liberi. Non appena la musica terminava, Clive riprecipitava in un non-luogo, ma finché suonava, sembrava normale» (O. Sacks, *Musicofilia*, cit., p. 266). Sebbene si tratti di un caso limite, questa descrizione del rapporto del paziente amnestico con la musica sottolinea esattamente il punto sollevato da Havelock, attraverso un’immagine evocativa, quella dei “binari”. Difatti, l’organizzazione ritmica del movimento musicale consentiva a Clive di sentirsi “sorretto”, come se i pentagrammi fossero binari che lo costringevano a “ricordare” (non coscientemente, ma performativamente) a che punto dell’esecuzione del brano fosse e come dovesse continuare.

⁷⁶ La musica «non può permettersi di evolversi come tecnica separata con un suo proprio virtuosismo, diventando così quel che noi chiameremmo “musica”. ciò infatti stornerebbe l’attenzione del compito principale, che è quello dell’apprendimento mnemonico verbale. La “musica” greca esiste soltanto per rendere le parole più ricordabili, o piuttosto per rendere le ondulazioni e le increspature del metro ricordabili automaticamente, al fine di liberare energia psichica per ricordare le parole stesse», A. E. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, cit., p. 124.

⁷⁷ Ivi, p. 125.

⁷⁸ «Man vergißt gar zu leicht die ursprüngl. magische Wirkung aller Tänze; man glaubt durch Stampfen des Bodens mit den Füßen die Götter herbeizurufen», KGW II/5, p. 287.

quanto non avvenga tramite un discorso in prosa. Il ritmico tic-tac non accorcia soltanto le distanze tra uomo e uomo, ma soprattutto tra uomini e dèi. Si tratta di una costante dei canti rituali, come spiega Rouget, che si rivolgono esplicitamente a una divinità allo scopo di comunicare con essa⁷⁹.

4.e Una tendenza inestirpabile

È evidente, dall'analisi delle quattro principali funzioni del ritmo individuate da Nietzsche, che la poesia, alle sue origini, si intreccia e si confonde con la religione. Gentili individua il punto saliente dell'aforisma 84 proprio nella manifestazione di tale unione: «in esso Nietzsche concentra in un'unica natura la parola della religione e la parola della poesia. [...] il poeta assume la stessa funzione e le stesse caratteristiche del sacerdote»⁸⁰. La poesia avrebbe origine nel momento in cui il discorso, plasmato ritmicamente, diventa parte costitutiva di un rituale volto ad attirare l'attenzione degli dèi, a costringerli, ammansirli, evocarli o esorcizzarli. L'utilità superstiziosa della poesia, e in particolare del ritmo, è stata dunque dimostrata:

ci fu in generale per l'antico e superstizioso genere umano qualcosa di *più utile* del ritmo? Con esso si poteva tutto: dare magicamente incremento a un lavoro, imporre a un dio d'apparire, di farsi vicino, di porgere ascolto; predisporre il futuro secondo i propri voleri; sgravarsi l'anima di qualsivoglia eccesso (di paura, di follia, di pietà, di spirito vendicativo) e non soltanto l'anima propria, ma anche quella del peggiore demone – senza il verso non si era nulla, col verso si diveniva quasi un dio.

⁷⁹ «Che si tratti di preghiere, di lodi o d'insulti, quello che ci interessa sottolineare è che i canti si rivolgono alla divinità, sono un mezzo di comunicazione con essa», G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, cit., p. 145. Secondo l'etnomusicologo «una delle funzioni principali della musica è di stabilire la comunicazione con la divinità, creando in tal modo una situazione di identificazione e di alleanza che favorisce il manifestarsi della possessione», ivi, p. 218.

⁸⁰ C. Gentili, *Poesia, divinazione, menzogna. Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia*, cit., p. 56. Il saggio di Gentili sull'aforisma 84 de *La gaia scienza* si incentra sulla radice comune, identificata da Nietzsche, tra poesia e religione, che coinciderebbe con la loro capacità inventiva. *L'Erfindung* è un termine chiave della filosofia di Nietzsche; il ruolo della finzione e della menzogna è costitutivo tanto della poesia, quanto della religione (quanto, si può aggiungere, dell'interessanza delle attività umane, a nessuna delle quali può attribuirsi uno statuto di "verità". La differenza tra verità e menzogna, come già attestato dal saggio del 1873, è solo di grado). Gentili sottolinea che l'identità di poeta e sacerdote non caratterizza solamente società primitive, o la Grecia arcaica, ma è confermata anche nella storia cristiana: «Quanto sia importante, in Nietzsche, questo accostamento tra il ruolo del poeta e quello del religioso lo rivela la sua stima nei confronti di Lutero traduttore delle Scritture: una stima tanto profonda da passare indenne oltre le invettive che egli abitualmente gli rivolge» (ivi, p. 63). Il riferimento è all'aforisma 247 di *Al di là del bene e del male*, nel quale il valore della predica si fonda sull'efficacia del ritmo, e la Bibbia viene riconosciuta come il migliore libro tedesco.

Dopo aver riassunto le principali funzioni del ritmo, Nietzsche dichiara che tramite quest'ultimo si verificava una vera e propria divinizzazione dell'uomo («col verso si diveniva quasi un dio»). La padronanza del verso poetico innalzava l'uomo, conferendogli poteri altrimenti disponibili solo agli dèi – come si legge anche in conclusione allo *Ione* di Platone: il poeta loda Omero «come un uomo divino e non come uno che ha l'arte»⁸¹. Si è visto che il presupposto dell'efficacia del ritmo è la comunanza della struttura antropologica di uomini e dèi; ad esempio, siccome l'uomo sentiva su di sé gli effetti di costrizione del ritmo, ne deduceva che anche dèi e demoni potessero esserne soggiogati. Gli dèi sono dunque concepiti a immagine e somiglianza dell'uomo (come notava già, secoli prima, Senofane). Il ritmo ha una forza e un potere che, però, può rendere l'uomo stesso simile a un dio: in gioco è la possibilità di imprimere una direzione favorevole alle attività umane e, più in generale, la capacità di manipolazione della realtà.

L'origine della poesia si innesta su di una remota sensibilità religiosa, non stupisce pertanto che alcune idee espresse nell'aforisma 84 de *La gaia scienza* fossero già presenti nel già citato aforisma 111 di *Umano, troppo umano I*, sull'*Origine del culto religioso*. Nietzsche riconduce qui l'origine di cerimonie, culti e preghiere alla necessità di imporre una legge a ciò che di per sé ne appare privo, ossia la natura. Grazie a contributi antropologici come quello di John Lubbock, che studiano le società degli “odierni selvaggi”, Nietzsche esplicita l'antica polarità esistente tra gli uomini e la natura: i primi sono «determinati nel modo più rigoroso dalla legge, dalla tradizione: l'individuo vi è legato quasi automaticamente e si muove con l'uniformità di un pendolo»⁸². La legge e la tradizione vincolano dunque l'uomo a muoversi su di una traiettoria prestabilita, simile a quella seguita da un pendolo. Al contrario, la natura è il regno della libertà, dell'arbitrio, del mistero, di un incomprensibile e incalcolabile accadere di eventi. Poiché questi ultimi

⁸¹ *Ione*, 542b; trad. it. p. 1033.

⁸² MA, *La vita religiosa*, 111. L'uomo contemporaneo però, spiega Nietzsche, è in questo l'esatto opposto dell'uomo per così dire primitivo: noi tutti «ascoltiamo il battito di pendolo del più grande orologio con una nostalgia di pace, di familiare raccoglimento e di silenzio, come se potessimo assorbire dentro di noi questa simmetria e solo così giungere al godimento di noi stessi». La convinzione che sorregge le prime civiltà si è col tempo ribaltata, se prima l'uomo era la regola e la natura l'assenza di regola, oggi l'uomo sente dentro di sé una polifonia e una ricchezza difficilmente riconducibili ad un'unica regola, mentre la natura è diventata il regno delle leggi. Conoscere queste ultime consente di riportare, dentro di sé, parte di quella simmetria e regolarità perdute.

hanno un ruolo determinante per la sussistenza e il benessere delle società umane, sorge la domanda:

Come si può esercitare un influsso su queste terribili incognite, come si può legare il regno della libertà? Così egli si chiede, così egli ricerca ansiosamente: non esiste dunque alcun mezzo per rendere quelle potenze altrettanto regolari quanto sei regolare tu stesso mediante una tradizione? La riflessione degli uomini che credono alla magia e ai miracoli mira a *imporre una legge alla natura*: e, detto in breve, il culto religioso è il prodotto di questa riflessione.⁸³

Si avverte la necessità di legare la natura, di fare in modo che agiscano su di essa vincoli analoghi a quelli che l'uomo sperimenta su di sé in quanto parte di una tradizione. Lungi dal considerare i "primitivi" individui dotati di grande libertà, Nietzsche, sulla scia di Lubbock, rileva la tenace forza vincolante delle leggi e delle usanze – si potrebbe parlare di una vera e propria "tirannia dei costumi"⁸⁴. Il culto religioso – con le sue suppliche, preghiere, tributi, doni e patti – è il tentativo di rispondere all'esigenza di una natura più "umana", vale a dire più controllata, prevedibile, influenzabile.

Sebbene in questo aforisma il tema del ritmo non sia esplicitamente chiamato in causa, è legittimo evocarlo quantomeno rispetto a una sua componente, che non esaurisce il concetto del ritmo e che tuttavia è ad esso intimamente connesso. L'individuo dei tempi antichi preso in esame, infatti, «si muove con l'uniformità di un pendolo»⁸⁵: la regolarità è la componente del ritmo che, da un punto di vista antropologico, ha una rilevanza specifica. Appartenere a una tradizione significa essere inserito all'interno di una serie di regole che uniformano la condotta dei membri della società. "Regolare" la natura consente di incanalarne i movimenti all'interno di schemi intellegibili e prevedibili, così come intellegibile e prevedibile è il momento esatto in cui un pendolo produrrà il suo "tic" o il suo "tac". Alla domanda «non esiste dunque alcun mezzo per rendere quelle potenze altrettanto regolari quanto sei regolare tu stesso mediante una tradizione?»⁸⁶, nell'aforisma 111 Nietzsche risponde che il mezzo, inventato dagli uomini, per

⁸³ MA, *La vita religiosa*, 111.

⁸⁴ «Lubbock has much to say on the "tyranny of custom". To counter the widespread misconception that primitive human beings enjoyed a considerable degree of personal freedom, Lubbock insists that mankind was, in fact, the slave of "law, rule and precedent": "All over the world his daily life is regulated by a complicated and often most inconvenient set of customs (as forcible as laws), of quaint prohibitions and privileges.... Every action of [his life] is regulated by numerous rules, none the less stringent for being unwritten"», D. S. Thatcher, *Nietzsche's Debt to Lubbock*, cit., p. 303.

⁸⁵ MA, *La vita religiosa*, 111.

⁸⁶ *Ibidem*.

raggiungere questo scopo è esattamente il culto religioso, in particolare attraverso due antichi strumenti: la magia e l'incantesimo.

L'aforisma 84 de *La gaia scienza* specifica ulteriormente la risposta, intrecciando gli effetti della magia e dell'incantesimo a quelli del ritmo. Un potente "laccio magico" che costringe, vincola, lega è la poesia; la ritmica del discorso ha quella "forza magica" che consente, almeno così si credeva, di dare una regola a potenze altrimenti in balia dell'arbitrio assoluto. «La magia del ritmo consiste in un simbolismo molto elementare, in virtù del quale intendiamo in modo regolare e ordinato un regno superiore, una vita superiore o al di là di questa vita irregolare»⁸⁷, scrive Nietzsche nel 1875.

L'utilità del ritmo sembra però appartenere a quelle superstizioni che l'uomo, nel corso dei secoli, ha tentato di combattere. La riflessione sull'origine della poesia si conclude infatti con uno spostamento di prospettiva, dalle origini, appunto, al presente. Nietzsche ha, a questo proposito, una posizione peculiare: sostiene che la capacità di costrizione esercitata dal ritmo sia proporzionale al grado di razionalità dell'individuo preso in esame. Ne *La gaia scienza* Nietzsche parla di un "soggiogamento elementare", ma è ancora più esplicito nella *Storia della letteratura greca*: qui si legge che «quanto più è eccitabile un essere umano, quanto più primitivo, tanto più il ritmo agisce su di lui come una costrizione»⁸⁸. Per capire cosa intende con questa affermazione, occorre andare qualche pagina più avanti; viene, difatti, specificato che la forza del ritmo agisce meglio sulle nature che hanno maggiormente sviluppato il "senso del simbolico", più che della causalità⁸⁹.

Sembra, dunque, delinarsi una contrapposizione tra una dimensione simbolica e una scientifica, e il ritmo pare agire con più forza all'interno della prima, con minore forza nella seconda. Mano a mano che si sviluppano la razionalità, la consapevolezza e il senso della causalità – ciò accade a partire dai Greci stessi –, l'uomo sembra avere sempre meno bisogno del discorso ritmico e della sua utilità superstiziosa⁹⁰.

⁸⁷ «Der Zauber im Rhythmus liegt in einer ganz elementaren Symbolik, vermöge deren wir in Regelmässigen und Geordneten ein höheres Reich, ein Leben über oder ausser diesem unregelmässigen Leben verstehen», F. Nietzsche, *Über den Rhythmus* (1875), in *Gesammelte Werke*, Musarion-Ausgabe, Bd. 5, München 1922, p. 474.

⁸⁸ «Je erregbarer ein Mensch, je ursprüngl. er ist, um so mehr wirkt der Rhythmus auf ihn wie ein Zwang», KGW II/5, p. 284. La stessa affermazione si trova anche nel frammento F. Nietzsche, *Über den Rhythmus* (1875), cit., p. 474. In entrambi i brani, Nietzsche si serve dell'espressione schopenhaueriana *ein blindes Einstimmen*, ossia una "disposizione cieca", anteriore ad ogni giudizio (cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 486).

⁸⁹ Cfr. KGW II/5, p. 289: «In allen diesen naturen wirkt die Kraft des Rhythmus elementar, es sind zugleich die, welche den Sinn für das Symbolische, Andeutende stärker haben als den für das Causale».

⁹⁰ La stessa contrapposizione tra una modalità di pensiero simbolica – alla quale Nietzsche si riferisce anche come "pensiero impuro", espressione ripresa da E. Dühring – e una scientifica è esposta da Nietzsche anche in un altro corso

D'altro canto, spiega Nietzsche, l'abitudine al ritmo e ai suoi effetti si è sedimentata nel corso dei millenni a tal punto da diventare una tendenza inestirpabile. Sebbene il senso originario sia dimenticato, «un tale sentimento fondamentale non si lascia più sradicare completamente».

È plausibile che qui Nietzsche stia declinando un concetto antropologico mutuato dalle opere di Tylor; per comprendere l'implicito riferimento, occorre anzitutto soffermarsi sul significato di tale nozione. La teoria tyloriana dei *survivals*⁹¹ godé di una discreta fortuna e si diffuse presto al di fuori dei confini britannici, grazie alle traduzioni delle opere che ne consentirono la circolazione anche in Germania. Per “sopravvivenza” si intende, nello specifico, la presenza residuale di abitudini, credenze e usi, che appartengono a uno stadio evolutivo precedente, ma che permangono in uno stadio della società diverso da quello d'origine. Inizialmente Tylor aveva una concezione negativa delle sopravvivenze, e usava difatti come sinonimo di “*survival*” proprio “*superstition*”. Tuttavia, in *Primitive Culture* – il testo preso in prestito da Nietzsche – è ormai “*survival*” il termine di riferimento, sicuramente più neutro⁹². Nietzsche si serve di questo concetto e ne fa un uso piuttosto esteso, non limitandosi a chiamarlo in causa in senso strettamente antropologico ma applicandolo a diversi contesti (oltre alla religione, ad esempio, anche la metafisica è terreno di “*survivals*”)⁹³.

universitario: «la logica di pensiero che sta alla base dei rituali del servizio divino è caduta in un certo discredito: questo genere di logica, infatti, è antagonista e nemico della logica scientifica; è affine alla logica della superstizione, ma anche a quella della poesia», F. Nietzsche, *Il servizio divino dei Greci*, cit., p. 13.

⁹¹ «When in the process of time there has come general change in the condition of a people, it is usual, notwithstanding, to find much that manifestly had not its origin in the new state of things, but has simply lasted on into it. On the strength of these survivals, it becomes possible to declare that the civilization of the people they are observed among must have been derived from an earlier state, in which the proper home and meaning of these things are to be found; and thus collections of such facts are to be worked as mines of historic knowledge»; «The very word “superstition”, in what is perhaps its original sense of a “standing over” from old times, itself expresses the notion of survival. [...] For the ethnographer’s purpose, at any rate, it is desirable to introduce such a term as “survival”, simply to denote the historical fact which the word “superstition” is now spoiled for expressing», E. B. Tylor, *Primitive culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, J. Murray, London 1871, pp. 64-65.

⁹² In tedesco non vi è una traduzione sempre coerente del termine inglese “*survival*”; tale ambiguità lessicale si riflette anche nell'utilizzo che ne fa Nietzsche, il quale si serve di diversi lemmi, in particolare: *Überlebsel* (eKGWB/NF-1875,5[155]); *Überbleibsel* (eKGWB/NF-1876,23[18]); *Ueberrest* (eKGWB/MA-8); nonché il termine inglese stesso (eKGWB/MA-64). Per l'uso di Nietzsche del termine tyloriano, si veda A. Orsucci, *Orient - Okzident: Nietzsches Versuch einer Loslösung vom europäischen Weltbild*, cit., pp. 33-35. In queste pagine, Orsucci sottolinea la centralità, in particolare tra il 1875 e il 1878, della nozione tyloriana nell'opera di Nietzsche: in un primo momento, Nietzsche se ne serve per stabilire una connessione tra etnologia e mondo classico, mentre successivamente ne estende la portata ermeneutica.

⁹³ Nietzsche è estremamente ricettivo nei confronti degli stimoli che molteplici ambiti di ricerca offrono; interessante a questo proposito l'osservazione di Orsucci, secondo il quale Nietzsche prese l'idea di “sopravvivenze”, residui e atavismi non soltanto dall'etnologia, ma anche dalla biologia. Nella biologia degli anni '60 e '70 era pressoché incontrastata la tesi di Haeckel (smentita poi negli anni '80) secondo la quale le proprietà acquisite sono ereditarie. Una testimonianza della sintesi nietzscheana delle prospettive etnologica e biologico-evoluzionistica si ha nell'aforisma 43 di *Umano, troppo umano*: «Gli uomini che ora sono crudeli devono essere da noi considerati come grandi residui di civiltà precedenti [...]. Sono uomini arretrati il cui cervello, per tutti i possibili casi nel decorso del processo ereditario,

Nella *Storia della letteratura greca*, la forza del ritmo ha i caratteri di quelle “sopravvivenze” descritte da Tylor: l’utilità superstiziosa del ritmo era essenziale per gli uomini di stadi evolutivi precedenti (simbolici e superstiziosi, appunto), ma non ha più presa sull’uomo che ha sviluppato il senso della causalità naturale. Ciò nonostante, vi è una tendenza inestirpabile che rende l’uomo soggetto alla forza del ritmo, un potente istinto del quale nessuno si meraviglia, nemmeno il filosofo che, più di tutti, si appella alla razionalità: è una «sopravvivenza [*Überlebsel*] di molti millenni»⁹⁴, scrive Nietzsche. L’uso del termine tedesco *Überlebsel*, uno dei principali adoperati per tradurre l’inglese “survival”, suggerisce, per quanto implicitamente, che l’autore stia contestualizzando il fenomeno del ritmo all’interno dello schema proposto dall’antropologo. Gli argomenti in favore di questa ipotesi sono, dunque, la coincidenza terminologica e la spiegazione fornita dallo stesso Nietzsche, assonante con il discorso tyloriano: il ritmo è il residuo superstizioso di epoche lontane, che continua però a “sopravvivere” e dunque ad agire. Nella società moderna, che non vede più presenze magiche in ogni attività, che non sente più l’esigenza di invocare gli dèi affinché siano benevoli e intercedano nelle loro vicissitudini, il ritmo è come un guscio vuoto che, privo delle sue funzioni originarie, continua però a incantare, persuadere, costringere:

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 oplà.⁹⁵

non ha continuato a svilupparsi così delicatamente e molteplici», MA, Per la storia dei sentimenti morali, 43. Cfr. A. Orsucci, *Orient - Okzident: Nietzsches Versuch einer Loslösung vom europäischen Weltbild*, cit., p. 53.

⁹⁴ «Überlebsel vieler Jahrtausende», KGW II/5, p. 288.

⁹⁵ Questa affermazione dell’aforisma 84 de *La gaia scienza* fa eco alle parole di Schopenhauer: «Anche idee banali acquistano per il ritmo e la rima una patina d’importanza, e in quest’ornamento fanno figura allo stesso modo che, tra le ragazze, volti comuni incatenano gli occhi in virtù dell’acconciatura. Anzi, finanche pensieri storti e falsi acquistano con la versificazione una parvenza di verità», A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 1805. In *Origine della conoscenza* (FW, 3, 110), Nietzsche mette in luce questa stessa contraddizione: per millenni l’intelletto umano ha prodotto errori, alcuni dei quali si sono rivelati utili alla conservazione della specie e si sono quindi enormemente diffusi; solo in seguito si è messa in dubbio la verità di tali articoli di fede, ma a quel punto era per così dire “troppo tardi”. Tutte le più elevate funzioni dell’organismo, «le percezioni dei sensi e in generale ogni specie di sensazione collaboravano con quei primordiali errori di fondo che erano stati incorporati». Rifiutarsi di credere, razionalmente, che il ritmo costringa gli dèi o vincoli il futuro non annulla automaticamente gli effetti del ritmo, in quanto essi sono incorporati da tempo immemore nella sensibilità. (Ciò non significa però, come spiega sempre Nietzsche nell’aforisma 110, che la ricerca della verità e della conoscenza sorga da un istinto antitetico alla vita; al contrario, ne è sua potente espressione).

Ciò è vero al punto tale che anche i filosofi si richiamano frequentemente alle sentenze dei poeti, come se esse rafforzassero le loro argomentazioni e dessero forza e attendibilità ai loro pensieri.

Il ritmo poetico è presentato, in conclusione dei due brani, come “residuo” di una superstizione antica, che non avrebbe più senso di esistere ma che si è consolidata nella sensibilità umana e alla quale quindi ci si appella, sebbene con atteggiamento in certa misura “scettico” – come fa Nietzsche: «Non è una cosa molto divertente che ancora oggi i filosofi più seri, nonostante il rigore con cui sono soliti prendere ogni certezza, si richiamino a *sentenze di poeti* per dar forza e attendibilità ai loro pensieri?»⁹⁶. L'utilità superstiziosa del ritmo è cosa di tempi passati, da guardare con sospetto, e tuttavia se ne percepisce ancora universalmente il fascino.

Riassumendo, Nietzsche sembra sostenere che tanto meno una società è superstiziosa, quanto meno il ritmo si dimostra utile. La valenza del ritmo non sarebbe allora, oggi, che un residuo ancestrale di qualcosa che è ormai venuto meno; ciò nonostante, esso continua a influenzare il nostro modo di sentire e pensare. All'uomo che si libera dalla superstizione il potere del ritmo non serve più, e tuttavia continua, per abitudine inconscia, ad apprezzarlo e a subirne almeno in parte gli effetti.

Questa posizione necessita però di una contestualizzazione all'interno della riflessione nietzscheana. Nietzsche, è noto, si scaglia contro le superstizioni, le mitologie e le mistificazioni di ogni sorta che il genere umano ha prodotto nella sua storia. Ciò nonostante, non si può definire un sostenitore della razionalità e dell'ideologia del progresso umano, inteso come percorso ascendente di liberazione dalle catene della *doxa* verso il sole della conoscenza⁹⁷. Nietzsche si impegna su due fronti: in primo luogo, non semplicemente rigettare le superstizioni, ma indagarne la genealogia e le metamorfosi. In secondo luogo, intende mettere in discussione, sin dalle sue radici, l'idea che l'evoluzione storica dell'uomo sia un abbandono della superstizione e un cammino verso la verità, in

⁹⁶ Ciò nonostante, come nota Lupo, è Nietzsche stesso a iniziare e a chiudere *La gaia scienza* in forma poetica (cfr. L. Lupo, *Forme ed etica del tempo in Nietzsche*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 60).

⁹⁷ Persino nel suo periodo “illuministico”, Nietzsche ha ben chiara l'utilità delle superstizioni e il ruolo che hanno avuto nella storia della civiltà umana: «Un grado, certo, molto elevato di cultura è raggiunto quando l'uomo si libera dalle idee e dalle paure superstiziose e religiose [...]. Poi però è necessario un *movimento all'indietro*: egli deve capire la giustificazione storica, come pure quella psicologica di tali rappresentazioni, deve riconoscere come sia di là venuto il maggior progresso dell'umanità e come, senza un tale movimento all'indietro, ci si priverebbe dei migliori risultati finora ottenuti dall'umanità», MA, Delle prime e ultime cose, 20. Scienza e magia sono più intrecciate di quello che si potrebbe pensare: «Credete dunque voi che le scienze sarebbero nate e progredite, se non le avessero precedute maghi, alchimisti, astrologi e streghe, in quanto furono proprio questi a creare per la prima volta, con le loro promesse e millanterie, la sete, la fame e il gusto delle potenze *occulte e proibite?*» (FW, 4, 300).

modo particolare verso la verità scientifica. La scienza, difatti, nasconde tanti presupposti, antropomorfismi e mitologie quanti ne custodiscono le religioni; nella maggior parte dei casi, le leggi scientifiche non sono che una forma sofisticata e camuffata di superstizione, la riproposizione inconsapevole di uno schema religioso o metafisico. Si parla di “verità” delle leggi scientifiche, ma le verità sono «illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria»⁹⁸, un mobile esercito di metafore e «una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente»⁹⁹, come scriveva il filosofo già nel 1873. Per restare all’interno de *La gaia scienza*, significativo a questo proposito è l’aforisma 112, *Causa ed effetto*: il progresso della scienza e della conoscenza si distingue dalle spiegazioni degli uomini ingenui e dei ricercatori delle civiltà più antiche solo per grado, non per natura. L’uomo contemporaneo crede di “spiegare” i fenomeni, ma non fa altro che “descriverli”, sebbene in maniera incredibilmente accurata.

Abbiamo reso perfetta l’immagine del divenire, ma non siamo approdati oltre l’immagine, dietro l’immagine. La serie delle «cause» ci sta in ogni caso dinanzi molto più completa; ne deduciamo che questo e quello devono precedere perché segua quell’altro – ma con ciò non abbiamo *compreso* nulla. La qualità, per esempio, in ogni divenire chimico, continua ad apparire un «miracolo»; allo stesso modo ogni propulsione: nessuno ha «spiegato» l’urto.¹⁰⁰

Le immagini dei fenomeni studiati acquisiscono maggiore precisione, il che significa maggiore possibilità di manipolazione; e tuttavia restano delle immagini, che non sono in grado di spiegare la “verità” dei processi che descrivono, i quali appaiono ancora oggi autentici “miracoli”. Alcuni principi scientifici non sono che «*Effetto postumo della più antica religiosità*»¹⁰¹, come recita il titolo dell’aforisma 127 sempre de *La gaia scienza*. Occorre chiarire meglio questo punto, in quanto è proprio il principio di causa-effetto ad affondare le proprie radici nell’origine del culto religioso, nei tempi in cui incantesimo e magia erano gli strumenti per esercitare un’influenza sulla natura. Per comprendere come il conseguire di un effetto da una causa possa essere l’effetto postumo di una religiosità antica, è necessario però fare un passo indietro.

⁹⁸ WL, 1, p. 361.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ FW, 3, 112.

¹⁰¹ FW, 3, 127.

Si è detto che pensare di costringere gli dèi attraverso gli effetti del ritmo ha un presupposto implicito, vale a dire la comune natura di dèi e uomini. Non è necessario attendere la nascita dell'Olimpo greco per vedere aprirsi la possibilità, da parte degli uomini, di influenzare quegli dèi tanto simili a loro; anche una natura costituita, più genericamente, da "volontà" è luogo favorevole all'origine del culto religioso: «Nella rappresentazione degli uomini religiosi tutta la natura è una somma di azioni di esseri dotati di coscienza e di volontà, un immane complesso di *atti arbitrari*»¹⁰². Il martello, la matita, l'aratro non sono strumenti manovrati passivamente, ma oggetti abitati da forze magiche il cui principio d'azione è analogo a quello umano. In simili forme di animismo, tutto è principio di volontà e in quanto tale è potenzialmente manipolabile. Potrebbe sembrare una visione del mondo definitivamente abbandonata dall'uomo contemporaneo, e tuttavia Nietzsche identifica proprio in questa credenza l'origine della nostra fede nella causa e nell'effetto: questa non è che un «residuo atavico di antichissima origine»¹⁰³.

La volontà è per lui [l'uomo povero di pensiero che crede unico principio agente la volontà] una forza agente in maniera magica: la fede nella volontà in quanto causa di effetti, è la fede nelle forze magicamente agenti. Ora, ovunque l'uomo originariamente constatò un accadere, fu indotto a credere in una volontà come causa e in esseri capaci di volizioni personali agenti sullo sfondo.¹⁰⁴

Il mondo oggi non è più – in linea di massima – abitato da presenze magiche che influenzano le attività umane, e tuttavia la fede nella possibilità di inscrivere la natura all'interno di leggi scientifiche è sorretta da un impianto teorico analogo: dietro ogni azione vi è sempre un agente, dietro ogni predicato un soggetto, dietro ogni espressione di potenza una volontà di esprimerla – dietro ogni effetto, una causa. Credere che una causa determini un effetto è il residuo atavico della fede in forze magicamente agenti. È possibile, allora, affermare quanto segue: è fuorviante pensare che il ritmo agisca in misura ridotta perché l'uomo è ormai "razionale" e non più "simbolico". Ciò che Nietzsche afferma in maniera piuttosto netta nella *Storia della letteratura greca* – «è una misura del grado di razionalità e consapevolezza quanto un popolo o un uomo abbia

¹⁰² MA, *La vita religiosa*, 111.

¹⁰³ FW, 3, 127.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

ancora bisogno di un discorso ritmico»¹⁰⁵ – è da un lato influenzato dalle letture di antropologi di stampo evoluzionistico come Lubbock e Tylor, e, dall'altro lato, è passibile di una ricontestualizzazione che tenga conto di riflessioni nietzscheane anche successive. La “causalità naturale” dovrebbe essere sintomo di una conquistata razionalità, e tuttavia anche nella causalità sopravvive implicitamente una certa mitologia. Inoltre, uno sguardo ai frammenti postumi successivi testimonia un'interessante inversione del rapporto tra il fenomeno ritmico e il principio di causa-effetto: se, fino ad ora, si è presentato il primo come residuo di uno stadio superstizioso, e il secondo come appartenente ad un livello di (presunta) superiore razionalità, nell'inverno 1883-1884, Nietzsche esplora un'ipotesi alternativa. Il ritmo si presenta come una spiegazione della realtà preferibile al concatenarsi di cause ed effetti: «dobbiamo presupporre un *ritmo vitale*, non causa ed effetto!»¹⁰⁶.

Senza dubbio, l'“utilità superstiziosa” del ritmo non si manifesta più, quando Nietzsche scrive e ancora oggi, nelle stesse forme di un tempo. La forza del ritmo tuttavia non cessa di esercitarsi, e la tendenza ad esserne influenzati è definita da Nietzsche, in ultima analisi, inestirpabile: «un tale sentimento fondamentale non si lascia più sradicare completamente».

Oggi gli effetti del ritmo sono rintracciabili in ambiti sicuramente diversi dai contesti rituali antichi, ma non per questo sono meno potenti o efficaci. Si prenda ad esempio il tema della divinazione, di cui si è parlato: presso gli antichi si credeva che il ritmo vincolasse il futuro, che lo piegasse ai propri bisogni, e tale capacità di previsione consentiva di deliberare in anticipo rispetto alla condotta migliore da adottare. Il ritmo dà forma al divenire, ordina il caos e lo imbriglia in percorsi dotati di senso: questo suo potere non si limita ad agire nelle epoche antiche, ma è evidente anche in quelle più recenti. Vincolare il futuro attraverso il ritmo è un'idea che appartiene alla sfera dell'illusione, dell'immaginario e del desiderio, come nota Fiorentino, che si chiede:

Ma non appartiene a questa sfera anche ogni rappresentazione del futuro? Non sono sempre in gioco l'illusione e l'immaginario quando cerchiamo di figurarci l'avvenire del presente, parlando, ad esempio, di ritmi storici o economici o cosmici? [...] Ogni previsione sull'avvenire è fondata

¹⁰⁵ «Es ist ein Gradmesser für das Maaß des Vernünftigen u. Bewußten, wie ein Volk ode rein Mensch noch die rhyth. Rede braucht», KGW II/5, p. 288.

¹⁰⁶ NF 1882-1884 24[36].

su credenze e cade perciò nell'ordine della superstizione: anche quando parla il linguaggio della scienza.¹⁰⁷

Il tentativo di rinvenire una ciclicità, o quantomeno una regolarità e dunque una prevedibilità è sintomo di un operare umano non dissimile, nelle intenzioni, da quello dell'oracolo che cerca, con le sue profezie, di «farsi destinare qualche cosa». Allo studio dei ritmi cosmici, economici e storici si possono aggiungere quelli sociologici, psicologici, neurobiologici e così via. Ogni ambito di ricerca ha le sue specificità, ciò non toglie che l'operare del fenomeno ritmico eserciti una forza di pari potenza, capace di incantare anche nell'epoca della razionalità scientifica per eccellenza.

È possibile, infine, provare a sganciare gli effetti del ritmo da quell'utilità superstiziosa che ne determinò il successo originario. Non è sufficiente, in effetti, constatare la metamorfosi della superstizione e indicare le forme all'interno delle quali essa si nasconde e sopravvive. Come constata Nietzsche, a prescindere dal senso e dall'utilità originaria del fenomeno ritmico, ad esso risponde una sensibilità incorporata da millenni, che è difficile pensare di sradicare.

Il punto non è, allora, credere di poterne fare a meno, di divenire insensibili al “laccio magico” (così come, per altro verso, non è possibile fare a meno del linguaggio e della sua grammatica, sebbene Nietzsche ne riveli e critichi la mitologia soggiacente). Si tratta piuttosto di sperimentare le potenzialità del ritmo e della “tendenza inestirpabile” ad esserne influenzati, esplorarne nuove possibilità e applicazioni – o almeno questa è la prospettiva più coerente con la filosofia matura di Nietzsche. Se il sentimento del ritmo non si lascia più sradicare completamente, occorre accogliere l'invito di Zarathustra a danzare in catene, cioè imparare, attraverso esperimenti ripetuti e sempre rinnovati di vita, a trasformare in occasioni coreografiche la pesantezza delle catene e il vincolo delle radici.

La ritmica del discorso sopravvive al contesto religioso da cui ha avuto origine, e si apre a nuovi compiti e a nuove prospettive. Il ritmo ha la forza di costringere, di purificare, di

¹⁰⁷ F. Fiorentino, *Nietzsche e il ritmo degli antichi*, cit., pp. 19-20. È bene non fraintendere l'opposizione di Nietzsche alla scienza e universalizzarne la portata; il rapporto di Nietzsche con le scienze del suo tempo è composito e variegato, muta nel corso degli anni, e, soprattutto, spesso i presupposti impliciti nel sapere e nelle teorie scientifiche vengono criticati non dall'esterno, ma dall'interno della scienza stessa, grazie al confronto e alla rielaborazione filosofica delle posizioni di alcuni scienziati (uno tra tutti, Boscovich. Cfr. P. Gori, *Nietzsche e la scienza. Una riconsiderazione*, in “Scienza e Filosofia”, n. 3, 2010, pp. 108-116).

aiutare a memorizzare e a comunicare, ma non funziona allo stesso modo per tutti – «orsù! Ognuno per sé e per la sua musica!»¹⁰⁸.

Il compito, in vista di una “libertà di prim’ordine”, è allora cercare il proprio flusso e riflusso, trovare quel ritmo che consentiva a Frances D. di non essere incatenata alla propria malattia ma di prendere controllo del corpo e farlo danzare, al paziente amnestico di “ricordare” come suonare il pianoforte, al giovane di placare i propri tormenti dell’anima. La forza magica del ritmo può agire contro, ma anche in vista di ciò che Nietzsche chiama «*la grande salute* – una salute che non soltanto si possiede, ma che di continuo si conquista e si deve conquistare, poiché sempre di nuovo si sacrifica e si deve sacrificare!»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ OFN V/II, p. 537.

¹⁰⁹ FW, 5, 382.

5. Ritmo apollineo, ritmo dionisiaco

La nascita della tragedia dallo spirito della musica viene consegnata all'editore Fritzsche di Lipsia alla fine del 1871, e viene pubblicata i primi di gennaio del 1872. L'opera è il risultato di un intenso lavoro di Nietzsche sulla tragedia greca sin dal suo insediamento all'Università di Basilea, dunque almeno a partire dal 1869. Il periodo di gestazione di questo «problematico libro»¹ – come Nietzsche stesso lo definirà anni dopo – coincide dunque grossomodo con quello relativo agli scritti sulla metrica e la ritmica antiche, datati 1870-1873. Chi andasse alla ricerca di evidenti contaminazioni tra quegli appunti e il testo pubblicato, rimarrebbe però, in un primo momento, deluso nel constatare che il termine “ritmo” compare raramente ne *La nascita della tragedia*.

Si potrebbe supporre che Nietzsche avesse volutamente tenuto distinto il suo interesse filologico per la ritmica antica da un lato, e il suo crescente interesse filosofico, espresso pubblicamente per la prima volta proprio nel testo del 1872, dall'altro. Sarebbe, tuttavia, un'ipotesi erronea, e per diverse ragioni². Anzitutto, i frammenti postumi attestano la volontà di integrare ne *La nascita della tragedia* altre sezioni; in particolare, mentre l'opera era ancora in gestazione, Nietzsche afferma di voler aggiungere al suo scritto qualcosa di filologico, come un capitolo su Omero e uno sulla metrica³. In secondo luogo, una scissione netta tra le due discipline, filologia e filosofia, non corrisponde al sentire e alle intenzioni di chi sognava una *filologia dell'avvenire*, capace di inscrivere il “lavoro da talpe” in un senso filosofico generale. Infine, l'opera del 1872 era esplicitamente destinata ai colleghi filologi, come dimostra la richiesta fatta all'amico Erwin Rohde di preparare una recensione del libro che ne agevolasse la ricezione in ambito accademico. Come noto, gli effetti furono l'opposto di ciò che Nietzsche aveva sperato⁴.

¹ GT, Tentativo di autocritica, I.

² La questione è stata affrontata nel capitolo 1, al quale si rimanda anche per il rapporto nel giovane Nietzsche tra filologia e filosofia.

³ NF 1869-1874 7[176]. Cfr. NF 1869-1874 6[18] e 9[49].

⁴ Celebre è la feroce polemica di Wilamowitz-Möllendorff nei confronti de *La nascita della tragedia*, pubblicata in due parti con il titolo dal tono ironico *Filologia dell'avvenire!*. Ulteriore prova dell'autentica aspettativa, da parte di Nietzsche, che il suo lavoro fosse riconosciuto e apprezzato dai filologi è proprio la risposta che Rohde diede (dal titolo *Filologia deretana*) all'articolo polemico di Wilamowitz: Nietzsche aiutò l'amico nella stesura di tale risposta, fornendo una ricca serie di fonti e riferimenti testuali (che, nell'opera pubblicata, erano stati omissi. Una delle principali ragioni della difficile ricezione dell'opera è difatti lo stile decisamente lontano dai canoni accademici). Un volume curato da Franco Serpa raccoglie i testi centrali di Wilamowitz, Rohde e Wagner nel dibattito su *La nascita della tragedia*: F. Serpa (a cura di), *Nietzsche. Rohde. Wilamowitz. Wagner. La polemica sull'arte tragica*, Sansoni Saggi,

Sarebbe, in ogni caso, fuorviante pensare che gli interessi nietzscheani si collochino in compartimenti stagni, impermeabili gli uni agli altri⁵. Le osservazioni metodologiche preliminari a un'analisi del tema del ritmo nell'ambito de *La nascita della tragedia* sono due: in primo luogo, occorrerà tenere a mente la ricchezza delle ricerche sulla ritmica e la metrica antiche, per coglierne i riflessi più o meno impliciti nell'opera del 1872. Sebbene quest'ultima sia lontana dai canoni filologici, ciò non significa che Nietzsche dimentichi o ignori, nel momento in cui la scrive, le sue conoscenze erudite. Esse, al massimo, agiscono sottotraccia. In secondo luogo, il solco in cui si vuole collocare il concetto di ritmo è quello tracciato dallo stesso Nietzsche: si tratta, cioè, di vedere come la concezione di ritmo, inserita all'interno di un'opera ambiziosa, convinta che l'arte sia la «vera attività metafisica di questa vita»⁶, si trasformi. In altri termini, il quadro metafisico-estetico proposto ne *La nascita della tragedia* apre il fenomeno ritmico a nuove e feconde possibilità interpretative, che arricchiscono, complicano e integrano le ricerche filologiche sul tema.

5.a Apollo, il dio dei ritmi

Il fuoco attorno a cui ruota l'analisi del ritmo ne *La nascita della tragedia* è la coppia apollineo-dionisiaco⁷. La tesi che si proverà a sostenere è la seguente: il ritmo non è riconducibile esclusivamente al principio apollineo oppure a quello dionisiaco, ma è un

Firenze 1972. Nietzsche si aspettava inoltre un maggiore entusiasmo per *La nascita della tragedia* da parte del suo professore Ritschl, che ebbe però una reazione trattenuta e composta.

⁵ Di questo avviso è Porter, come dichiara nel suo lavoro dedicato proprio a *La nascita della tragedia*: «The underlying assumption of this study is that Nietzsche's first book does not mark a rupture with his prior philological undertakings but is in fact continuous with them and with his later writings as well», J. I. Porter, *The Invention of Dionysus. An Essay on The Birth of Tragedy*, Stanford University Press, Stanford 2000, p. 3. Se Porter sottolinea la continuità e l'intersezione degli interessi di Nietzsche, Small rimarca invece la loro complementarità e coerenza complessiva: «His Basel lectures on Greek rhythm approach the theme in far more detail. Coming from the directions of poetry, they do not overlap much with *The Birth of Tragedy*, yet the two form a consistent picture», R. Small, *Time and Becoming in Nietzsche's Thought*, cit., p. 50. Ad analizzare i punti di contrasto e di contatto tra gli studi filologici sulla ritmica e la metrica antiche e *La nascita della tragedia* sono inoltre H. Müller-Sievers, *„Eine ungeheure Kluft“. Nietzsche, die Geburt der Tragödie und das Maß in der Dichtung*, in C. Begemann, D. E. Wellbery, *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Rombach, Freiburg 2002, pp. 271–291; H. J. Pérez López, *Die doppelte Wahrheit von Nietzsches Tätigkeit 1870 –1872. Zur Beziehung griechischer Rhythmik und moderner Musikästhetik im Umkreis der „Geburt der Tragödie“*, in “Nietzscheforschung”, n. 2, 1995, pp. 219–236.

⁶ GT, Prefazione a Richard Wagner.

⁷ Si tratta di uno dei tre principali nuclei tematici sviluppati ne *La nascita della tragedia* (insieme all'origine della tragedia e alla sua dissoluzione a causa del socratismo), e dei tre è l'ultimo a comparire cronologicamente negli scritti di Nietzsche (a partire dalla primavera/estate 1870). La letteratura su questo tema è sterminata, tra gli svariati contributi si segnalano: S. Barbera, *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, in G. Campioni, A. Venturelli, *La 'biblioteca ideale' di Nietzsche*, cit., pp. 45-70; D. Pesce, *Apollineo e dionisiaco nella storia del classicismo. Gli antecedenti delle categorie care a Nietzsche*, Morano, Napoli 1966.

fenomeno ibrido, apollineo e dionisiaco al contempo. L'attribuzione del ritmo al dio Apollo è, negli scritti di Nietzsche, esplicita, e richiede pertanto una esposizione più che una vera e propria argomentazione – al contrario di ciò che necessita, invece, il riferimento del ritmo a Dioniso.

La tematica della relazione tra le due divinità greche, centrale nell'opera del 1872, si presenta alla riflessione di Nietzsche a partire dalla primavera/estate 1870, e sin da quel momento il ritmo compare associato alla dimensione apollinea. Nell'introduzione a un corso sull'*Edipo re* di Sofocle⁸, tenuto nel semestre estivo del 1870, il giovane professore illustra ai propri studenti il legame tra la tragedia greca e le feste dionisiache, in particolare in riferimento alle musiche orgiastiche e ai ditirambi. Al cuore di una descrizione del culto di Dioniso e degli effetti dirompenti dell'estasi dionisiaca, Nietzsche colloca la seguente affermazione:

è un elemento asiatico e orientale quello che i Greci con la loro mostruosa forza ritmica e immaginativa, in breve con il loro senso della bellezza, hanno domato fino a produrre la tragedia, così come hanno domato anche lo stile del tempio egizio. Fu il popolo apollineo che mise le catene della bellezza alla potenza incontenibile dell'istinto.⁹

Il dionisiaco è dunque l'elemento orientale¹⁰, violento, potente, che minaccia l'ordine e la stabilità del popolo greco. Quest'ultimo, però, fu in grado di rispondere a tale minaccia; domare gli effetti distruttori di quel dio che arrivava da lontano fu possibile grazie a uno strumento potente, ossia grazie a “una mostruosa forza ritmica e immaginativa”. L'arma

⁸ L'introduzione a questo corso dell'estate 1870, in quanto parte degli scritti filologici, non è ancora comparsa nell'edizione Adelphi delle *Opere complete di Friedrich Nietzsche*; tuttavia, ne è stata pubblicata una traduzione italiana, dalla quale citiamo: F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, a cura di G. Ugolini, Edizioni Cronopio, Napoli 2000².

⁹ F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, cit., p. 32.

¹⁰ In realtà si tratta di una tesi successivamente screditata, come argomenta ad esempio Kerény: dopo la decifrazione della scrittura lineare B in uso a Creta nel Palazzo di Cnosso, si è dimostrato che la componente dionisiaca della religione greca si è originata a Creta (K. Kerény, *Die Herkunft der Dionysosreligion nach dem heutigen Stand der Forschung*, in “Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen-Geisteswissenschaften”, n. 58, 1956; trad. it. L. Spiller, a cura di C. Bologna, *L'origine della religione di Dioniso allo stato attuale delle ricerche*, in Id., *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino 2016², pp. 142-164). In questa conferenza, Kerény critica duramente Nietzsche (definisce la dualità del dionisiaco e dell'apollineo «una forzata e irrealistica semplificazione», ivi, p. 145). Tuttavia, occorre osservare che le affermazioni di Nietzsche si radicano nella filologia del suo tempo, ed era allora del tutto condivisa l'ipotesi di un'origine orientale del culto dionisiaco. Come spiega Ugolini, l'immagine della religione greca che si è imposta successivamente all'epoca in cui Nietzsche elabora la propria proposta, «non punta tanto su un quadro dualistico evolutivo (dall'arcaico al classico), quanto piuttosto su un dualismo sincronico, nel senso che fin dal principio nella concezione religiosa dei Greci sarebbe possibile evidenziare aspetti coesistenti di contrapposizione (per esempio olimpico vs. ctonio, matriarcato vs. patriarcato etc.)», G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007, p. 63.

dei greci è dunque la forza del ritmo e dell'immaginazione, che, esaltate al loro massimo grado, producono un "senso della bellezza", sconosciuto alle altre popolazioni.

La partizione sembra, in questo passo, piuttosto rigida: è il popolo apollineo a costringere in catene l'istinto dionisiaco, è la bellezza greca a imprigionare l'incontenibile potenza orientale. Lo strumento "carcerario" è proprio la forza ritmica e immaginativa, e la metafora dell'imprigionamento e della "messa in catene" ricorre in troppi punti per risultare casuale:

La ritmica della poesia dimostra che l'elemento musicale viveva ancora in prigionia. [...] L'azione suprema della grecità: l'aver domato la musica orientale di Dioniso, e averla preparata per un'espressione figurata.¹¹

Pare dunque confermata, anche in questo contesto mitologico-estetico, la funzione del ritmo come vincolo (*Zwang*)¹², capace di esercitare una forza di costrizione, di soggiogare, di incatenare. A ulteriore conferma di questa accezione, nella lettera del 1888 a Fuchs il ritmo antico è descritto come il «freno che veniva messo alla passione»¹³, dunque come uno strumento in grado di imbrigliare un'espressione smisurata degli affetti. Il brano delle lezioni del 1870 sopra citato viene proposto da Nietzsche anche nel testo redatto in quella stessa estate, *La visione dionisiaca del mondo*¹⁴ (testo che verrà poi rielaborato e inserito all'interno dei primi dieci capitoli de *La nascita della tragedia*). Nietzsche si tiene dunque fermo alla sua intuizione del ritmo come arma dell'apollineo, contestando l'immagine della "serenità greca" condivisa dagli studiosi soprattutto a partire da Winckelmann¹⁵. Se per serenità si intende un «non minacciato benessere»¹⁶, si tratta allora di una rappresentazione fuorviante; i Greci non vissero un'epoca idillica di ingenua purezza, la loro grandezza risiede al contrario nell'abilità a fronteggiare e a contenere il pericolo. Raggiungere le vette più luminose della civiltà è, secondo Nietzsche, possibile solo a chi ha scrutato l'oscurità degli abissi: «quanto dovette soffrire

¹¹ NF 1869-1874 5[94].

¹² Si veda il capitolo 4, paragrafo b.

¹³ A Carl Fuchs, fine agosto 1888, BVN, vol. V, 1097, p. 718.

¹⁴ «c'era qualcosa di orientale che anzitutto esso, con la sua enorme forza ritmica e figurativa, doveva dominare, e del resto dominò, nello stesso tempo in cui dominò lo stile dei templi egiziani. Fu il popolo apollineo a incatenare con la bellezza quell'istinto strapotente», DW I.

¹⁵ «Il carattere "ellenico" da Winckelmann in poi: massima banalità», NF 1869-1874 3[76].

¹⁶ GT 9.

questo popolo, per poter diventare così bello!»¹⁷, sono le parole conclusive de *La nascita della tragedia*.

Nel testo per le lezioni del 1870 si legge che

La lirica da cui si sviluppò la tragedia era la lirica dionisiaca, non quella apollinea. Questo fatto conferisce una differenza di stile a tutta l'arte greca: ciò che nella musica è architettonicamente costruito e conforme a leggi è caratteristico dell'arte apollinea; ciò che è musicale in senso puro, ciò che è propriamente patologico nel suono, è caratteristico dell'arte dionisiaca.¹⁸

L'arte greca vanta una differenza di stile, che non consta nel suo riferirsi a un principio piuttosto che all'altro, ma risiede nella loro unione. La tragedia attica, opera d'arte al contempo dionisiaca e apollinea, è un vero e proprio miracolo della volontà ellenica, che riesce a far convivere – anche se solo temporaneamente – due impulsi perpetuamente in lotta¹⁹.

Se si guarda, però, alla storia di tale contrasto tra l'apollineo e il dionisiaco prima che la tragedia giunga al vertice del suo sviluppo, la partizione è chiara: Dioniso è identificato come il dio della musica, dunque dell'arte non figurativa per eccellenza, Apollo è invece il dio della scultura e, più in generale, il «dio di tutte le capacità figurative»²⁰. Prerogativa delle arti apollinee è la bellezza, caratteristica sconosciuta, al contrario, alle espressioni dionisiache dell'arte. «La bellezza è del tutto estranea alla sfera della musica»²¹, scrive Nietzsche nell'inverno 1869-1870, e aggiunge subito dopo, «Il ritmo e l'armonia sono le componenti principali, la melodia è soltanto una semplificazione dell'armonia. Il potere

¹⁷ GT 25. Si tratta di un'idea centrale dell'opera, ribadita a più riprese. «Bisogna ora dichiarare che questa armonia, anzi quest'unità dell'uomo con la natura, contemplata con tanta nostalgia dagli uomini moderni, e per la quale Schiller ha introdotto il termine tecnico “ingenuo”, non è per nulla uno stato così semplice [...]. Dove nell'arte incontriamo l'“ingenuo”, dobbiamo riconoscervi l'effetto supremo della cultura apollinea: quest'ultima dovrà anzitutto aver battuto un regno di Titani e ucciso mostri ed essere risultata vittoriosa, per mezzo di forti immagini chimeriche e liete illusioni, su una terribile profondità di contemplazione del mondo e una eccitabilissima capacità di soffrire», GT 3.

¹⁸ F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, cit., p. 31.

¹⁹ Cfr. GT 1.

²⁰ GT 1. La polarità di plastico e musicale – che in Nietzsche è rappresentata dalla coppia Apollo e Dioniso – è un modello quasi costante nell'estetica romantica, come nota Barbera; le fonti dirette di Nietzsche sono tuttavia, anche a questo proposito, Schopenhauer e Wagner. Cfr. S. Barbera, *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, cit., pp. 45-46 e seguenti.

²¹ NF 1869-1874 3[54]. La musica è molto più vicina al sublime di quanto non lo sia al bello (per riprendere le categorie kantiane, filtrate da Schopenhauer): «La prossimità del dionisiaco al sublime è proposta con chiarezza, ancorché in modo implicito, nella *Visione dionisiaca del mondo*: ad entrambi i termini spetta qui la definizione di “gioco con l'ebbrezza”. Se la “doppiezza” dello sguardo di Dioniso sta nell'essere simultaneamente all'interno e all'esterno – “come un osservatore in agguato” – dello stato ebbro, il sublime individua, dal canto suo, un “mondo intermedio” tra la bella superficie e il contatto diretto con il fondo vitale», S. Barbera, *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, cit., p. 58. Cfr. DW 3; GT 7; NF 1869-1874 7[46]: «Se il bello si fonda su un sogno dell'essenza, il sublime si fonda allora su un'ebbrezza dell'essenza. [...] Il bello e il luminoso, il sublime e l'oscuro».

trasfigurante della musica che fa vedere trasformate tutte le cose»²². Il ritmo, insieme all'armonia, è identificato come una delle componenti principali della musica, ossia dell'arte che non raffigura ma, piuttosto, trasfigura il volto di ogni cosa.

Proprio perché il ritmo è una componente essenziale della musica potrebbe sembrare insolito, almeno intuitivamente, legarlo alle arti apollinee; è invece ciò che Nietzsche afferma con decisione, come molti prima di lui. L'accostamento del ritmo alle arti figurative passa anzitutto attraverso il parallelismo con l'architettura: Hegel attribuisce a F. von Schlegel la definizione dell'architettura come «musica congelata»²³ e paragona il ritorno della battuta e del ritmo alle forme della regolarità e della simmetria, tanto che «la musica acquista in particolare un carattere architettonico»²⁴. Secondo Schopenhauer, «come nell'architettura la *simmetria* è l'elemento che ordina e tiene insieme, tale è nella musica il *ritmo*, per cui anche qui rimane confermato che *les extrêmes se touchent*»²⁵; poco dopo Schopenhauer cita Goethe, al quale risale (secondo Eckermann) la fortunata espressione: «Ho trovato tra le mie carte un foglio in cui dico l'architettura una musica solidificata»²⁶. Spostando lo sguardo in avanti, invece, un caso suggestivo di autentica comunione tra ritmo e architettura si trova nelle ricerche dell'etnomusicologo Marius Schneider. Osservando i chiostri romanici di San Cugat, di Gerona e di Ripoll in Catalogna, Schneider scoprì nelle figure dei capitelli una trascrizione esatta degli inni gregoriani: un attento studio rivela nei chiostri *pietre che cantano* (come recita il titolo di uno dei suoi testi più noti), anche se l'autore sottolinea l'incapacità dell'uomo moderno di ascoltare, effettivamente, il canto delle pietre, che appaiono ormai silenti.

Nietzsche afferma qualcosa di analogo: «*La pietra è più pietra di prima*. In generale noi non comprendiamo più l'architettura, almeno da un pezzo non più nel modo in cui comprendiamo la musica»²⁷; come il nostro orecchio si è disabituato agli effetti sonori della retorica, così il nostro occhio non è più educato a cogliere la ricchezza dei simboli e dei significati di un edificio greco o cristiano. La sensibilità ritmica ha subito mutamenti drastici del corso della storia e, come scrive Schneider, quella «fusione di udito e di vista

²² NF 1869-1874 3[54].

²³ G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 743.

²⁴ Ivi, p. 998.

²⁵ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 1853.

²⁶ *Ibidem*. Cfr. J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*, Leipzig 1836; trad. it. a cura di T. Gnoli, *Colloqui con Goethe*, Sansoni, Firenze 1947, p. 274 (23 marzo 1829): «“Ho trovato tra le mie carte un foglio”, diceva oggi Goethe, nel quale dico che l'architettura è una musica fissata. E in ciò v'è del vero: l'impressione che nasce dall'architettura si avvicina molto all'effetto che fa la musica».

²⁷ MA, Dell'anima degli artisti e degli scrittori, 218.

che gli antichi cinesi definivano “luce degli orecchi”²⁸ è, oggi, tendenzialmente esclusa dalle capacità percettive umane. Nonostante l’ottusità percettiva moderna, Schneider dimostra che l’architetto dei chiostri romanici operò in virtù di un’idea ritmica: «Fondamentalmente questo succedersi di capitelli sembra ritmico-musicale, cioè chiaro nella forma e univoco nel sentimento, ma fluido e caleidoscopicamente mutevole nel suo contenuto concettuale»²⁹.

Proprio perché il ritmo non ha uno statuto nitido ma si presenta piuttosto come un fenomeno ibrido, appartenente a diverse modalità artistiche, è interessante approfondirne la natura e le caratteristiche: il ritmo rappresenta, in effetti, la componente della musica che più si avvicina alle arti figurative e architettoniche, se viene inteso come capacità di ordinare, di scandire, di dare misura tanto al tempo, quanto allo spazio.

Nell’*Enciclopedia della filologia classica*, il ritmo viene descritto da Nietzsche come l’elemento principale che contribuisce alla creazione di una forma perfetta, e qui è evidente «l’influenza del talento *plastico* dei Greci sulla loro lingua»³⁰. Nei testi dell’epoca de *La nascita della tragedia*, la forza ritmica è l’arma che i Greci adoperarono contro il dionisiaco, è la sorgente, insieme all’immaginazione, della bellezza artistica tipicamente apollinea. Una parte costitutiva della musica, il ritmo, è allora nelle mani di Apollo. In effetti, la musica non è prerogativa esclusiva di Dioniso, sebbene sia l’arte non figurativa per eccellenza. Esiste difatti, nell’antica Grecia, anche una musica di stampo apollineo, l’unica che Platone ammetteva senza riserve nella sua città ideale in quanto edificante e non dannosa alla gestione dello Stato. I generi poetici e musicali dedicati alle due divinità erano molto differenti tra loro: il ditirambo dionisiaco era un canto corale ricco di passione e movimento sfrenato, mentre il peana, composto in onore di Apollo, era una poesia ordinata e riflessiva³¹. Anche gli strumenti rispettivi avevano caratteristiche opposte: secondo la tradizione, fu Apollo a inventare la lira, lo strumento nobile per eccellenza, a corde e autoctono, mentre nel culto di Dioniso era l’*aulós* a fare

²⁸ M. Schneider, *Singende Steine*, Bärenreiter, Kassel 1955; trad. it. di A. Menduni, *Pietre che cantano*, con uno scritto di E. Zolla, SE, Milano 2005, p. 12.

²⁹ Ivi, p. 54. Lo studio di Schneider mette, inoltre, in evidenza i riti terapeutici che venivano svolti nei chiostri della Catalogna. Anche in questo contesto medievale, risulta particolarmente interessante il legame della malattia e della guarigione con il ritmo: «Poiché anche il malato è colpito dall’irrigidimento del suo ritmo vitale, egli deve – proprio come un morto – subire in primo luogo la pietrificazione, cioè un “encanto”. In altre parole, egli deve trasformarsi in una “pietra che canta”, cassa di risonanza del canto risanatore che il medico gli prescrive, cantando», ivi, pp. 63-64.

³⁰ «Hier haben wir einen Einfluß der *plastischen* Begabung der Griechen auf ihre Sprache», KGW II/3, p. 397.

³¹ Cfr. R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, cit., p. 265.

da padrone, strumento a fiato simile all’oboe, di origine orientale, accusato da Platone di sedurre e turbare l’anima³².

All’interno di tale cornice si può intendere questo passaggio di Nietzsche:

Se, a quanto sembra, la musica era già conosciuta come un’arte apollinea, lo era solo, parlando rigorosamente, come onda del ritmo, la cui forza plastica veniva sviluppata per la rappresentazione di stati apollinei. La musica di Apollo era architettura dorica in suoni, ma in suoni solo accennati, quali appartengono alla cetra.³³

Questa occorrenza di “ritmo” è centrale, esso viene riferito esplicitamente ad Apollo e la sua forza è definita “plastica”. Ciò che nella musica – scriveva Nietzsche nel brano del 1870 sopra citato – è architettonicamente costruito e conforme a leggi è caratteristico dell’arte apollinea; Nietzsche aggiunge, ora, un tassello, specificando che questo elemento, interno alla musica e al contempo architettonico, è proprio il ritmo. A quest’ultimo, paradossalmente, la musica dionisiaca sembra estranea:

³² «Ma se questo medesimo uomo non pone termine ad un siffatto stato di cose e invece continua ad abbandonarsi ad una tale seduzione [del suono del flauto], a lungo andare finisce col fondersi, col liquefarsi, fino a svuotarsi di ogni energia, starei per dire, recidendo le nervature dell’anima; così la musica lo trasforma in un *molle guerriero*», *Rep.* III 411a; trad. it. p. 1153. Come nota Ugolini, Nietzsche aveva sicuramente presente uno studio del suo maestro Ritschl dedicato ad Olimpo, figura mitica di auleta. In questo testo, Ritschl usa implicitamente le categorie di “apollineo” e “dionisiaco” per caratterizzare la citaristica da un lato, arte quieta, sobria, equilibrata, e la passionale auletica dall’altro. Cfr. G. Ugolini, *Note del traduttore*, in F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, cit., pp. 79-80. Nella sua invettiva, Wilamowitz sostiene che la contrapposizione di musica apollinea e musica dionisiaca non debba essere esacerbata; in effetti, l’*aulós* era già noto prima dell’irruzione della religione dionisiaca in Grecia, e Plutarco nel suo scritto sulla musica riporta che, secondo molti, Apollo era l’inventore non solo degli strumenti a corda ma anche della musica per flauto (Cfr. Plutarco, *La musica*, trad. it. R. Ballerio, BUR, Milano 2016⁵, p. 51). Tuttavia questa serie di fatti, noti tanto a Wilamowitz quanto a Nietzsche, non coglie secondo Rohde il punto della questione che *La nascita della tragedia* vuole sottolineare: vale a dire, il fatto che «nel corso del tempo l’arte dionisiaca e l’arte apollinea composero il loro dissidio», E. Rohde, *Filologia deretana*, in F. Serpa (a cura di), *Nietzsche. Rohde. Wilamowitz. Wagner. La polemica sull’arte tragica*, cit., pp. 251-296, pp. 273-274. Per un’analisi degli strumenti musicali nella Grecia antica, della loro origine, evoluzione e mitologia, si vedano i due paragrafi *Strumenti a corde* e *Strumenti a fiato* in G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., pp. 64-80.

³³ GT 2. La cetra è sempre uno strumento a corde, simile alla lira ma rispetto a questa più complesso. La duplicità della musica, dionisiaca e apollinea, è attestata anticamente e in particolare nell’opera di Platone. Spostando lo sguardo in avanti, occorre specificare che, nella filosofia di Schopenhauer, alla concezione della musica non è così facilmente ascrivibile la stessa duplicità: come spiega Pesce, della musica «Schopenhauer ha una concezione essenzialmente apollinea, di modo che, se vogliamo ricercare la fonte di un’interpretazione dionisiaca di quest’arte, non già a Schopenhauer dobbiamo rivolgerci, ma a Wagner. Se un qualche precorritto del dionisiaco è dato ritrovare nell’estetica di Schopenhauer, questo è da ricercare, non già nella teoria della musica, ma, se mai, in quella della poesia e segnatamente della tragedia, dove la catarsi diventa rassegnazione», D. Pesce, *Apollineo e dionisiaco nella storia del classicismo. Gli antecedenti delle categorie care a Nietzsche*, cit., p. 26.

È tenuto cautamente lontano, come non apollineo, proprio l'elemento che costituisce il carattere della musica dionisiaca, e pertanto della musica in genere, la violenza sconvolgente del suono, la corrente unitaria della melodia e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia.³⁴

Tipico dell'arte dionisiaca è il musicale in senso puro, la componente patologica e sconvolgente del suono, che si manifesta nella melodia³⁵ e nell'armonia. La violenza del suono (dionisiaco) dissolve l'individuo "ben ritmato" (apollineo). Il ritmo pare, pertanto, l'elemento meno dionisiaco dell'arte dionisiaca per eccellenza, la musica³⁶.

A distanza di anni, giudicando la propria opera nel *Tentativo di autocritica*, Nietzsche rimpiangerà di non aver avuto il coraggio di inventare un linguaggio specifico per esprimere la novità della sua intuizione, e rimprovererà a se stesso l'uso di nozioni schopenhaueriane e kantiane. Effettivamente, la dicotomia tra il dionisiaco e l'apollineo sembra, almeno in parte, ricalcare quella tra volontà e rappresentazione. Dopo aver direttamente citato Schopenhauer, Nietzsche definisce Apollo «la magnifica immagine divina del *principium individuationis*»³⁷, mentre Dioniso è il dio sotto la cui guida tale principio viene violato.

³⁴ GT 2. Ugolini nota che ne *La nascita della tragedia* Nietzsche sembra occultare alcune importanti differenze tra la musica greca e quella moderna, ad esempio il fatto che la prima fosse *mousiké* (che riuniva dunque musica, poesia e danza) e che ai Greci fossero sconosciuti i concetti di armonia e polifonia, intesi in senso moderno. Tali imprecisioni possono essere spiegate in questi termini: «Nietzsche si era occupato molto di problemi della metrica e della ritmica greche, ed era certamente al corrente delle differenze fondamentali correnti tra la musica antica e quella moderna; il fatto che trascuri di soffermarvisi si spiega probabilmente col prevalere della prospettiva wagneriana che sta alla base del libro, e cioè dimostrare che tra la musica dionisiaco-ditirambica antica e quella tedesca moderna di Beethoven e Wagner sussiste una perfetta continuità», G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, cit., p. 58.

³⁵ Nella prima edizione dell'opera il riferimento alla melodia era assente, così come è assente nel passaggio corrispondente ne *La visione dionisiaca del mondo*, in cui vi è solo il riferimento all'armonia (Cfr. DW 1).

³⁶ Si veda anche un frammento del 1870: «La musica apollinea – affine per importanza ritmica alle arti figurative. L'abbandonarsi al sentimento non fu mai lo scopo della musica apollinea, semmai l'effetto pedagogico. Al contrario l'effetto orgiastico della musica», NF 1869-1874 3[40]. È interessante, però, notare che Rohde, nella sua *Comunicazione nella «Norddeutsche Allgemeine Zeitung»* del 26 maggio 1872, descrivendo l'eccitazione dionisiaca prodotta dalla musica, sottolinei proprio l'elemento ritmico: «Nella musica, in una fluttuante ondata di fuoco, si fa strada dal cuore dell'uomo la potente volontà universale; la volontà, che ha formato per sé tutti i mondi di vita organica e inorganica, trova nei suoni ritmicamente condotti della più misteriosa tra le arti la sua immagine artistica e la sua altissima trasfigurazione», E. Rohde, *Comunicazione nella «Norddeutsche Allgemeine Zeitung»*, in F. Serpa (a cura di), *Nietzsche. Rohde. Wilamowitz. Wagner. La polemica sull'arte tragica*, cit., pp. 199-210, p. 203 (corsivo mio).

³⁷ GT 1. Pesce sottolinea le analogie ma soprattutto le radicali differenze tra la coppia nietzscheana apollineo-dionisiaco e quella schopenhaueriana rappresentazione-volontà: nell'apollineo, Nietzsche sopprimerebbe la dottrina delle Idee e dunque quell'ispirazione platonica presente in Schopenhauer, dando un'impronta quasi "psicologica" alla rappresentazione, che «diventa nulla più che un fatto di coscienza, ancorché Nietzsche seguiti a identificarla, inesplicabilmente, con il fenomeno. Ancora più radicale è la trasformazione che subisce, nel passaggio dall'uno all'altro filosofo, la concezione della volontà. Ed infatti in questo caso si dovrebbe parlare piuttosto di un rovesciamento [...]. La volontà, nel trapasso, cambia di segno, facendosi da negativa a positiva, e, lungi dal condurre alla propria negazione nella *noluntas*, si esalta invece nella volontà di potenza», D. Pesce, *Apollineo e dionisiaco nella storia del classicismo. Gli antecedenti delle categorie care a Nietzsche*, cit., p. 20.

In questa atmosfera schopenhaueriana, la musica è l'unica arte che non rappresenta la volontà mediata da idee, ma la esprime direttamente. Pertanto, è chiaro che intendere il ritmo come un elemento ordinatore, architettonico, aritmetico e foriero di regolarità porta a collocarlo dal lato della rappresentazione, e non da quello della volontà – in altri termini, dal lato delle visioni apollinee e non da quello della fusione nell'uno primigenio, che ha luogo nell'estasi dionisiaca.

Qualche anno dopo, nel 1875, Nietzsche conferma le idee sino ad ora espresse, proponendo un confronto tra la sua posizione (con quella di Schopenhauer sullo sfondo) e quella di Eugen Dühring³⁸. La vita è, per Dühring, una mescolanza di concordia e conflitto; questa teoria sarebbe, secondo Nietzsche, contenuta in modo simbolico-mitologico nella sua concezione del dionisiaco e dell'apollineo. Il primo impulso, ossia il dionisiaco, sarebbe simbolo del conflitto, il secondo, ossia l'apollineo, della concordia, e la vita organica il risultato della loro lotta e interazione continua. Da un lato, «il dionisiaco sarà allora il fondo disarmonico che aspira al ritmo, alla bellezza, eccetera»³⁹, e ciò sembra confermare l'ipotesi che il ritmo non abbia in sé nulla di dionisiaco. Se quest'ultimo aspira al ritmo, non può che esserne costitutivamente mancante. Dall'altro lato, l'apollineo è la capacità di imprimere un ritmo a quelli che vengono definiti gli stimoli impellenti, ossia a impulsi disordinati, caotici, capaci di trascinare l'individuo al di fuori del proprio equilibrio vitale – sono gli “impulsi dionisiaci” de *La nascita della tragedia*.

Il ritmo della vita organica diviene una via per comprendere la dinamica che Nietzsche aveva precedentemente espresso in chiave estetica: «almeno per qualche tempo, il ritmo della vita organica può cedere totalmente agli stimoli impellenti, trapassare in essi – e allora questo è il fenomeno dionisiaco»⁴⁰. Il fenomeno apollineo consiste, invece, nel rendere gli stimoli meno impellenti, nel regolarli, conferendo loro ordine e struttura: «infine, la trasposizione del proprio ritmo agli stimoli impellenti (= bellezza) è il fenomeno apollineo»⁴¹. Il ritmo si conferma dunque strumento di Apollo, elemento dell'arte intesa come bellezza, e contribuisce al predominio della forma sul caos, dell'ordine sul disordine.

³⁸ Cfr. cap. 3 paragrafo b.

³⁹ NF 1875-1876 9[1], p. 202.

⁴⁰ NF 1875-1876 9[1], p. 203.

⁴¹ *Ibidem*.

Anni dopo Nietzsche conferma, ancora una volta e inequivocabilmente, la natura apollinea del ritmo: nell'aforisma 84 de *La gaia scienza* Apollo è esplicitamente definito, come si è visto, il «dio dei ritmi»⁴², in virtù della sua capacità di vincolare le dee del destino proprio grazie alle formule oracolari espresse ritmicamente.

5.b Euritmia e alogia

Se il carattere apollineo del ritmo è incontestabile, più controversa è la questione di una ritmica dionisiaca. Nietzsche sembra non affermarne mai direttamente l'esistenza, e tuttavia è possibile tentarne una ricostruzione.

In questa prospettiva, il sostrato filologico della riflessione nietzscheana fornisce spunti rilevanti, come è stato sottolineato in modo particolare da uno studioso francese, Christophe Corbier, il quale ha dedicato diversi suoi lavori alla ricezione della musica greca nel XIX e XX secolo e in Nietzsche in particolare. In una conferenza del 12 dicembre 2014⁴³, Corbier si pone esattamente questa domanda: è possibile parlare di una ritmica dionisiaca ne *La nascita della tragedia*, sebbene questa espressione non venga mai usata? La sua risposta è affermativa, e si basa proprio sul quel corpus di testi dedicati da Nietzsche alla ritmica e alla metrica antiche.

Qui [ne *La visione dionisiaca del mondo*], nessun riferimento preciso alla metrica greca: Nietzsche evoca al contrario Dioniso e il suo ruolo fondamentale nell'orchestica tragica. Nondimeno, la separazione tra gli scritti sul ritmo e *La visione dionisiaca del mondo* non è così marcata: numerose note testimoniano la sua scoperta del dionisiaco nel cuore della ritmica ellenica, e illuminano di una luce particolare le tesi presentate ne *La visione dionisiaca del mondo* e ne *La nascita della tragedia*.⁴⁴

In effetti, il riferimento a una dimensione apollinea è legato, più che al ritmo in generale, all'antico concetto di euritmia. Il "buon ritmo" si fonda sulle regole della simmetria e delle giuste proporzioni tra le parti di un tutto, legittimando così il parallelismo tra la

⁴² FW, 2, 84.

⁴³ Conferenza disponibile su Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=6rXku4rEG2k>.

⁴⁴ C. Corbier, *Alogia et eurythmie chez Nietzsche*, cit., p. 13.

musica e l'architettura. Che sia fatta di pietre o di suoni, una costruzione è euritmica quando è regolare, simmetrica e proporzionata.

Occorre però tenere a mente che l'intento nietzscheano è di «disfare pietra per pietra il geniale edificio della *cultura apollinea*, fino a scorgere le fondamenta su cui esso è basato»⁴⁵. Andando a fondo della simmetria e della proporzionalità che dominano, almeno superficialmente, il mondo greco, si scopre un fondo dionisiaco come sorgente primigenia dello splendore apollineo.

Questo vale anche per il ritmo: studiando i testi di Aristosseno di Taranto e di Aristide Quintiliano, Nietzsche scopre che nella ritmica e nella metrica antiche l'irrazionalità, l'irregolarità e la dissimmetria hanno un ruolo centrale; ad attestarlo è in modo particolare il concetto di *alogia*, «ciò che vi è di più sorprendente nella ritmica»⁴⁶.

Si tratta di una nozione tecnica, che risale alla classificazione operata da Aristosseno nei suoi *Elementi ritmici*: i piedi ritmici si differenziano secondo sette modalità, una delle quali è razionali o irrazionali (*alogoi*). Si definisce razionale un piede nel quale il rapporto numerico tra arsi e tesi è razionale (pari, 2:2; doppio, 2:1, emiolio, 3:2); l'irrazionalità è, al contrario, data dalla mancanza di razionalità nel rapporto numerico tra l'arsi e la tesi (ciò significa che il rapporto tra il levare e il battere si colloca in qualche punto a metà tra due rapporti regolari, quello pari e quello doppio).

È importante sottolineare che l'*alogia* non coincide con l'aritmia, con la mancanza di ritmo. È possibile, infatti, che un rapporto sia matematicamente razionale ma non lo sia, invece, da un punto di vista ritmico⁴⁷. Proprio l'interesse di Aristosseno per la pratica musicale viva e concreta, al di là della teoria matematica che la sorregge, lo porta a restringere i piedi razionali alle sole tre tipologie indicate, ossia a quelle che l'orecchio effettivamente sente come razionali. Un piede che non è pari, doppio o emiolio è percepito invece come anomalo, e dà luogo a delle dissonanze ritmiche.

⁴⁵ GT 3.

⁴⁶ «Das Auffallendste in der Rhythmik», KGW II/3, p. 114. Per una definizione del concetto di *alogia*, si veda B. Gentili, L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella grecia antica*, cit.; per l'*alogia* negli scritti di Nietzsche, oltre al citato testo di Corbier, si veda B. Dal Bon, *Il ritmo e la danza*, in Id., *La gioia sovrana. Nietzsche e la musica come filosofia*, Mimesis, Milano 2019.

⁴⁷ «Aristosseno nota anche come una proporzione che definiremmo razionale da un punto di vista matematico possa non esserlo sotto il profilo ritmico, in quanto va distinto “ciò che è razionale rispetto alla natura del ritmo e ciò che lo è solo rispetto ai rapporti numerici” (ma “non appropriato alla ritmopea”, in quanto i sensi non possono riconoscerlo o misurarlo come avviene, in campo armonico, con l'intervallo di un dodicesimo di tono)», E. Rocconi, *Metro e ritmo nelle fonti di scuola aristossenica*, cit., p. 289.

Un ritmo costruito su piedi “alogici” rimane, però, sempre un ritmo: certamente più complesso, meno simmetrico e meno regolare. L’*alogia* non coincide dunque con la totale mancanza di ordine, ma con un ordinamento diverso, “sorprendente”, “eclatante”, come lo definisce Nietzsche. Non una euritmia, ma un ritmo *leggermente dissonante*⁴⁸.

La ritmica greca è quantitativa perché si basa sulle durate e non sugli accenti; ciò che più conta, però, sono i rapporti tra unità di tempo, e non la misura matematica delle quantità: «matematicamente, due battute non sono mai uguali [...] Per questa ragione, il direttore d’orchestra non può essere una macchina, un cronometro»⁴⁹. Ripercorrendo le teorie antiche, Nietzsche smonta pietra per pietra la “rigidità architettonica” del ritmo, rivelando la complessità, l’irregolarità, la variabilità delle sue fondamenta.

Una volta individuato il carattere dissonante della ritmica antica, occorre sottolineare la salda connessione che Nietzsche individua, nei suoi testi filologici, tra l’*alogia* e il fenomeno dionisiaco. La diffusione dell’irrazionalità nella *mousiké* greca sembra, infatti, coincidere temporalmente con il sopraggiungere del culto di Dioniso: «Credo che l’impulso a operare con forti dissonanze nelle misure temporali sia un frutto del culto dionisiaco»⁵⁰; «L’innovazione dionisiaca nella tonalità, nel ritmo (l’*ἀλογία?*)»⁵¹.

Un frammento postumo dello stesso periodo ribadisce questa idea: «Quel senso geniale per le proporzioni che si è sviluppato nella lingua, nella musica e nella scultura greca, si manifesta nella legge etica della misura. L’*ἀλογία* è un’aggiunta di Dioniso»⁵².

Il “senso geniale per le proporzioni” e la “legge etica della misura” rimandano al principio apollineo, mentre quello dionisiaco è responsabile di una corrente irrazionale che mano a mano viene incorporata nella lingua, nella musica, nella scultura ma anche nell’architettura greca. Interessante, a proposito dell’architettura, un’osservazione del 1875: «L’incurvatura non matematica delle colonne di Paestum è qualcosa di analogo alla

⁴⁸ L’*alogia* è una «*leisere Dissonanz in der sonstigen Taktgleichheit*», KGW II/3, p. 327. Su questo tema si veda il capitolo di Ronzheimer, il cui titolo richiama proprio l’espressione nietzscheana appena citata (E. Ronzheimer, „[E]ine leisere Dissonanz in der sonstigen Taktgleichheit“. Friedrich Nietzsche und der Metrikdiskurs des neunzehnten Jahrhunderts, cit.): in particolare l’autrice, impegnata in un’analisi del concetto di *Takt* che attraversa diversi autori, sostiene che l’innovazione di Nietzsche consista proprio nel legare il concetto di *Takt* a quello di *alogia*. Tale connessione consentirebbe difatti una revisione del concetto di *Takt*, tale per cui a definirlo non sarebbe più solamente l’idea di uniformità e regolarità, ma anche la presenza di dissonanze (cfr. *ivi*, p. 193).

⁴⁹ «Matematisch genau sind nie zwei Takte gleich [...] Deshalb darf der Dirigent keine Maschine, kein Chronometer sein», KGW II/3, p. 205.

⁵⁰ «Ich glaube: Der Reiz mit starken Dissonanzen des Zeitmaßes zu wirken ist eine Frucht des Dionysuskult», KGW II/3, p. 329.

⁵¹ «Die dionysischen Neuerungen in Tonart, in Rhythmus (die *ἀλογία?*)», KGW II/3, p. 322.

⁵² NF 1869-1874 7[2].

modificazione del *tempo* musicale: vitalità in luogo di un movimento meccanico»⁵³. Persino un tempio greco, emblema di simmetria e proporzione, maschera tra le sue colonne delle curvature irregolari, e nasconde, tra le sue maestose linee, variazioni matematicamente irriducibili a rapporti razionali. La contrapposizione presente, in questo frammento, tra “vitalità” da un lato e “movimento meccanico” dall’altro è la stessa che Nietzsche aveva indicato tra il direttore d’orchestra e il cronometro. Il ritmo, senza la sua componente dionisiaca, sarebbe allora pura macchina, puro cronometro, privo di quella dimensione vitale che invece i Greci furono in grado di conferirgli.

Si può dunque concordare con Corbier, quando sostiene che l’unione di Apollo e Dioniso non è una costruzione storicamente e filologicamente infondata. Al contrario, è proprio dallo studio della ritmica aristossenica che Nietzsche dedurrebbe la «regola essenziale dell’arte ellenica: l’arte greca, al suo apogeo, riposa in realtà non tanto su una regolarità assoluta, su una simmetria infrangibile, ma sull’unione indissolubile dell’euritmia e del suo contrario, l’*alogia*»⁵⁴.

5.c Muoversi ritmicamente: la danza

Un’altra via di accesso alla ritmica dionisiaca è la danza, *topos* costante della riflessione nietzscheana. Adottando una definizione piuttosto generica, danzare significa muovere il corpo ritmicamente, assecondando o riproducendo uno specifico ritmo che deriva dalla musica.

Così come esiste una musica apollinea e una musica dionisiaca, anche la danza può presentarsi secondo due tipologie: una *Wirbeltanz* oppure un *schönes Gehen*⁵⁵, una danza vorticante, caotica, sregolata, oppure una danza posata, elegante, che risponde ai classici canoni della bellezza. Questa stessa duplicità è presente anche ne *La nascita della tragedia*: tra gli elementi apollinei della tragedia figura, oltre alla componente dialogica e dunque linguistica, anche la danza. Essa è «flessuosità e magnificenza del movimento»⁵⁶, manifestazione superficiale, luminosa, semplice e bella del fondo dionisiaco. Il “dinamismo della superficie” trasfigura il “dinamismo delle profondità”, in

⁵³ NF 1875-1876 5[86].

⁵⁴ C. Corbier, *Alogia et eurhythmie chez Nietzsche*, cit., pp. 25-26.

⁵⁵ Cfr. KGW II/3, p. 270: «Wichtiges Gesetz, daß der Takt ursprünglich in der *Orchestik* lag: der Sänger regelte sich selbst durch den Tanz (der kein *Wirbeltanz* war, sondern ein *schönes Gehen*)».

⁵⁶ GT 9.

altre parole, il movimento dei corpi rende visibile il *panta rei* eracliteo: in quanto *schönes Gehen*, la danza è rappresentazione apollinea del fondo dionisiaco, è trasfigurazione visibile del movimento assoluto.

D'altro canto, Nietzsche non ignora certo le danze baccantiche, eseguite al suono degli strumenti a fiato, *in primis l'aulòs*, emblema della sfrenatezza e dello scatenamento dei corpi, oltre che delle anime. Folli, sregolate, orgiastiche: sono le danze messe in scena nell'antichità greca dai seguaci di Dioniso, ma che troverebbero, secondo il giovane professore, un corrispettivo anche in tempi più recenti:

Anche nel medioevo tedesco schiere sempre più vaste si agitavano sotto lo stesso potere dionisiaco, cantando e danzando, muovendosi da un luogo a un altro: in quei danzatori di San Giovanni e di San Vito noi riconosciamo le schiere bacchiche dei Greci, con la loro preistoria in Asia Minore, sino a Babilonia e alle Sacee orgiastiche.⁵⁷

Il giudizio nei confronti di tali danze non deve essere negativo – alla Platone –, al contrario: chiunque giudicasse quei fenomeni alla stregua di “malattie popolari”, schernendoli, si illuderebbe di essere “sano”, laddove la salute sarebbe da ricercare, invece, proprio in quella fremente «vita ardente degli invasati di Dioniso»⁵⁸.

Il fenomeno dirompente dell'estasi dionisiaca comporta un totale oblio di sé e della propria soggettività, con una relativa perdita dei confini che normalmente identificano un individuo e lo distinguono dagli altri. Interessante notare il modo in cui Nietzsche descrive lo spezzarsi del *principium individuationis*, che comporta per l'uomo una vera e propria trasformazione: essa consiste in un abbandono di due attività, ossia il camminare e il parlare, in favore di altre due attività, la danza e il canto. «Cantando e danzando, l'uomo si manifesta come membro di una comunità superiore: ha disimparato a camminare e a parlare ed è sul punto di volarsene in cielo danzando»⁵⁹.

⁵⁷ GT 1. Cfr. anche DW 1.

⁵⁸ GT 1. Per Nietzsche, la danza di matrice dionisiaca confluisce nella tragedia e ne costituisce l'essenza più profonda; critico di questa prospettiva nietzscheana, che ha influenzato tutta la cultura del Novecento, è Giorgio Ieranò: egli propone di distinguere nettamente le danze rituali (tra cui quelle dionisiache) dalle danze inscenate dagli attori della tragedia (cfr. G. Ieranò, *Quando l'attore danza*, in A. Matelli (a cura di), *L'attore tragico. Giornata di studi in onore di Fernando Balestra*, EDUCat, Milano 2017, pp. 67-72).

⁵⁹ GT 1. Emerge qui la radicale ambivalenza del fenomeno dionisiaco e della trasfigurazione che esso opera sull'uomo. Come argomenta Pesce: «Il dionisiaco è per un verso come un addensarsi dell'umano-corporeo nell'animalesco, scatenamento degli istinti, unione di crudeltà e di lussuria, per un altro verso è come un rarefarsi dell'umano-spirituale nel celestiale, partecipazione ad un'universale armonia, ad una comunità superiore, da una parte il satiro, dall'altra il dio; sembra quasi che, nella stessa condizione, si trovino uniti quegli stadi opposti, infraumano l'uno e sovraumano

Nietzsche ha in mente questo passaggio sin dal corso del 1870, quando, esponendo la funzione del coro secondo Schiller, contrappone la “tragedia” moderna alla tragedia greca. Quest’ultima nasce dal coro e ha dunque in esso il suo elemento focale: «La tragedia del coro è nata dalla realtà trasfigurata, e cioè in una realtà in cui gli uomini cantano e si muovono ritmicamente. La tragedia senza coro è nata nella realtà empirica dove gli uomini parlano e camminano»⁶⁰. Notiamo anzitutto che qui la danza è nominata attraverso una parafrasi, “muoversi ritmicamente”. In secondo luogo, Nietzsche espone l’idea schilleriana del coro come elemento ideale della tragedia, che «accompagnato dalla potenza del ritmo e della musica»⁶¹ evita la fusione del pubblico con la rappresentazione e dunque impedisce il cedimento agli impulsi orgiastici.

Ne *La visione dionisiaca del mondo*, lo stesso brano riporta ancora il riferimento a una comunità “più ideale” – «cantando e danzando, l’uomo si manifesta come membro di una comunità superiore e più ideale; ha disimparato a camminare e a parlare»⁶² – riferimento che verrà, però, espunto nella versione de *La nascita della tragedia*. Qui, Nietzsche esporrà nuovamente la dottrina schilleriana, apprezzandone lo sforzo in direzione antinaturalistica⁶³; tuttavia, l’“ideale” al quale i due filosofi fanno riferimento è in fondo molto diverso⁶⁴. In particolare, lo stato ideale che Nietzsche ha in mente è quello in cui l’uomo si riconnette all’uno originario, attraverso l’ebbrezza dionisiaca e un temporaneo scatenamento delle passioni.

L’estasi dionisiaca provoca dunque una trasfigurazione, tale per cui il parlare si fa canto e il camminare diventa danza. L’andamento “normale” dell’uomo (delle sue parole, dei suoi gesti, del suo incedere) si trasforma. Si potrebbe altrimenti dire: cambia ritmo.

La danza, in quanto movimento scatenato dai ritmi bacchici, è allora innegabile manifestazione dell’impulso dionisiaco. Al contempo, si è visto che la danza è anche

l’altro, che Aristotele aveva chiamati bestialità e virtù eroica», D. Pesce, *Apollineo e dionisiaco nella storia del classicismo. Gli antecedenti delle categorie care a Nietzsche*, cit., p. 22.

⁶⁰ F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, cit., p. 50.

⁶¹ Ivi, p. 49.

⁶² DW 1.

⁶³ Cfr. GT 7.

⁶⁴ Cfr. G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia*, cit., pp. 81-82. A proposito del ricorso di Nietzsche a Schiller per funzione del coro nella *Sposa di Messina*, commenta Barbera: «non è facile giustificare l’affinità tra l’interpretazione della *Nascita della tragedia*, che insiste sulla natura estatica della prestazione del coro, e quella di Schiller» (S. Barbera, *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, cit., p. 53). Per Schiller il coro svolge sì una funzione antinaturalistica, e tuttavia «ben lungi dal rafforzare un atteggiamento estatico e “sognante”, conduce verso una forma di straniamento e distacco epico» (ivi, p. 54); il coro, dunque, frena e filtra la partecipazione dello spettatore alla tempesta degli affetti. L’entusiasmo nei confronti della posizione schilleriana si giustifica – come spiega Barbera – alla luce delle parole wagneriane sulla stessa; in *Opera e dramma*, Wagner vede in Schiller e nel suo uso del coro il tentativo di liberare il dramma da ogni contaminazione con la moderna e borghese forma romanzesca.

fenomeno apollineo, poiché «l'essenza greca è esteriormente una bella danza»⁶⁵. Tale ambivalenza e duplicità, che si manifesta nel fenomeno della danza, è in realtà una caratteristica ricorrente della *La nascita della tragedia*, conseguenza della tensione tra due impulsi, entrambi costitutivi della cultura greca.

La polarità tra Apollo e Dioniso va incontro – nella ricostruzione nietzscheana che si colloca al confine tra storia e metafisica – a una serie di reciproche contaminazioni e mutamenti, che è bene tenere a mente per intendere fino in fondo la grandezza dell'arte greca. Nietzsche ne segue le tracce, dall'età del bronzo all'epoca omerica, dall'arte dorica sino all'opera sublime, la tragedia attica⁶⁶; la lotta tra le due divinità porta ora al predominio dell'una, ora alla sua sconfitta, attraverso una continua rideterminazione dei giochi di forza che in un solo, breve e unico punto della storia porterà i due istinti a una meta comune, a un «misterioso connubio»⁶⁷.

Una dinamica simile è riscontrabile anche, più limitatamente, all'interno del fenomeno ritmico, oltre che della danza. Già nei suoi appunti filologici, Nietzsche nota che la danza greca non è prigioniera della simmetria: «A tempi disuguali corrispondevano naturalmente anche molteplici κινήσεις dei danzatori»⁶⁸. Ciò significa che la presenza di irregolarità ritmiche (dell'*alogia*) non causa necessariamente *Wirbeltänze*, esige piuttosto un adeguamento dei danzatori, che dovranno seguire con il loro corpo tale ricchezza, varietà e irregolarità ritmica. I movimenti saranno allora più complicati, più raffinati, non per questo caotici. Si tratta di una influenza del dionisiaco in seno all'apollineo, che incrementa il dinamismo donando maggiore fluidità alla struttura.

La testimonianza più esplicita e significativa della contaminazione dei due principi, in riferimento al ritmo, si ha ne *La visione dionisiaca del mondo*:

ciò che doveva mantenersi, con la violenza del genio apollineo, al livello di una semplice architettonica, ossia l'elemento musicale, si spogliò ora di ogni costrizione: la ritmica, che prima si era mossa soltanto nella più semplice scansione, sciolse le sue membra nella danza baccantica.⁶⁹

⁶⁵ NF 1869-1874 7[94]. Il frammento è una stesura preparatoria dell'incipit di GT 9.

⁶⁶ Cfr. GT 4. Nella quarta considerazione inattuale si può trovare un'idea analoga della storia concepita gioco ritmico di due fattori, che, in questo caso, sono chiamati l'"ellenizzazione del mondo" e l'"orientalizzazione dell'ellenicità": «è stato il ritmico giuoco reciproco di questi due fattori, ciò che fin qui ha precipuamente determinato il cammino della storia», WB 4.

⁶⁷ GT 4.

⁶⁸ «Bei ungleichem Takte entsprechen natürlich auch mehrfache κινήσεις der Tanzenden», KGW II/3, p. 270. Commenta questo punto C. Corbier, *Alogia et eurythmie chez Nietzsche*, cit., pp. 17-18.

⁶⁹ DW 2.

Il genio apollineo è definito violento proprio per il suo sforzo, immane, di mantenimento dell'elemento musicale all'interno di una semplice architettonica. Da un lato si è visto che, per Nietzsche, fu la forza ritmica e immaginativa di Apollo a contrastare Dioniso che arrivava dall'Oriente, furono la bellezza e l'euritmia a mettere in catene la potenza degli istinti. D'altro canto, però, contenere Dioniso significa pietrificare il ritmo, vincolarlo, costringerlo all'interno di uno schema rigido in modo da disinnescare la potenza. Il pensiero tragico nasce nel momento in cui la ritmica abbandona quella semplice scansione [*einfachsten Zickzack*] in cui era costretta, per sciogliere le sue membra in una danza baccantica. Si rivela qui tutta la duplicità del fenomeno ritmico, conteso da due divinità e sottoposto alla loro influenza.

Si potrebbe, a questo punto, considerare il ritmo come fenomeno di natura sia apollinea, sia dionisiaca. Ancora più interessante, però, è provare a pensarlo come un fenomeno autonomo, conteso da due divinità delle quali subisce incessantemente l'influenza. A supporto di questa ipotesi vi è un frammento postumo, che elenca quattro componenti della tragedia greca: «Congetture e delucidazioni. L'elemento mitico. L'elemento plastico. L'elemento musicale. L'elemento ritmico»⁷⁰. Se l'elemento plastico è riconducibile ad Apollo e quello musicale a Dioniso, l'elemento ritmico viene qui distinto da entrambi. Non è propriamente né apollineo, né dionisiaco, ma figura come un elemento autonomo e indipendente dagli altri, seppure ad essi intimamente connesso.

Le riflessioni di Nietzsche sulla tragedia consentono di approfondire la peculiarità del concetto di ritmo, e di scoprire che esso racchiude in sé quella stessa polarità rappresentata dalle due divinità greche: Apollo e Dioniso, ordine e movimento, persistenza e metamorfosi⁷¹. Il prevalere dell'una piuttosto che dell'altra porta a una differenza di grado, più che di natura. Gli estremi opposti sono il movimento totale, ossia la caotica estasi dionisiaca, e l'ordine totale, ossia la rigida architettura apollinea. Il ritmo non è né l'una né l'altra, ma un fenomeno capace di dilatarsi e di comprimersi a seconda delle circostanze⁷².

⁷⁰ NF 1869-1974 21[8].

⁷¹ «Apollo il dio eterno della persistenza del mondo. Dioniso quello del mutamento e della metamorfosi», NF 1869-1874 8[46].

⁷² Interessante, a questo proposito, un confronto tra le categorie nietzscheane di apollineo e dionisiaco e quelle goethiane di *vis centripeta* e *vis centrifuga*; secondo Fabbrichesi, sia in Nietzsche, sia in Goethe, «La forma è l'evento di coagulo della metamorfosi»; «Perché dunque non interpretare anche la coppia Apollo/Dioniso come una polarità che si dilata e si contrae, si irrigidisce e si fonde, si dissipa e si eternizza, una polarità espressa come un *symbolon*, il simbolo perfetto della Grecità, manifestato nel modo più sublime negli atti della tragedia ellenica?», R. Fabbrichesi, *Goethe e Nietzsche*.

Qualcosa di molto simile circa il ritmo come tensione tra persistenza e mutamento sarà affermato esplicitamente, diversi anni dopo Nietzsche, dal matematico-filosofo inglese Alfred N. Whitehead. Secondo quest'ultimo, esistono molteplici gradazioni di ritmo, che si determinano a seconda di quale componente prevale: struttura o movimento. Tuttavia, il «ritmo è ucciso tanto da una mera ripetizione, quanto da una mera confusione di differenze»⁷³: per questo non si identifica né con il cristallo, che manca di ritmo per eccesso di *pattern*, né con la nebbia, che manca di ritmo perché è pura confusione. Il cristallo e la nebbia possono essere interpretati come una versione naturale dell'apollineo e del dionisiaco nietzscheani, e figurano come gli estremi ideali di una variazione ritmica multiforme e dinamica.

Uno spunto per cogliere la possibilità di espansione-contrazione del ritmo in Nietzsche si trova in un frammento del 1869, nel quale sono descritte le caratteristiche della tragedia e del teatro greco. La necessità degli attori di riposarsi e le enormi dimensioni degli spazi determinano «molte scene plasticamente lente e calme: tutto secondo un ritmo lentissimo: dominava l'*andante*»⁷⁴. Viene qui riproposta l'associazione del ritmo all'elemento plastico e, tuttavia, più che di un'identificazione si tratta di una corrispondenza. Il carattere calmo di ciò che, nell'azione scenica, è "plastico" è il risultato di un tempo lentissimo, quasi solidificato. Si può allora immaginare che a variazioni ritmiche corrispondano modificazioni anche nell'elemento plastico, suscettibile di essere velocizzato e fluidificato, oppure ulteriormente rallentato. Anche un frammento molto più tardo, del 1888, suggerisce che l'interpretazione dell'apollineo e del dionisiaco come variazioni ritmiche possa essere corretta: «Nell'ebbrezza dionisiaca c'è la sessualità e la voluttà; esse non mancano nell'apollinea. Ci dev'essere ancora una diversità di ritmo nei due stati...»⁷⁵. Nietzsche prosegue descrivendo il fenomeno apollineo come un «rallentamento del senso del tempo e dello spazio»⁷⁶, e sebbene non porti a termine il

Apollo e Dioniso, Dioniso e Apollo, in S. Bertolini (a cura di), *Apollineo e dionisiaco. Prospettive e sviluppi con Nietzsche e oltre Nietzsche*, Aracne, Roma 2010, pp. 49-62, p. 54 e pp. 56-57.

⁷³ «A mere recurrence kills rhythm as surely as does a mere confusion of differences», A. N. Whitehead, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1919, p. 198. Della concezione del ritmo di Whitehead si è occupato Durand (G. Durand, *Rythmes et figures*, in Id., *Des événements aux objets. La méthode de l'abstraction extensive chez Alfred North Whitehead*, Ontos Verlag, Frankfurt / Paris / Lancaster 2007).

⁷⁴ NF 1869-1874 1[76].

⁷⁵ NF 1888-1889 14[46].

⁷⁶ *Ibidem*.

ragionamento, non è forzato concludere il parallelismo e supporre che il dionisiaco comporti un'accelerazione delle sensazioni spazio-temporali⁷⁷.

Si pensi, inoltre, all'immagine della trasfigurazione precedentemente citata: la danza e il canto, così come si manifestano nel culto di Dioniso, tendono dalla parte del movimento sregolato e disarmonico. E sebbene Nietzsche parli di una vera e propria "trasfigurazione" (il termine suggerisce una scissione radicale), non si può negare che anche nelle azioni del camminare e del parlare sia inclusa una certa dimensione ritmica, anche se più regolare: ogni marciatore sa bene quanto ritmo ci sia in una camminata, così come ogni oratore è consapevole di quanto sia importante ritmare il proprio discorso. Esiste tutta una serie di sfumature e di gradi tra i due estremi, tra l'immobilità delle colonne doriche e la danza bacchica, tra il silenzio di chi tace e il canto di chi intona le proprie parole. La differenza tra questi fenomeni per così dire intermedi è proprio di natura ritmica; la loro singolarità coincide con il trovare, mantenere, ma all'occorrenza anche modificare il "proprio" ritmo, vale a dire la propria configurazione peculiare di ordine e movimento.

5.d Catarsi ritmica

Un ulteriore punto da trattare nell'ambito de *La nascita della tragedia* è la questione della catarsi; alcune osservazioni generali sul tema sono necessarie e preliminari alla chiarificazione del suo nesso con il fenomeno ritmico.

Come è stato ampiamente sottolineato da Gherardo Ugolini, l'impostazione del testo del 1872 è nettamente antiaristotelica, motivo che rese la ricezione dell'opera ancora più complicata tra le file della filologia⁷⁸. In effetti, Nietzsche aveva previsto nel paragrafo 16 una nota dedicata allo Stagirita che, però, decise di non inserire nella redazione definitiva. Nel passo espunto si legge:

⁷⁷ Come sostiene anche Porter (Cfr. J. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, cit., p. 332).

⁷⁸ Così riassume Ugolini i punti di contrasto tra Aristotele e Nietzsche nell'interpretazione della tragedia: «1) Aristotele decontestualizza gli spettacoli tragici marginalizzando la dimensione politica e sacrale in cui avevano luogo. Viceversa Nietzsche dà grande rilievo alla matrice religioso-rituale della tragedia (ditirambo, culto di Dioniso). 2) Aristotele sembra considerare le tragedie come testi di lettura anziché veri e propri pezzi drammatici concepiti per la performance scenica. Nietzsche sottolinea costantemente gli aspetti scenici delle rappresentazioni. 3) Aristotele si concentra fondamentalmente su due soli aspetti dello spettacolo tragico, quelli che chiama *praxis* e *logos*. Altri aspetti come musica, danza, mimica, scenografia sono giudicati come estranei all'arte tragica. Nietzsche invece considera la tragedia greca un *Musikdrama*, «dramma musicale», anzi un *Gesamtkunstwerk*, «opera d'arte totale», nel senso che aveva indicato Richard Wagner. 4) Per Aristotele alla radice dell'azione tragica c'è una *hamartia* (colpa, errore) commessa dal personaggio protagonista. Nietzsche sostiene, per lo meno per quanto riguarda l'*Edipo re* sofocleo, che tale modello non è applicabile», G. Ugolini, *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Cierre Grafica, Verona 2012, p. 92.

In particolare ho potuto permettermi adesso di compiere alcuni passi senza l'accompagnamento di Aristotele, che ancora porta la fiaccola nella caverna della poetica greca. Ma si cesserà finalmente di chiedere di continuo i suoi consigli anche per i problemi più profondi della poetica greca, mentre si tratta soltanto di raccogliere dall'esperienza e dalla natura quelle che sono le leggi eterne e semplici della creazione artistica, valide anche per i Greci. Tali leggi si possono studiare in ogni artista intero, in carne e ossa, meglio e più fruttuosamente che non in quella civetta di Minerva che è Aristotele, il quale già per natura è estraneo al grande istinto artistico, posseduto ancora dal suo maestro Platone, almeno nella maturità. La vita di Aristotele è inoltre troppo lontana dai periodi rigogliosi in cui sorsero le primitive forme poetiche, perché potesse avvertire qualcosa dell'incalzante desiderio di vivere di quei tempi. Nel frattempo, si era già sviluppato l'artista imitativo quasi erudito, nel quale il fenomeno artistico primordiale non si poteva più considerare nella sua purezza. Che cosa mai avrebbe potuto riferirci su tali fenomeni di poetica, di mantica e di misticismo un Democrito, il quale, con eccellenti doti aristoteliche di spassionatezza e di gusto per l'osservazione, era tuttavia vissuto in un'epoca più favorevole!⁷⁹

La presa di posizione è esplicita: Aristotele è ormai troppo lontano, per epoca e per sensibilità, dal fenomeno artistico primordiale per poterlo comprendere adeguatamente. Sebbene egli “porti la fiaccola” nella caverna della poetica greca, secondo l'opinione condivisa dai colleghi filologi, Nietzsche ritiene quantomeno legittimo provare a fare a meno delle posizioni di Aristotele per intendere la poetica greca in tutta la sua profondità. Mettere in discussione l'autorità, fino ad allora incontrovertibile, di Aristotele è la strategia che Nietzsche adotta allo scopo di comprendere l'autentica essenza della tragedia.

Uno dei punti più controversi, commentati e ampiamente interpretati della *Poetica* aristotelica è la questione della catarsi tragica. La *Wirkungsgeschichte* di tale concetto nella storia dell'estetica è ben più vasta dello spazio effettivo che Aristotele vi dedica nei suoi testi⁸⁰. Quanto a Nietzsche, egli si serve del termine “catarsi” soltanto una volta ne *La nascita della tragedia*, precisamente nel paragrafo 22; qui vengono contestate le principali interpretazioni della catarsi, ritenute insufficienti e limitanti.

⁷⁹ OFN, vol. III/I, pp. 515-516.

⁸⁰ Nell'ottavo libro della *Politica*, Aristotele fa riferimento ad una più ampia trattazione del tema nella *Poetica*; tuttavia, nella *Poetica* la questione della catarsi è solo accennata, perché, con tutta probabilità, ulteriori affermazioni di Aristotele a questo proposito sono state successivamente eliminate da chi ha trascritto il testo.

Mai ancora, da Aristotele in poi, è stata data una spiegazione dell'effetto tragico, da cui si potessero dedurre stati artistici, un'attività estetica degli ascoltatori. Ora pare che la compassione e la paura debbano essere spinte da eventi gravi verso uno sfogo che dia sollievo, ora pare che ci dobbiamo sentire elevati ed esaltati dalla vittoria dei principi buoni e morali, dal sacrificio dell'eroe nel senso di una concezione morale del mondo.⁸¹

Ad essere preso di mira è il modello lessinghiano, secondo il quale la catarsi avrebbe una marcata accezione morale. *Reinigung*, ossia "purificazione", è il termine tedesco che viene prevalentemente usato da questa linea interpretativa, a indicare la possibilità di trasformare le passioni e i loro eccessi in disposizioni virtuose⁸². Il primo a criticare duramente questo modello è il filologo Jacob Bernays, anch'egli allievo di Ritschl, sebbene di alcuni anni più anziano rispetto a Nietzsche. Nei suoi *Lineamenti del trattato di Aristotele sull'effetto della tragedia*, egli si serve principalmente di un brano della *Politica*, dove la catarsi viene esplicitamente accostata da Aristotele a una cura medica:

Ora, per quanto riguarda i canti sacri, noi vediamo che quel tipo di persone inclini all'estasi, quando si abbandonano all'effetto di canti che scuotono l'anima, si calmano come se avessero sperimentato una cura medica e una catarsi. Di conseguenza lo stesso effetto deve verificarsi anche in coloro che sono inclini alla pietà e alla paura e in generale a tutti coloro che sono predisposti ad una certa emozione; ma in fondo quell'effetto riguarda anche tutti gli altri, nella misura in cui ciascuno partecipa un po' di queste emozioni.⁸³

In virtù di questo passo, il filologo tedesco propone una tesi innovativa che è egli stesso a definire "patologica", in contrapposizione al predominante punto di vista morale⁸⁴.

⁸¹ GT 22.

⁸² È la tesi di Lessing, espressa nella *Drammaturgia d'Amburgo* e commentata criticamente da Jacob Bernays: «Seguendo il percorso proposto da Lessing, attraverso tutti i gradi (dall'eccesso al troppo poco) del provare pietà e paura, dovremmo definire la tragedia una casa per la correzione morale (*moralisches Correctionshaus*) che deve intervenire con un appropriato mezzo correttivo ogni qual volta si faccia un uso non conforme alle regole di pietà e paura», J. Bernays, *Lineamenti del trattato di Aristotele sull'effetto della tragedia*, in G. Ugolini, *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, cit., pp. 113-114.

⁸³ *Politica* VIII, 1342a (la traduzione italiana è ricalcata su quella tedesca proposta da Bernays. Cfr. J. Bernays, *Lineamenti del trattato di Aristotele sull'effetto della tragedia*, cit., pp. 117-118).

⁸⁴ «E perché mai si dovrebbe considerare la catarsi teatrale dal punto di vista morale o edonistico, ancor prima di provare a vederla nella prospettiva entro la quale Aristotele ha collocato la catarsi in assoluto nel citato passo della *Politica*? Non si tratta affatto di una prospettiva morale, né tantomeno di una prospettiva puramente edonistica. Si tratta di una prospettiva *patologica*», J. Bernays, *Lineamenti del trattato di Aristotele sull'effetto della tragedia*, cit., p. 119. Per una ricostruzione puntuale dell'argomentazione di Bernays e del valore ermeneutico, oltre che filologico, della sua interpretazione, si veda C. Gentili, *Autonomia ed eteronomia della mimesis. La catarsi aristotelica nell'interpretazione di Jacob Bernays*, in Id., *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Marietti, Genova 1996, pp. 253-293.

Un'attenta analisi terminologica – oltre che l'attestata dimestichezza di Aristotele con l'arte medica – dimostra che il fenomeno catartico andrebbe riferito strettamente alla sfera della medicina, e sarebbe dunque da intendere non come purificazione morale, ma come depurazione fisica dalle sostanze tossiche prodotte da una malattia. Una buona terapia medica consente di espellere il nocivo dal corpo, di modo che questo torni in salute, e la catarsi non sarebbe altro che un caso particolare di tale processo di guarigione.

Nietzsche è un grande estimatore del lavoro di Bernays, che definisce in una lettera a Paul Deussen «il più brillante rappresentante di una filologia del futuro»⁸⁵. È confermata dai prestiti in biblioteca la lettura, da parte di Nietzsche, dei *Lineamenti del trattato perduto di Aristotele sull'effetto della tragedia* nel 1869 e successivamente nel 1871, dunque in piena stesura del materiale per *La nascita della tragedia*. In quest'ultima sono riscontrabili influenze lessicali del testo di Bernays, in particolare, Nietzsche sceglie di usare il termine *Entladung*, invece che *Reinigung*, per rendere in tedesco il senso dell'effetto catartico⁸⁶. Come nota Ugolini, specifiche espressioni sono riprese letteralmente da Bernays: «uno sfogo che dia sollievo»⁸⁷ [*erleichternde Entladung*] e «quella scarica patologica»⁸⁸ [*jene pathologische Entladung*]. Bernays stesso, dopo aver letto l'opera del giovane collega, esprime giudizi entusiasti, come riferisce Nietzsche in persona: «L'ultima è che Jacob Bernays ha dichiarato che era proprio quello che pensava lui, solo molto esagerato»⁸⁹.

Se, da un lato, Nietzsche legge e apprezza il lavoro di Bernays, non si esime d'altro canto dal criticarne la proposta interpretativa. Senza citarlo direttamente, infatti, lo colloca tra coloro che

non hanno sperimentato nulla della tragedia come *arte* somma. Quella scarica patologica, la catarsi di Aristotele, di cui i filologi non sanno bene se sia da annoverare tra i fenomeni della medicina o tra quelli della morale, richiama una singolare intuizione di Goethe.⁹⁰

⁸⁵ A Paul Deussen, 2 giugno 1868, BVN, vol. I, 573, p. 591. Nietzsche, inoltre, recensisce positivamente le *Lettere eraclee* di Bernays per il «Literarisches Centralblatt für Deutschland» il 3 aprile 1869.

⁸⁶ *Entladung* dal verbo *entladen*, ossia “scaricare”. Nietzsche si serve anche del termine *Reinigung*, ma in maniera più metaforica (cfr. C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, cit., p. 121).

⁸⁷ GT 22.

⁸⁸ GT 22.

⁸⁹ A Erwin Rohde, 7 dicembre 1872, BVN, vol. II, 277, p. 401. Nietzsche era venuto a conoscenza del giudizio di Bernays su *La nascita della tragedia* da una lettera di Cosima Wagner del 4 dicembre 1872.

⁹⁰ GT 22.

Se Lessing è il capofila di chi colloca la catarsi tra i fenomeni della morale, Bernays è l'autorevole anche se implicito riferimento per quanto riguarda la seconda ipotesi citata, ossia l'attribuzione della catarsi all'ambito medico. Nietzsche sente e dichiara, piuttosto, una consonanza rispetto alla posizione di Goethe (che Bernays aveva criticato, anche se più moderatamente rispetto a Lessing) e alla sua lettura puramente estetica, tale per cui «anche le cose più patetiche possono essere soltanto un giuoco estetico»⁹¹.

Occorre in effetti tenere a mente che *La nascita della tragedia* è un'opera collocata e concepita da Nietzsche su di un piano estetico; anche a distanza di anni, nel *Tentativo di autocritica*, verrà riconosciuto come punto focale dell'opera che «solo come fenomeno estetico l'esistenza del mondo è giustificata»⁹² e che tale prospettiva annunciava forse per la prima volta una tendenza antimorale. Proprio per il ruolo metafisico giocato dall'arte, un'impostazione strettamente patologico-fisiologica, come quella elaborata da Bernays, non poteva trovare spazio nelle pagine del 1872.

Vi è, tuttavia, un'ulteriore e fondamentale ragione per la presa di distanza dal collega Bernays: come osservano sia Gentili che Ugolini, ciò che Nietzsche non può accettare dell'idea di catarsi, in qualunque sua interpretazione, compresa quella medica, è l'idea di una risoluzione, di uno scioglimento definitivo e positivo della condizione tragica. Purificarsi una volta per tutte dal male, o espellere definitivamente l'elemento nocivo, sembra in effetti contrario alla concezione tragica di Nietzsche, fondata proprio sulla permanenza del contrasto e sulla capacità di sopportarlo⁹³. Di fatto, il vero obiettivo polemico non sarebbe tanto Bernays quanto piuttosto Aristotele e la sua concezione “non

⁹¹ GT 22. A proposito del ricorso di Nietzsche a Goethe, commenta Sandro Barbera: «La potenza terapeutica della tragedia, il suo “effetto”, è essa stessa, per Nietzsche, un fenomeno che ricade completamente nella sfera estetica: in conformità a un modello schopenhaueriano, prima ancora che wagneriano, l'itinerario di redenzione si compie nell'universo chiuso dell'arte», S. Barbera, *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, cit., p. 70.

⁹² GT, Tentativo di autocritica, 5.

⁹³ Commenta Ugolini: l'effetto della tragedia è un «movimento a due fasi: nella prima le emozioni vengono suscitate e potenziate sempre di più; nella seconda le medesime emozioni, che hanno raggiunto il culmine dell'intensità, si presentano in una dimensione diversa, quella della visione, corrispondente alla sfera dell'apollineo. L'effetto consiste, dunque, nel continuo scaricarsi del coro dionisiaco nel mondo di immagini apollineo. La presenza dell'apollineo è precisamente ciò che segna la differenza rispetto a Bernays: per Nietzsche non si tratta di una “cura” mediante cui eliminare sostanze nocive, ma la tragedia è vista come uno strumento estetico per uno scopo che solo originariamente poteva essere di tipo medico», G. Ugolini, *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, cit., p. 97 (corsivo mio). Dello stesso parere è Gentili, il quale così commenta, richiamandosi anche alle affermazioni più tarde di Nietzsche del *Crepuscolo degli idoli*: «Proprio in quel trattamento curativo, che mira all'espulsione di questo dolore, la katharsis aristotelica dev'essere quindi rifiutata perché costituisce di fatto una censura nei confronti del dionisiaco. [...] Con la sua concezione della tragedia, Aristotele ha in sostanza mirato troppo in basso, riducendo il tragico ad una mera pratica medicinale. E questo riesce a Nietzsche intollerabile»; «Coerentemente con tutta la tradizione del romanticismo tedesco, la situazione tragica non può avere per Nietzsche uno scioglimento, anche se ciò corrisponde per lui all'opposto del pessimismo in quanto essa significa finalmente “dire sì alla vita”», C. Gentili, *Bernays, Nietzsche e la nozione di tragico. Alle origini di una nuova immagine della Grecia*, in Id., *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, cit., pp. 294-336, p. 297 e p. 305.

tragica” della tragedia. Questo diventa evidente negli ultimi scritti di Nietzsche; quando il filosofo rifletterà retrospettivamente su *La nascita della tragedia*, infatti, criticherà apertamente il travisamento aristotelico del sentimento tragico. Si legge ne *Il crepuscolo degli idoli*:

La psicologia dell’orgiasmo concepito come uno straripante senso di vita e di forza, all’interno del quale persino il dolore agisce come uno stimolante, mi dette la chiave per la concezione del sentimento *tragico*, il quale è stato frainteso sia da Aristotele sia in particolare dai nostri pessimisti. [...] *Non* per affrancarsi dal terrore e dalla compassione, non per purificarsi da una pericolosa passione mediante una veemente scarica della medesima [*Entladung zu reinigen*] – come pensava Aristotele –: bensì per *essere noi stessi*, al di là del terrore e della compassione, l’eterno piacere del divenire – quel piacere che comprende in sé anche il *piacere dell’annientamento*.⁹⁴

Compassione e paura sono affetti pericolosi, in quanto cristiani, nichilisti, decadenti: eccitarli al massimo non provoca la loro eliminazione, come vorrebbe Aristotele, ma comporta gravi effetti per la salute di un popolo. Se si prendono per buone le teorie di Aristotele e di Schopenhauer, la tragedia si trasforma in una forma d’arte paradossale, che, invece di stimolare la vita, ne provoca l’infacciamento, rivelandosi a tutti gli effetti «dannosa alla salute»⁹⁵. Provocare ripetutamente sentimenti di paura e pietà, lungi dall’averne un effetto “purgativo”, spinge gli istinti vitali verso la dissoluzione. Se paura e compassione fossero gli autentici affetti tragici, allora «la tragedia sarebbe sintomo di decadenza»⁹⁶. Viceversa, secondo Nietzsche «la tragedia è un *tonico*»⁹⁷, un potentissimo stimolante della vita, ed è possibile comprendere tale prospettiva solo se si individua nel dionisiaco il sentimento tragico per eccellenza. Esso è caratterizzato come uno “straripante senso di vita e di forza”, nel quale dolore e piacere sono compresenti e agiscono, entrambi, come forze affermative e stimolanti. Al di là del terrore e della pietà, nello stato dionisiaco si fa esperienza di una gioia pervasiva, di un eterno piacere per il

⁹⁴ GD, *Quel che devo agli antichi*, 5. Cfr. EH, *La nascita della tragedia*, 3; Cfr. A 7. Commenta quindi Gentili: «che egli sembri respingere la proposta di Bernays – non riconoscendone l’essenziale diversità e capacità di contrapposizione con l’interpretazione *morale* –, si spiega probabilmente, più che con il rifiuto della nuova prospettiva aperta dal filologo di Amburgo, con il suo globale rifiuto della teoria aristotelica», C. Gentili, *Bernays, Nietzsche e la nozione di tragico. Alle origini di una nuova immagine della Grecia*, cit., p. 301.

⁹⁵ NF 1888-1889 15[10].

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

divenire, per il suo coagularsi in forme che vengono, continuamente, annientate. L'unica *Entladung* che Nietzsche concepisce, nella tragedia greca, è quella del movimento dionisiaco che si scarica nelle immagini apollinee.

La radicale critica allo Stagirita è, dunque, la ragione per cui Nietzsche non può concordare apertamente con Bernays, la cui interpretazione, per quanto innovativa, era tutta interna al testo aristotelico. Ciò nonostante, resta fondamentale l'influenza che Bernays esercita nel modo in cui Nietzsche descrive gli effetti della tragedia nell'opera del 1872, non solo, come si è già notato, da un punto di vista lessicale, ma anche da un punto di vista contenutistico⁹⁸. Vi è, in particolare, un punto che Nietzsche accoglie dell'analisi del collega, che si ritrova al cuore della sua stessa argomentazione: si tratta della connessione tra l'effetto della tragedia e i culti orgiastici e dionisiaci. L'autentico effetto della tragedia è, secondo Nietzsche, quella uscita fuori di sé, quel completo oblio dell'elemento soggettivo che si accompagna a un sentimento gioioso dell'unità originaria. Non si tratta di una lettura scontata: la tradizione illuministico-lessinghiana aveva sottolineato il processo di universalizzazione della natura umana innescato dalla compassione e dalla sua esaltazione nella catarsi tragica; riconoscendo la sofferenza altrui come potenzialmente la propria, la compassione contribuirebbe, in questa prospettiva, a una elevazione morale. Nella sua presa di distanza da tale lettura, Bernays intuisce che l'universalizzazione della natura umana «è possibile soltanto sulla base di un dissolvimento della soggettività. Questo dissolvimento, insieme piacevole e doloroso, aveva per l'uomo greco un significato profondamente religioso»⁹⁹. Il processo di universalizzazione non è, allora, operato razionalmente da "persone", ma accade, piuttosto, quando le divisioni sociali e individuali vengono meno, ossia durante particolari rituali religiosi. È, difatti, Dioniso il dio che presiede al dissolvimento della soggettività, e si tratta di un'esperienza antica, che precede la nascita della filosofia e dunque anche la teoria aristotelica. Scrive a tale riguardo Bernays:

⁹⁸ Come afferma Gentili: «se Nietzsche rifiuta nominalmente la spiegazione della catarsi da lui [Bernays] proposta, ne accoglie nondimeno tacitamente i contenuti», C. Gentili, *Bernays, Nietzsche e la nozione di tragico. Alle origini di una nuova immagine della Grecia*, cit., p. 323. Cfr. ivi, pp. 327-328.

⁹⁹ Ivi, p. 318. «L'uscire-di-sé è per il greco l'essenza stessa dell'esperienza religiosa. Con la teoria della catarsi, Aristotele non compie che un tentativo di conciliazione tra la materia filosofica e gli strati irrazionali della religiosità popolare», ivi, p. 316.

Ora, molto tempo prima che un filosofo concepisse delle teorie estetiche, lo spirito della stirpe ellenica – che si esprime attraverso i poeti per celebrare e onorare quel dio che col suo solo avvicinarsi induceva gli uomini in uno stato di autentico rapimento e al quale perciò rimasero sempre consacrate le cerimonie orgiastiche – aveva sviluppato un genere poetico che conservava l'estasi bacchica originaria adattandola ai mutamenti sociali nel frattempo intervenuti, e al tempo stesso la nobilitava sostituendo il delirio entusiastico senza oggetto con una rappresentazione dei destini del mondo e dell'uomo, basata sull'eccitazione estatica di passioni universalmente umane.¹⁰⁰

Bernays spiega come i greci riuscirono a nobilitare le cerimonie orgiastiche, trasfigurando esteticamente il delirio e lo stato di autentico rapimento, tipici degli antichi fenomeni di estasi. Nietzsche si inserisce appieno in questo solco interpretativo, legando l'origine della tragedia all'estasi dionisiaca, e caratterizzando quest'ultima come un'uscita da sé e dai confini della propria individualità in vista di una trasfigurazione, concepita al contempo come una dissoluzione e un'elevazione (non di tipo morale, ma estetico). Lo schiavo diventa libero perché si infrangono le rigide barriere sociali, e «nel vangelo dell'armonia universale, ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso con il suo prossimo, ma addirittura uno con esso»¹⁰¹: la «comunità superiore» che si viene a creare non è una comunità di «individui» che si percepiscono come separati l'uno dall'altro, ma l'esperienza divina della «misteriosa unità originaria»¹⁰².

La peculiarità della tragedia greca rispetto ai culti orgiastico-dionisiaci – questa la grande intuizione di Nietzsche – consiste nel fatto che il coro, sotto l'influenza di Dioniso, non permane semplicemente nello stato di estasi: il coro guarda fuori di sé, e così facendo produce una visione del dio, che si concretizza nella rappresentazione scenica. Il dionisiaco produce l'apollineo, la musica si scarica in immagini:

L'incantesimo è il presupposto di ogni arte drammatica. In questo incantesimo chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come Satiro, e come Satiro guarda a sua volta il dio, cioè nella sua trasformazione egli vede fuori di sé una nuova visione, come compimento apollineo del proprio stato. Con questa nuova visione il dramma è completo. Secondo questa conoscenza dobbiamo

¹⁰⁰ J. Bernays, *Lineamenti del trattato di Aristotele sull'effetto della tragedia*, cit., pp. 169-170.

¹⁰¹ GT 1.

¹⁰² GT 1.

intendere la tragedia greca in quanto coro dionisiaco, che sempre di nuovo si scarica [*entladet*] in un mondo apollineo di immagini.¹⁰³

Tale fenomeno di “scaricamento” del dionisiaco nell’apollineo è descritto proprio con il verbo adottato da Bernays per la catarsi aristotelica. Non si tratta di una risoluzione positiva del conflitto, ma di una *Entladung* momentanea, foriera di piacere e di dolore al contempo. Secondo Nietzsche la tragedia ha un potere immenso, in quanto è in grado di stimolare, purificare e scaricare la vita di un popolo nel suo complesso: alcuni termini usati richiamano esplicitamente l’ambito medico e curativo, come “farmaco” [*Heilmittel*] o “salutari forze profilattiche” [*prophylaktischen Heilkräfte*]¹⁰⁴. La tragedia ha dunque una forza foriera di salute, capace di mantenere “in forze” il popolo greco grazie a regolari fenomeni di *Entladung*. Nietzsche concepisce questi ultimi al di là di Aristotele e dunque al di là della pietà e della paura, ripensandoli all’interno del proprio quadro metafisico-estetico.

La capacità di “scaricare” e di “alleviare” non è un’esigenza di importanza secondaria, al contrario; come si legge in un frammento del 1875, «La necessità della scarica [*Entladung*], della κάθαρσις, è una legge fondamentale della natura greca. Accumulo e scarica [*Entladung*] a intervalli di tempo. Forse spiegare così la tragedia?»¹⁰⁵. Per quanto, allora, voglia prendere le distanze dal canone aristotelico di teorizzazione della tragedia antica, Nietzsche accoglie il concetto di “scaricamento” e, ne *La nascita della tragedia*, lo ripensa all’interno della dinamica tensiva e distensiva tra l’impulso apollineo e quello dionisiaco¹⁰⁶.

¹⁰³ GT 8.

¹⁰⁴ Cfr. GT 21: «Ma se noi ci chiediamo da quale farmaco fu reso possibile ai Greci, nella loro epoca grande, di non esaurirsi [...] dobbiamo pensare all’immenso potere della *tragedia*, che stimolava, purificava e scaricava tutta la vita di un popolo; cominceremo a intravederne il supremo valore solo quando essa apparirà a noi, come presso i Greci, quale compendio di tutte le salutari forze profilattiche, quale mediatrice che domina le qualità del popolo più forti e in sé più salutari».

¹⁰⁵ NF 1875-1876 5[147]. Nel secondo volume di *Umano, troppo umano*, Nietzsche ribadisce che la capacità di dare sfogo alle passioni, entro una cornice rituale ben precisa e delimitata, fu il grande punto di forza della civiltà greca: i greci «istituirono statalmente una specie di ordinamento celebrativo del loro troppo umano [...]. Essi prendevano quel troppo umano come inevitabile e preferivano, invece di ingiurarlo, dargli una specie di diritto di second’ordine con l’inquadramento negli usi della società e del culto; anzi, tutto ciò che nell’uomo ha *potenza*, essi lo dissero divino», VM 220. Ne *La gaia scienza*, invece, Nietzsche propone una riflessione alternativa e peculiare circa il fenomeno della catarsi: i Greci vengono descritti come un popolo che ascoltava volentieri i discorsi di chi sapeva parlare bene e, in particolare, di chi riusciva a parlare bene delle passioni. Non si assisteva dunque a una tragedia, con buona pace di Aristotele, allo scopo di essere travolti da pietà e paura; «l’Ateniese andava a teatro *per udire bei discorsi*», ossia per ascoltare una passione che “sapesse” ben parlare (FW, 2, 80).

¹⁰⁶ Oltre al brano sopra citato («dobbiamo intendere la tragedia greca in quanto coro dionisiaco, che sempre di nuovo si scarica [*entladet*] in un mondo apollineo di immagini», GT 8), a conferma della rielaborazione del concetto di *Entladung* come peculiare effetto della tragedia e della polarità tra Apollo e Dioniso, si può citare l’incipit di GT 24:

Occorre, a questo punto, chiarire come il fenomeno ritmico si inserisca all'interno del quadro della catarsi sino ad ora tracciato. In effetti, il nesso con il concetto di *Entladung* è centrale, come dimostra il ricorrente utilizzo del termine, da parte di Nietzsche, nei principali luoghi dedicati alla descrizione del ritmo, cioè le lezioni di *Storia della letteratura greca* e l'aforisma 84 de *La gaia scienza*.

Come si è già avuto modo di sottolineare, una delle quattro funzioni del ritmo individuate da Nietzsche è la sua capacità di purificare l'anima e di sgravare il corpo, come attestato da diversi esempi storici e/o leggendari (Terpandro che pacificò un tumulto, Empedocle che placò un delirante, Damone che calmò un giovane sofferente per amore). Al secondo posto nel suo elenco relativo agli effetti del ritmo, Nietzsche appunta: «2) Si credeva di poterli “purificare” [*reinigen*] e di scaricare [*entladen*] i loro affetti troppo violenti»¹⁰⁷; tale potere è rivolto tanto agli uomini, quanto agli dèi¹⁰⁸.

Numerose pratiche di antichissima origine si basano sul potere catartico della musica, ossia sulla possibilità di moderare gli eccessi delle passioni non reprimendole, ma lasciando che vengano portate all'estremo, affinché poi, spontaneamente, si placino. Sebbene ne *La nascita della tragedia*, per le ragioni che si sono indicate, Nietzsche non possa accogliere integralmente ed esplicitamente la prospettiva patologica di Bernays, vi è tra le parole dei due filologi una consonanza di fondo, che si manifesta con maggiore chiarezza quando si prendono in esame le riflessioni di Nietzsche sul ritmo. Se l'opera del 1872 ripensava l'*Entladung* a partire da peculiari categorie estetiche, quando Nietzsche si occupa del fenomeno ritmico pare recuperare una concezione di “scaricamento” più assonante con quella di Bernays. Quest'ultimo specifica che

«Fra i peculiari effetti artistici della tragedia musicale dovemmo rilevare un *inganno* apollineo, mediante il quale dobbiamo essere salvati dall'immediato unificarci con la musica dionisiaca, quando la nostra eccitazione musicale può scaricarsi [*entladen*] in una sfera apollinea, con la frapposizione di un mondo intermedio visibile. Credemmo inoltre di aver osservato come attraverso tale sfogo [*Entladung*] quel mondo intermedio dell'evento scenico, in genere il dramma, divenga comprensibile e visibile dal di dentro in un grado che in tutta l'altra arte apollinea è irraggiungibile».

¹⁰⁷ «2) Man glaubte, sie zu “reinigen” und ihre allzu heftigen Affekte zu entladen», KGW II/5, p. 284.

¹⁰⁸ Nelle lezioni sul culto greco, Nietzsche spiega che i riti di purificazione erano, in origine, destinati agli dèi, e solo successivamente agli uomini: «l'idea antichissima che sta alla base di tutti i riti purificatori è la seguente: un luogo o una cosa che siano divenuti impuri vengono immediatamente occupati da un essere maligno; la divinità, divenuta impura (per via della contaminazione del suo tempio, dei suoi servitori, dei suoi frequentatori) si trasforma in un essere nocivo, malvagio, impuro. Le purificazioni sono state inventate per la divinità, non per l'uomo; ma in seguito questo punto di vista passò sempre più in secondo piano», F. Nietzsche, *Il servizio divino dei Greci*, cit., pp. 203-204. Interessanti queste pagine, nelle quali Nietzsche parla della *κάθαρσις* con un approccio strettamente storico alla religione greca, ricostruendo le varie tipologie e modalità di purificazione (con l'acqua, l'aria, il fuoco etc.). Come spiega Provenza, è solo con la medicina ippocratica che la catarsi medica inizia ad essere distinta da quella religiosa (Cfr. A. Provenza, *La medicina delle Muse. La musica come cura nella Grecia antica*, cit., p. 124).

la catarsi è un termine trasferito dall'ambito del corporeo a quello emozionale allo scopo di denominare un tipo di trattamento per curare una persona oppressa; tale trattamento non cerca di trasformare o reprimere l'elemento opprimente, bensì di eccitarlo, di spingerlo fuori, così da produrre un sollievo per la persona oppressa.¹⁰⁹

Uno slittamento semantico consente di rintracciare nella catarsi lo stesso meccanismo che ha luogo in una terapia medica, tale per cui l'elemento opprimente viene "spinto fuori" sino al punto in cui il paziente prova un "sollievo".

Anche nel passaggio di Nietzsche dedicato alla seconda funzione del ritmo è presente il riferimento a una vera e propria "guarigione", concepita non come trasformazione dell'agente patogeno, o addirittura come sua rimozione, ma piuttosto come liberazione che consegue a un eccitamento.

È riconosciuto in tutti i culti greci che tutte le passioni tendono alla dismisura e che occorre, di tanto in tanto, scaricarle [*entladen*]; numerose pratiche antiche sono da intendersi in questo modo. L'azione catartica della musica è precisamente quella che permette tale scaricamento [*Entladung*], poiché essa conduce rapidamente l'animo ad un'ebbra dismisura. Così in effetti la tragedia, secondo Aristotele, può guarire [*heilt*] dalla paura, dalla depressione e dalla compassione portando rapidamente, grazie all'azione scenica, gli affetti patologicamente [*krankhaft*] eccitati nell'animo dell'uditore al loro punto culminante; dopo ciò, l'animo è liberato.¹¹⁰

In questo passaggio Nietzsche pare meno critico nei confronti di Aristotele, e accetta l'idea che solo passando attraverso la dismisura è possibile ristabilire la misura. La tragedia può "guarire", scrive, da una serie di passioni, evitando che esse siano represses nell'anima (diventando così patologiche) ma offrendo loro la possibilità di esprimersi¹¹¹.

¹⁰⁹ J. Bernays, *Lineamenti del trattato di Aristotele sull'effetto della tragedia*, cit., p. 124.

¹¹⁰ «Überall ist es im griech. Cultus anerkannt, daß alle Regungen zum Übermaaß streben u. zeitweilig zu entladen sind; daraus sind viele Gebräuche zu verstehen. Die kathart. Wirkung der Musik ist nun die, jene Entladung herbeizuführen, dadurch daß man die Seele schnell zu jenem trunkenen Übermaße führt. Wie die Tragödie nach Arist. dadurch von Angst Gedrücktheit u. Mitleid heilt, daß sie die krankhaft gesteigerten Affekte in der Seele der Zuhörer durch eine Handlung schnell auf die Höhe treibt; hinterdrein ist die Seele freier davon», KGW II/5, p. 286. Qui Nietzsche assume una posizione contraria a quella di Goethe (al quale si era accostato ne *La nascita della tragedia*), assumendo esplicitamente che la catarsi agisca sullo spettatore. Per Goethe, invece, il fatto che la catarsi fosse da intendersi su di un piano esclusivamente estetico significava che la catarsi, in quanto riequilibrio delle passioni, era un fenomeno circoscritto all'azione scenica e dunque ai personaggi.

¹¹¹ L'interpretazione medica della catarsi tragica di Bernays non scosse significativamente il modello aristotelico-lessinghiano dominante in ambito filologico; tuttavia, Ugolini nota che le due principali influenze si riscontrano 1) in Nietzsche 2) nella teoria psicanalitica. Negli *Studi sull'isteria*, Breuer e Freud descrivono il metodo catartico, nucleo

Il rimedio più efficace per chi è in preda alle passioni e ha perso l'armonia dell'anima è seguire il ritmo, così come si manifesta nel canto e nella danza: andare a tempo «era la ricetta di questa terapia [*Heilkunst*]»¹¹². Il campo semantico della medicina è dunque di nuovo presente, richiamato dal termine *Heilkunst*, “arte medica”.

Bernays parlava di una *erleichternde Entladung*: nelle riflessioni di Nietzsche il ritmo non si connette in maniera significativa solo al sostantivo *Entladung*, ma anche al verbo *erleichtern*. In un brano scritto nel 1875 dal titolo *Über den Rhythmus* e pubblicato nell'edizione Musarion, Nietzsche si sofferma su di una sfumatura particolare degli effetti del ritmo: la vita viene descritta come segnata irrimediabilmente da tormenti, difficoltà e angosce, che l'uomo ha il bisogno estremo di dimenticare, almeno per qualche istante. Una delle possibili vie di fuga dalla gravità dell'esistenza è proprio il ritmo, e gli uomini vi dedicano da sempre tante energie proprio in virtù dell'effetto che esso ha su di loro: «i poeti e i musicisti di tutte le età ne erano consapevoli; credevano di *alleviare* [*erleichtern*] la pressione dell'esistenza, anche quando causavano dolore»¹¹³. Nietzsche enfatizza il termine *erleichtern*, per esprimere l'alleggerimento dell'esistenza provocato dal ritmo: tale effetto di ristoro, per quanto temporaneo, ne fa un espediente tremendamente desiderato e arduamente ricercato dagli esseri umani.

Nella *Storia della letteratura greca*, Nietzsche accosta gli effetti della tragedia a ciò che accade nei simposi: attraverso il vino e la musica sono spezzate le catene di tutto ciò che costringe l'anima, in modo che essa si possa prima scatenare fino all'eccesso, e poi liberare da tali eccessi. Occorre sottolineare il seguente punto: non è la musica, genericamente intesa, la responsabile dell'operazione catartica, ma è, più specificamente, il ritmo a svolgere tale funzione:

ugualmente nel *simposio*, la funzione originaria del vino e della musica è di scatenare l'ebbrezza e l'esuberanza grazie al ritmo e alla bevanda, in modo tale che l'animo si senta successivamente liberato, scaricato [*entladen*] di quelle passioni.¹¹⁴

originario di quello che diventerà poi il metodo psicoanalitico vero e proprio. Sebbene non ci siano prove incontrovertibili della lettura, da parte di Freud, del trattato di Bernays, è molto probabile che lo avesse letto (oltre ad essere il trattato molto noto nella Vienna del tempo, si può notare che Freud sposò la nipote di Bernays). Cfr. G. Ugolini, *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, cit., pp. 100-108.

¹¹² FW, 2, 84.

¹¹³ «dessen sind sich die Dichter und Musiker aller Zeiten bewusst gewesen: sie glaubten den Druck des Daseins zu *erleichtern*, selbst wo sie Schmerzen machten», F. Nietzsche, *Über den Rhythmus* (1875), cit., p. 475.

¹¹⁴ «So ist wohl auch beim Sympos. Die urspr. Absicht des Weintrinkens u. der Musik, den Taumel u. die Ausgelassenheit durch Rhythm. u. Wein so zu entfesseln, daß die Seele hinterher sich frei fühlt, sich entladen hat», KGW II/5, p. 286.

Il ritmo, con la sua capacità di trascinare e di incantare, contribuisce a generare quella condizione di dissennatezza e sregolatezza che, quando ha luogo in contesti controllati, è funzionale alla salute di chi la sperimenta.

La centralità del ritmo nei fenomeni di *Entladung* delle passioni è dunque evidente, e viene inoltre riconfermata dall'aforisma 84: «gran tempo prima che esistessero dei filosofi, si attribuiva alla musica la forza di sgravare [*entladen*] gli affetti, di purificare [*reinigen*] l'animo, di ammansire [*mildern*] la *ferocia animi* – e in verità proprio in virtù dell'elemento ritmico della musica»¹¹⁵. È dunque l'elemento ritmico che ha la forza di sgravare, purificare e ammansire. Tali effetti costituiscono il senso e lo scopo dei culti orgiastici e in particolar modo dei rituali dionisiaci – che sono, per Nietzsche, il terreno di sviluppo originario della tragedia attica, segnando così una linea di continuità negli “effetti catartici” presi in esame.

La catarsi musicale in generale, e quella tragica in particolare, sono allora veicolate e rese possibili dalla capacità di *convincere* propria del ritmo, nel senso autentico del termine: *cum vincere*, vincere con, attraverso uno strumento specifico che è appunto il ritmo. Una vera e propria catarsi ritmica¹¹⁶ ha luogo tanto nell'azione scenica della tragedia, quanto nei rituali dionisiaci da cui essa ha origine; essa si fonda sulla forza magica, vincolante e trascinante del ritmo, alla quale l'uomo è sensibile sin dagli albori della propria storia.

Per riassumere, è possibile individuare due sensi in cui il ritmo ha a che fare con la catarsi. Anzitutto un senso più metaforico: si è visto come, ne *La nascita della tragedia*, la tensione dinamica tra l'impulso dionisiaco e quello apollineo sia scandita da contrazioni e distensioni ritmiche, tali per cui il caos musicale si solidifica nelle forme apollinee che, periodicamente, perdono la loro rigidità e riconquistano la fluidità tipica dell'elemento dionisiaco. Le “solidificazioni” e le “fluidificazioni” sono da intendersi come vere e proprie variazioni ritmiche; l'*Entladung* della musica dionisiaca nel mondo apollineo di immagini è allora, in questo senso, un fenomeno ritmico e ritmato.

¹¹⁵ FW, 2, 84. L'espressione «gran tempo prima che esistessero i filosofi» richiama quella di Bernays sopra citata («molto tempo prima che un filosofo concepisse delle teorie estetiche»).

¹¹⁶ Santini si serve dell'espressione “catarsi ritmica”: «La catharsis rythmique serait donc produite par une augmentation contrôlée des passions jusqu'au point de déchargement de l'excès de violence qui doit se produire dans le temps et dans le lieu réservé à ce genre de purifications, et surtout jamais dans d'autres circonstances, dans lesquelles il peut nuire à la communauté», C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, cit., p. 122.

In secondo luogo, una volta messa tra parentesi la concezione estetica dell'opera del 1872, Nietzsche recupera esplicitamente da Bernays il senso della catarsi come *Entladung* delle passioni, intese come potenzialmente dannose qualora represses e non espresse. Il ritmo è in grado di “guarire” dagli eccessi delle passioni, ristabilendo l'armonia dell'anima: ciò non significa, necessariamente, eliminare una volta per tutte le tensioni negative, ma, piuttosto, riplasmarle all'interno di una ritmica che è possibile definire complessivamente sana (e non “patologica”).

6. La ritmica musicale tra *ethos* e *pathos*

Nell'agosto del 1888, ormai lontano dagli anni di insegnamento a Basilea e a pochi mesi dal suo tracollo, Nietzsche scrive una lettera all'amico e musicologo Carl Fuchs, dal titolo «Per una *distinzione fra la ritmica antica* (“ritmica del TEMPO”) e *quella barbara* (“ritmica dell’AFFETTO”)»¹. In un elenco numerato, Nietzsche riassume le principali questioni metriche che lo avevano impegnato nei primi anni '70, dimostrando così di non aver dimenticato le proprie ricerche giovanili a tal proposito ma, al contrario, di ritenerle ancora valide e meritevoli di attenzione.

È, in particolare, il sesto e ultimo punto di questa lettera a fornire la traccia del presente capitolo. Nietzsche riserva alle ultime battute quello che considera il “fatto principale” [*die Hauptsache*] della ritmica, che così sintetizza: «*In summa*: il nostro tipo di ritmica appartiene alla patologia, quella antica all’“*ethos*”...»². Si è già trattato, da un punto di vista più tecnico, della differenziazione specifica tra la ritmica antica, che è per Nietzsche puramente quantitativa, e quella moderna, imperniata sull'ictus; ciò che resta da approfondire è la contrapposizione tra una dimensione etica del ritmo, propria dell'antichità, e quella per così dire patologica che caratterizza, invece, la modernità e, in modo particolare, l'epoca a Nietzsche contemporanea. I due principali rappresentati di tali prospettive saranno Platone da un lato, e Richard Wagner dall'altro. Si è insistito sul carattere versatile e interdisciplinare del fenomeno ritmico, nel tentativo di sganciarlo da un'accezione esclusivamente musicale – che si tratta, ora, di riportare al centro dell'attenzione.

6.a *Ethos*. La funzione paideutica del ritmo e le sue implicazioni politiche in Grecia

Tra il 1871 e il 1879 Nietzsche dedicò diversi corsi a Platone, la cui figura viene principalmente analizzata in una prospettiva etico-politica³. Queste lezioni sono la

¹ «Zur Auseinanderhaltung der antiken Rhythmik („Zeit-Rhythmik“) von der barbarischen („Affekt-Rhythmik“)), A Carl Fuchs, fine agosto 1888, BVN, vol. V, 1097, p. 716.

² Ivi, p. 718.

³ Nietzsche tenne i seguenti corsi su Platone: semestre invernale 1871-1872, *Introduzione allo studio dei dialoghi platonici*; semestre invernale 1873-1874, *Vita e opere di Platone*; semestre estivo 1876, *Vita e dottrina di Platone*; semestre estivo 1878, *Platone, Apologia*; semestre invernale 1878-1879, *Introduzione allo studio di Platone*.

testimonianza di una riflessione profonda e di un serio confronto di Nietzsche con Platone, portato avanti sin dagli inizi della sua carriera accademica. Ben nota è l'aspra critica al filosofo greco avanzata nella prefazione di *Al di là del bene e del male*; tuttavia, la severità di tale giudizio tende a offuscare una considerazione e un coinvolgimento con la filosofia platonica sicuramente più sfaccettato. In effetti, il parere di Nietzsche varia notevolmente quando si considera il "platonismo" (le dottrine e i loro effetti), oppure Platone in quanto "uomo" e filosofo: «Platone vale di più della sua filosofia!»⁴. Nell'intento di approfondire il complicato giudizio di Nietzsche su Platone, è significativo ciò che egli scrive all'amico Deussen nel 1887: «questo vecchio Platone non sarà il mio vero, grande *avversario*? Ma come sono orgoglioso di avere un tale avversario!»⁵. Volendo circoscrivere il confronto tra i due filosofi al tema del ritmo, è bene partire da due frammenti postumi del 1870-1871, scritti, dunque, nello stesso periodo delle lezioni sulla ritmica e la metrica antiche. Essi dimostrano che Nietzsche aveva sottomano il testo platonico delle *Leggi*, dal quale si appunta i seguenti passaggi:

Platone, *Leg.*, 83a: Nel tempo in cui non ha ancora la capacità razionale che gli spetta, ogni essere fa un gran chiasso e grida senza regola, e, non appena ha imparato a camminare eretto, si mette subito a saltare nello stesso modo. Questi sono gli inizi delle arti musicali e ginnastiche. [...]

Esistono le feste perché gli uomini dalla frequentazione degli dèi imparino a ricondurre l'educazione nella sua condizione anteriore. Chiunque sia ancora giovane non può dar requie al suo corpo e alla sua voce nemmeno per un momento. Sono gli dèi quelli che dispensano il sentimento del ritmo e dell'armonia. La nostra prima educazione deriva da Apollo e dalle Muse.⁶

Nei passi trascritti dal giovane filologo, Platone si occupa del ruolo che il ritmo svolge nell'educazione dei cittadini. Nei libri II e VII delle *Leggi*, l'Ateniese analizza il ritmo e i suoi effetti: le madri che cullano i bambini e le persone che si occupano del delirio coribantico conoscono per esperienza la forza e il potere esercitati dal ritmo. L'elemento

⁴ NF 1884 26[355]. Si veda anche la lettera a Lou Salomé, 16 settembre 1882, BVN, vol. IV, 305, p. 244: «io stesso a Basilea ho esposto la storia della filosofia antica in *questo* senso, e amavo dire ai miei uditori: "Questo sistema è confutato e morto – ma la *persona* che vi sta dietro è inconfutabile, la persona non si può far morire" – ad esempio Platone».

⁵ A Paul Deussen, 16 novembre 1887, BVN, vol. V, 954, p. 505.

⁶ NF 1869-1874 5[14]. Cfr. *Leg.*, II, 672c, 653a-654a; trad. it. p. 1499, pp. 1482-1483. Anche il frammento postumo successivo a quello appena citato contiene un appunto relativo alle *Leggi* platoniche: «Notevoli indagini di Platone sull'importanza dell'ubriachezza e dei simposi in relazione all'educazione popolare. I e II Libro delle *Leggi*», NF 1869-1874 5[15].

ritmico è in grado di placare i comportamenti più esuberanti dell'uomo, in particolare quelli considerati irrazionali – e, quindi, più difficili da governare. Il riferimento ai bambini, che fanno “gran chiasso” e gridano “senza regola” è indicativo del tipo di strumento che serve, potenzialmente, a interagire con essi: non il *logos*, ma piuttosto uno strumento che sia in grado di esercitare un potere di seduzione anche a livello inconscio. Occorre ricordare che la definizione più celebre che di “ritmo” è stata data nella storia occidentale risale proprio a Platone e, nello specifico, alle pagine del secondo libro delle *Leggi* dedicate al coro di Dioniso:

il carattere di tutti i ragazzi, per il fatto di essere focoso non sa tenere a freno né il corpo né la voce, sicché è normale che i giovani non smettano mai di vociare e di saltare in modo scomposto. Si è anche sostenuto che nessuna natura animale, tranne quella umana, ha la cognizione dell'ordine relativo a queste due facoltà e che *l'ordine del movimento si chiama ritmo*, quello della voce che si ottiene bilanciando il tono acuto col grave si chiama armonia e l'unione del ritmo e dell'armonia prende il nome di coro.⁷

La situazione richiamata è ancora una volta quella dei fanciulli, che, per il carattere irrequieto tipico della giovane età, hanno difficoltà a tenere a freno i propri comportamenti: questi risultano essenzialmente scomposti, ossia disordinati, sregolati, privi di misura. Interessante notare che i due aspetti presi in considerazione sono il corpo e la voce, in altri termini, il movimento e il suono: l'operazione di conferimento di un ordine relativo al primo si chiama ritmo, al secondo, invece, armonia. *Rhythmos* significa dunque “ordine del movimento”; occorre però notare che nel gioco di forze tra i due elementi protagonisti della definizione platonica l'“ordine” sembra avere un peso decisamente maggiore del “movimento”. Il movimento, anzi, pare essere proprio ciò che ha bisogno di essere plasmato, regolato, inserito all'interno di una struttura che ponga rimedio al disordine e alla scompostezza tipici della gioventù.

Un'osservazione ulteriore che si può ricavare dalla definizione in esame riguarda la netta distinzione tra la natura animale e quella umana: la capacità di conferire un ordine tanto al corpo, quanto alla voce, è una caratteristica esclusivamente antropologica. Il regno animale non conosce né ritmo, né armonia, non conosce, in altri termini, l'ordine del

⁷ *Leg.*, II, 664e-665a; trad. it. p. 1492 (corsivo mio).

corpo e della voce. Si tratta di doni – come spiega Platone nel brano che Nietzsche trascrive tra i suoi appunti – che l'uomo ha ricevuto in via eccezionale dagli dèi, in modo particolare da Apollo e dalle Muse. Questa è l'origine di ogni educazione, quantomeno della “prima educazione” [παιδείαν πρώτην], espressione che si può intendere sia cronologicamente, perché riguarda gli infanti nella loro età più tenera, sia in quanto a importanza: regolare i propri movimenti e la propria voce è passaggio obbligato per il bambino che deve diventare cittadino, ossia membro di una *polis*. Secondo l'antropologia di Platone, dunque, la natura umana non è di per sé ritmica; tuttavia, è in grado di ricevere il ritmo come un dono degli dèi. Nel *Protagora* si legge che tutta la vita dell'uomo ha bisogno di equilibrio (*eurhythmia*) e armonia, e che solo quando queste penetrano profondamente negli animi dei fanciulli costoro imparano ad agire e a parlare come si conviene⁸; a conferma di questa tesi, si può riportare anche un passo del *Timeo*: «quale aiuto per correggere quello stato privo di misura e senza garbo che è nella maggior parte di noi, dalle stesse Muse ci è stato dato il ritmo»⁹.

Quando Nietzsche si occupa di descrivere le principali funzioni del ritmo ha ben presenti le riflessioni di Platone sull'argomento, sia perché il suo insegnamento a Basilea prevedeva corsi di lettura e commento dei dialoghi platonici, che egli conduceva con rigore e attenzione al testo greco, sia perché ci sono tracce, tra i suoi appunti, di citazioni e riflessioni condotte a partire da spunti platonici. Oltre al riferimento alle *Leggi* sopra ricordato, nella *Storia della letteratura greca* Nietzsche trascrive il seguente brano dello *Ione*: «Come i coribanti non ballano e non saltano con lucida coscienza, così nemmeno i bravi poeti lirici compongono i loro bei poemi con chiara coscienza, ma quando la forza dei ritmi e dell'armonia li assale»¹⁰. Qui Platone descrive una “forza divina” [θεία δὲ δύναμις] che incanta e attira a sé gli uomini, come un magnete: sia i poeti, sia i Coribanti non possono agire semplicemente seguendo la loro libera volontà e in virtù delle loro abilità, ma essi compongono i loro poemi e muovono ritmicamente le loro membra perché sono fuori di senno, posseduti, incatenati, attratti dalle Muse così come il ferro è attratto da un magnete. Risalta l'assonanza con la caratterizzazione nietzscheana

⁸ Cfr. *Prot.* 326b; trad. it. p. 822.

⁹ *Tim.* 47de; trad. it. p. 1374.

¹⁰ «gerade wie die vom Korybantentaumel Überfallenen nicht mit klarer Besinnung ihre Tänze u. Sprünge machen, so dichten auch die guten lyrischen Dichter nicht mit solcher ihre schönen Lieder, sondern wenn die Gewalt der Harmonie u. der Rhythmen über sie kommt», KGW II/5, pp. 284-285. Cfr. *Ione* 534a; trad. it. p. 1027. Nietzsche, nelle sue lezioni sui dialoghi platonici, riassume passo passo il contenuto dello *Ione* (cfr. KGW II/4, pp. 96-98).

del fenomeno ritmico, descritto come un “laccio magico” capace di incantare, sedurre, prendere possesso degli esseri umani e, in certa misura, controllarli¹¹.

Dal momento che il ritmo ha un tale potere, Platone sente l'esigenza che esso sia codificato, di modo tale da tenerne sotto controllo gli effetti. Si entra dunque nel campo delle implicazioni etico-politiche del ritmo, delle quali Nietzsche non si occupa e che pure, avendo studiato approfonditamente il testo platonico, conosceva.

Per intendere la portata delle affermazioni del filosofo greco è imprescindibile il riferimento alla teoria di Damone, che viene più volte richiamata sia nelle *Leggi*, sia nella *Repubblica*. L'idea che sorregge la teoria damoniana è la seguente: ogni armonia e ogni ritmo ha un equivalente morale, o meglio, è in grado di imitare un determinato carattere¹². Le leggi dei suoni corrispondono e, dunque, influenzano quelle che presiedono al comportamento dell'animo umano: è bene allora individuare le combinazioni che contribuiscono a formare un “buon” *ethos*, ossia un buon carattere, e, una volta stabilite, predisporre l'insegnamento. Insomma, come riassume Platone, «se si riuscisse a estrarre dai canti ciò che in essi c'è di buono, bisognerebbe avere il coraggio di fissarlo in un ordinamento giuridico»¹³.

¹¹ Nonostante l'assonanza con l'impostazione platonica, in Nietzsche il ritmo non è esclusivamente donato o imposto dall'esterno, ma ha un carattere anche per così dire “interno”. Andare a ritmo non significa semplicemente imitare o adeguarsi a un ritmo esterno, ma è piuttosto il risultato di una continua composizione e interazione di ritmi interni ed esterni (sino al limite in cui tale distinzione viene meno), che sono biologici, musicali, linguistici o fisici. Questo tipo di interpretazione è ben rappresentato da chi legge Nietzsche in parallelo alla teoria della composizione e decomposizione dei corpi di Spinoza, ossia Gilles Deleuze (Cfr. G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, cit.).

¹² Damone fu maestro di Pericle e personaggio di spicco nell'Atene del V secolo a.C.; le sue teorie sull'importanza della musica per l'educazione (il cui legame con la dottrina pitagorica è ancora oggetto di discussione tra gli esperti) influenzarono non solo Platone e Aristotele, ma tutte le riflessioni musicali di epoca ellenistica e romana. Non si hanno scritti di Damone; informazioni essenziali sulla sua teoria si trovano, oltre che nei dialoghi platonici, anche nel *De musica* di Aristide Quintiliano. Quest'ultimo dedica una grande attenzione alla funzione paideutica della musica, ispirandosi a Damone ma prendendone parzialmente le distanze (si veda a questo proposito C. Lord, *On Damon and Music Education*, in “Hermes”, vol. 106, n. 1, 1978, pp. 32-43); Aristide Quintiliano riporta con precisione il procedimento, adoperato da Damone, per scegliere i suoni più opportuni a ogni circostanza: ad esempio, η traduce i suoni umidi, passivi e effeminati, ω quelli attivi e virili, α quelli più virili in assoluto, ϵ quelli più femminili (cfr. E. Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, PUF, Paris 1959; trad. it. a cura di F. Filippi, *La musica nell'opera di Platone*, Vita e Pensiero, Milano 2002, p. 94). Quando si parla della corrispondenza tra *harmonia* ed *ethos*, occorre specificare che i greci ignoravano l'armonia nel senso moderno del termine, così come la polifonia: in particolare nel VI-V secolo a.C., l'armonia è una sequenza ordinata di suoni tipici di una certa regione. «*Harmonia* indicava infatti un complesso di caratteri che concorrevano a individuare un certo tipo di discorso musicale: non solo una particolare disposizione degli intervalli, ma anche una determinata altezza dei suoni, un certo andamento melodico, il colore, l'intensità, il timbro che erano gli elementi distintivi della produzione musicale di uno stesso ambito geografico e culturale [...] Non abbiamo purtroppo elementi che ci consentano di definire con esattezza i caratteri specifici di ogni singola *harmonia*», G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., p. 27. Per una ricostruzione e analisi della teoria di Damone, R. W. Wallace, *Reconstructing Damon. Music, Wisdom Teaching, and Politics in Pericles' Athens*, Oxford University Press, Oxford 2015.

¹³ *Leg. II 657b*; trad. it. p. 1486. Per una esposizione del ruolo della musica nell'educazione in Platone (in particolare nella *Repubblica* e nelle *Leggi*) e in Aristotele (nella *Politica*), si veda F. Woerther, *Music and Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of the Character*, in “The Classical Quarterly”, vol. 58, n. 1, 2008, pp. 89-103.

Circa i celebri argomenti platonici sugli artisti espressi nella *Repubblica*, Nietzsche non si esprime definitivamente: talvolta ne sottostima la portata, definendo l'esclusione degli artisti dalla suprema gerarchia dello Stato ideale una «lacuna esteriore e quasi casuale»¹⁴, che non pertiene alle caratteristiche essenziali dello Stato platonico; talaltra giudica l'ostilità di Platone all'arte «qualcosa di assai significativo»¹⁵.

In ogni caso, è interessante come qualcosa di apparentemente lontano da una considerazione politica e sociale – il ritmo – occupi un ruolo fondamentale nella riflessione di Platone sullo Stato ideale e le sue leggi. Questo tipo di riflessione si può estendere, almeno in parte, anche alla filosofia nietzscheana: sin dai suoi primi anni a Basilea, Nietzsche ragiona approfonditamente riguardo alla possibilità di e al modo in cui ricostruire lo Stato tedesco, e lo fa attraverso un corpo a corpo continuo con l'antichità – che non può, ovviamente, esimersi da un confronto con le posizioni platoniche. Come afferma Ghedini, Nietzsche compete con Platone per il titolo di “plasmatore filosofico” di una nuova epoca¹⁶; in particolare, entrambi i filosofi si concentrano sul ruolo che l'educazione ha (o dovrebbe avere) nella formazione dei cittadini e, dunque, dello Stato. Nella *Repubblica*, il filosofo greco si era preoccupato dei metodi di selezione dei canti nell'educazione dei custodi, in particolare in riferimento ad armonie e ritmi. Tale cernita era percepita come essenziale proprio a causa della “forza divina” del ritmo, che si riteneva in grado sia di guarire da uno stato delirante, sia, al contrario, di provocarne uno. Giocando con un'assonanza, i “canti” sono per Platone “incantesimi” che hanno lo scopo di insinuare nell'anima specifici costumi¹⁷; un errore ritmico potrebbe determinare «conseguenze gravissime, piegando impercettibilmente l'uomo verso costumi malvagi»¹⁸. Se con Damone il ritmo aveva già acquisito un carattere etico, Platone va oltre la dimensione dell'*ethos* conferendo alla musica in generale, e al ritmo in particolare, una vera e propria connotazione politica¹⁹. In altri termini, quando si parla di ritmo antico

¹⁴ NF 1869-1874 I[1], p. 357.

¹⁵ NF 1869-1874 3[47].

¹⁶ F. Ghedini, *Il Platone di Nietzsche. Genesi e motivi di un simbolo controverso*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999, p. 154. Scrive Nietzsche in *Richard Wagner a Bayreuth: l'anima della musica* «cerca attraverso voi tutti la sua via per diventare visibile in movimento, azione, istituzione e costume! Ci sono uomini che intendono questo grido, e sempre più ce ne saranno; codesti inoltre comprendono per la prima volta che cosa voglia dire fondare lo Stato sulla musica, qualcosa che gli antichi Elleni non solo avevano compreso, ma anche esigevano da se stessi», WB 5.

¹⁷ *Leg.* II 659d; trad. it. p. 1488. Come nota Reale, in Greco [ῥῶδῆ; ἐπρωδῆ] esiste un'assonanza ancora più stretta di quella resa in italiano tra “canto” e “incantesimo” (G. Reale, *Note alle Leggi*, in Id. (a cura di), *Platone. Tutti gli scritti*, cit., p. 1748).

¹⁸ *Leg.* II 669bc; trad. it. p. 1496.

¹⁹ Cfr. E. Moutsopoulos, *La musica nell'opera di Platone*, cit., p. 235.

è imprescindibile un riferimento alla dimensione etico-politica della *polis*. Ciò è evidente tanto nello Stato platonico, quanto nella *Politica* aristotelica: «noi mutiamo il nostro stato d'animo ascoltando la musica»²⁰, ed è dunque essenziale occuparsi delle particolari proprietà educative di ritmi e armonie.

Sorge, a questo punto, una domanda: esistono dei ritmi per così dire “buoni” e dei ritmi, al contrario, “cattivi”? Questa distinzione, per Platone, sussiste e deve addirittura costituire la base di un sistema educativo che sia comune all'intera città. I poeti non possono comporre semplicemente seguendo un gusto personale, «lasciando al caso il loro atteggiamento nei confronti della virtù e del vizio»²¹; al contrario, costoro dovranno creare tenendo conto del «giusto ritmo»²², ossia dell'*εὐρυθμία*. Alcuni ritmi, difatti, riproducono le passioni dell'anima più nobili, stimolando una vita sobria e virtuosa; il buon cittadino deve, allora, rispettare una “dieta ritmica” semplice e buona, analogamente a come segue una dieta alimentare salutare e nutriente. Ciò significa che gli artisti hanno una responsabilità politica, in quanto il loro insegnamento, le loro esibizioni e i loro modelli estetici sono determinanti per la formazione di un cittadino virtuoso. Nel terzo libro della *Repubblica* viene citata la teoria di Damone dell'armonia e dei ritmi:

Non sono un esperto di armonie, ma vorrei che tu mi lasciassi solo quella che sappia riprodurre come si deve le voci e i toni dell'uomo valoroso, impegnato in azioni di guerra e in missioni che implicano l'uso della forza [...] E poi lasciamene un'altra per quando è in tempo di pace, e impegnato in opere libere e non coatte²³.

Alle regole dell'armonia seguono quelle dei ritmi. In tal caso, non ci sarà da perdersi dietro a ritmi complessi e variati nei metri, ma si dovrà considerare la natura di quelli che si confanno a una vita morigerata e coraggiosa, e poi, una volta esaminata, si dovranno forzare il metro e la melodia a seguire il testo, e non il testo a seguire il metro e la melodia.²⁴

²⁰ *Pol.* VIII 1340a; trad. it. a cura di C. A. Viano e M. Zanatta, *Politica e Costituzione di Atene*, UTET, Torino 1955, p. 338. Le affermazioni di Aristotele circa la funzione educativa della musica si discostano però in diversi punti da quelle di Platone. Ad esempio, Aristotele ammette che la musica abbia diverse funzioni: l'educazione, la catarsi, il riposo e l'alleviamento delle fatiche. Inoltre, per Aristotele il *focus* si sposta dall'esecuzione alla comprensione: obiettivo dell'educazione musicale è formare un cittadino in grado di giudicare rettamente e consapevolmente in questo ambito, e non necessariamente renderlo un abile musicista.

²¹ *Leg.* II 656c; trad. it. p. 1485.

²² *Leg.* II 670b; trad. it. p. 1497.

²³ *Rep.* III 399ab; trad. it. p. 1143.

²⁴ *Rep.* III 399e-400a; trad. it. p. 1144.

Tutti i ritmi che traducono volgarità, violenza, follia, così come ogni altro difetto, devono essere evitati; al contrario, vanno coltivati quelli che ispirano una vita morigerata e coraggiosa. Definire un ritmo buono o cattivo non è questione di una astratta tassonomia, ma di *paideia*. Nel *Simposio*, l'educazione è definita proprio come il giusto uso delle melodie e dei ritmi²⁵; nella *Repubblica*, l'educazione artistica più efficace è quella che «fa penetrare fin nel profondo dell'anima il senso del ritmo e dell'armonia, facendovelo aderire nel modo più saldo, apportandovi una certa finezza»²⁶. Come spiega Moutsopoulos nel suo lavoro dedicato al ruolo della musica nella filosofia platonica, il filosofo greco ambiva, attraverso prescrizioni pedagogiche, a una "immunizzazione" dei corpi dei bambini da condizioni patologiche. Il punto non è soltanto proibire i ritmi sbagliati, in quanto moralmente devianti, ma predisporre un rimedio al delirio orgiastico che possa essere a tutti gli effetti preventivo: si tratta, in altre parole, di imporre ai bambini una struttura apollinea che sia in grado di neutralizzare in anticipo gli impulsi dionisiaci²⁷. In questa prospettiva, l'anima trova la propria armonia anche attraverso l'educazione del corpo e l'acquisizione di buone abitudini, che, per essere efficaci, devono essere imposte ben prima che la ragione si sviluppi²⁸. In un frammento del 1884, Nietzsche sembra concordare con l'idea di Platone che l'educazione dovrebbe partire dal corpo e non dalla mente: «Prima di tutto dare una forma nobile al corpo: poi si troverà il modo di pensare adeguato. Platone»²⁹.

Ci si potrebbe, però, chiedere cosa sia più precisamente un ritmo "malvagio" e in che cosa consista da un punto di vista pratico una tale accezione negativa. Per comprenderlo, si richiamino nuovamente quelle affermazioni delle *Leggi* che Nietzsche stesso trascrive nei suoi quaderni: i bambini non riescono a controllare né a contenere il loro corpo e la loro voce, ma urlano, si agitano, si muovono in maniera scomposta – in altre parole, si comportano come se non avessero ritmo o, al massimo, secondo un ritmo che è il contrario della *euritmia*. Educare i fanciulli di modo che raggiungano un equilibrio armonico è un

²⁵ *Sim.* 187d; trad. it. p. 498.

²⁶ *Rep.* III 401d; trad. it. p. 1145.

²⁷ E. Moutsopoulos, *La musica nell'opera di Platone*, cit., p. 129.

²⁸ «Dunque, chiamo educazione il primo sbocciare della virtù nell'animo dei fanciulli. Ma la virtù nel suo complesso è propriamente quell'armonia che nasce quando il piacere e l'amicizia, il dolore e l'avversione spuntano in giusta proporzione nell'anima, prima ancora che questa abbia l'uso di ragione, e poi quando, acquistato quest'uso, la stessa anima si convince di essere stata avvezata come si deve alla ragione sulla spinta delle buone abitudini», *Leg.* II 653b; trad. it. p. 1482.

²⁹ NF 1884 26[353]. La medesima idea si trova anche in Aristotele: «E poiché è evidente che l'educazione si impartisce prima con i costumi che con i discorsi e prima al corpo che al pensiero, è chiaro che i fanciulli devono essere educati dagli istruttori ginnici e dagli igienisti», *Pol.* VIII, 1338b; trad. it. p. 332.

compito che lo Stato non può esimersi dal prendere in carico. Alcuni ritmi (come quelli che dominano nelle danze bacchiche) sono pericolosi, in quanto il cittadino che si lasci andare a essi rischia di vedere spezzata la propria integrità mentale e fisica. Pertanto, tali ritmi devono essere proibiti prima di una certa età e, in seguito, essi devono essere praticati in contesti ben precisi e permanere all'interno di stretti limiti. Le danze di Bacco, di Pan, di Sileno, dei satiri e delle ninfe imitano una situazione di ebbrezza che le rende inadatte al rigore della vita politica: «a me sembra più che giusto, in linea di principio, tenere da parte questo tipo di danze, distinguendolo sia dalla danza di guerra, sia da quella di pace e, riconoscendo che esso non ha attinenza con la vita politica, lasciarlo stare dov'è»³⁰. Ciò che Platone intende non è tanto che le danze bacchiche, così come le altre della medesima famiglia, siano *irrilevanti* per la vita politica, quanto, piuttosto, che esse siano potenzialmente *dannose*.

Per riassumere: in primo luogo, Nietzsche riprende e apprezza dalle riflessioni platoniche l'analisi degli effetti divini e incantatori del ritmo. In secondo luogo, uno sguardo alla filosofia platonica consente di esplicitare il legame tra il ritmo e l'educazione: si tratta di un nesso non direttamente affrontato da Nietzsche, sebbene egli sia impegnato a riflettere, nei primi anni di Basilea, tanto sul tema del ritmo, quanto sul ruolo dell'educazione, sino al punto da prospettare una trattazione specifica di entrambi gli argomenti: «*La nascita della tragedia. L'agone. L'educazione greca. Il ritmo – numero, misura. Il filosofo greco. Sull'avvenire delle nostre scuole.*»³¹.

In terzo luogo, l'analisi dei testi platonici ribadisce come centrale la questione dell'equilibrio tra i ritmi, vale a dire, la necessità di una buona composizione ritmica complessiva, tanto dell'individuo, quanto della *polis*. Se, da un lato, l'intenzione di Nietzsche è rivelare il lato dionisiaco della cultura greca, ciò non significa che egli auspichi una distruzione dell'ordine apollineo, anche in senso politico (Apollo, ne *La nascita della tragedia*, viene definito il «formatore di Stati»³², in quanto Stato e senso della patria hanno bisogno del *principium individuationis* di cui il dio è rappresentante, ossia dell'affermazione della personalità individuale). Nietzsche ammira l'abilità

³⁰ Leg. VII 815d; trad. it. p. 1616. Sul tema della funzione educativo-politica della danza in Platone: L. Monteils-Laeng, *Danser, ordonner, contrôler. La choreia dans les Lois de Platon*, in "Danse et spiritualité", vol. 25, n. 1, 2017, pp. 39-54.

³¹ NF 1869-1874 8[77]; cfr. anche 7[178]: «Lo stato greco» ("Stato e arte"). [...] "Ritmo"; cfr. 3[74]: «L'artista come maestro». Al nesso tra ritmo ed educazione è dedicato il capitolo 7 paragrafo a del presente lavoro.

³² GT 21.

tipicamente greca di tenere insieme misura e *polemos*, Apollo e Dioniso. A titolo di esempio, si può leggere in questa prospettiva la valorizzazione nietzscheana dell'agone greco. Il sistema educativo dell'antica Grecia era altamente competitivo, e ciò nonostante non mirava all'esacerbazione dell'*hybris* individuale, quanto piuttosto al fiorire della società. Affinché ciò fosse possibile, la competitività doveva rimanere entro certi limiti, e se l'egoismo si infiammava oltre misura, esso veniva subito circoscritto. In virtù di tale meccanismo, l'agone era per Nietzsche il terreno vitale su cui si sviluppò lo stato greco (nemmeno Platone fu immune dallo spirito della competizione, al contrario, fu uno dei suoi maggiori esponenti, anche se camuffato sotto la maschera della moralità, come sostiene Constantinidès³³). Nietzsche trova, in maniera forse inaspettata ma significativa, un nesso tra l'agone greco e il ritmo, come dimostra un frammento postumo: «L'agone – come ritmo – onore, individuo»³⁴. I ritmi si possono intendere, allora, come forze agonistiche che si incontrano, scontrano, fioriscono e soccombono, o, più generalmente, si influenzano a vicenda; la loro capacità di condizionare anime e corpi è ciò che conferisce al ritmo una specifica rilevanza etico-politica.

Il vero filosofo viene concepito da Nietzsche come un legislatore, vale a dire come chi crea i valori più alti adempiendo al compito di elevare l'uomo. Nei suoi appunti per le lezioni a Basilea, scrive che il maggiore contributo di Platone può essere identificato proprio con la sua missione legislativa, e in un frammento specifica: «Platone tenta la prima riforma del mondo»³⁵. Tuttavia, le affermazioni di Platone sulla Repubblica ideale sono sature di quella componente morale che, secondo Nietzsche, ha lungamente impedito e continua a ostacolare uno sviluppo sano e fiorente dell'umanità.

Da un lato, le riflessioni dei due filosofi sul ritmo e l'educazione presentano notevoli assonanze e punti di convergenza. D'altro canto, occorre domandarsi: in che modo la concezione platonica del ritmo trova posto nella filosofia nietzscheana, se quest'ultima si configura, sempre più, come un tentativo di pensare *al di là del bene e del male*? È plausibile per Nietzsche caratterizzare un ritmo come “buono” o “cattivo”, operazione centrale per Platone?

³³ Cfr. Y. Constantinidès, *Les législateurs de l'avenir. L'affinité des projets politiques de Platon et de Nietzsche*, in M. Crépon (a cura di.), *L'Herne. Nietzsche*, Éditions de l'Herne, Paris 2000, pp. 199-219, p. 203.

³⁴ NF 1869-1874 16[11].

³⁵ NF 1869-1874 14[29].

Nel 1888, il filosofo scrive all'amico Fuchs che la ritmica moderna appartiene alla patologia, quella antica all'etica. Se i ritmi moderni sono dei mezzi di espressione degli affetti, che mirano alla massima esaltazione possibile delle passioni, i ritmi antichi avevano il compito di controllarle. La ritmica antica assume il compito di tirare le redini della passione, in una specifica maniera, etica ed estetica, che richiama l'immagine platonica dell'auriga³⁶. La stessa antinomia che qui Nietzsche espone circa la funzione del ritmo, era già stata presentata in un aforisma di *Opinioni e sentenze diverse*, dove si parla di antichi poeti e artisti la cui anima creava al di là e al di sopra delle passioni:

Se i grandi artisti di oggi sono per lo più scatenatori della volontà e in certi casi liberatori della vita, quelli furono domatori della volontà, trasformatori di animali, creatori di uomini e in genere plasmatori, rifoggiatori e perfezionatori della vita: mentre la gloria degli odierni forse consiste nel togliere vincoli, nello spezzar catene e nel demolire. Gli antichi esigevano dal poeta che fosse l'educatore degli adulti³⁷.

Da un lato vi è dunque l'abilità antica di porre vincoli, e il ritmo è uno di questi. Dall'altro lato, vi è la tendenza moderna a togliere i vincoli, a forzarli fino a spezzarli: il ritmo da vincolo diventa strumento di liberazione. Senza dubbio, Nietzsche guarda con ammirazione all'abilità di matrice greca di individuare la giusta misura ritmica e di combattere l'anarchia degli impulsi. Vi è, però, un punto significativo rispetto al quale Nietzsche non può concordare con la prospettiva etico-politica di Platone. Quest'ultimo costruisce uno stato ideale nel quale la misura e i ritmi sono oggetto di legislazione: le *Leggi* sono leggi che, una volta stabilite e se rispettate, dovrebbero far funzionare bene lo stato. Tali leggi sono imposte dall'esterno, valide per tutti, e concepite come universali, costanti, senza tempo. Il legislatore ha il compito di decidere se un ritmo è buono, e dunque ammesso, oppure dannoso, e dunque da proibire.

Platone teme l'innovazione artistica perché essa potrebbe provocare una pericolosa instabilità politica: egli ammira, difatti, l'Egitto, dove le tradizioni, le leggi e i canoni artistici sono rimasti immutati per millenni e ogni cambiamento è proibito. Dice l'Ateniese:

³⁶ «il ritmo antico, basato sul tempo, ha la funzione di padroneggiare l'affetto e, in una certa misura, di eliminarlo. [...] Il ritmo, così come lo intendevano gli antichi, è dal punto di vista *morale ed estetico* il freno che veniva messo alla passione», A Carl Fuchs, fine agosto 1888, BVN, vol. V, 1097, p. 718.

³⁷ VM 172.

nel nostro Stato i canti sono leggi. Del resto, non facciamo nulla di diverso da quello che fecero gli antichi, i quali, per quanto se ne sa, attribuirono proprio il nome di *nomoi* [=leggi] ai canti citaredici [...] nessuno intoni canti o faccia danze diverse da quelle ufficialmente consacrate o da quelle in uso nel corpo di ballo dei giovani.³⁸

Il filosofo greco mira a una codificazione morale di ogni movimento ritmico, non solo degli strumenti e delle voci, ma anche dei corpi. Ciò spiega l'importanza della ginnastica nell'educazione dei cittadini, concepita come strumento di normalizzazione ritmica.

Anche se Platone distingue i ritmi che sono più adatti ai giovani, agli adulti e agli anziani, questa differenziazione non è sufficiente in una prospettiva nietzscheana. Nietzsche si scaglia contro i valori universali e sospetta di tutto ciò che si presenta come valido per tutti, ossia delle categorie storiche e assolute. L'esortazione di Nietzsche alla sperimentazione, l'importanza della varietà ritmica e della liberazione ritmica "rovescia", anche in questo punto, il platonismo. In *Umano, troppo umano* si legge che le forze politiche hanno sempre agito come un ingombro per la crescita culturale, inibendo i cambiamenti produttivi: persino nella *polis* greca, «l'educazione stabilita nella legge statale doveva obbligare e tenere ferme a uno *stesso* livello tutte le generazioni. Non altro volle anche più tardi Platone per il suo Stato ideale. Dunque la cultura si sviluppò *nonostante la polis*»³⁹.

In effetti, quando Nietzsche parla di "legge" e di "ritmo" nella stessa frase, lo fa in un senso molto diverso rispetto a quello di Platone. L'affermazione chiave per intendere la differenza di prospettive si trova nel già citato paragrafo sulla *Forza del ritmo*:

E siccome l'intero corpo contiene una quantità innumerevole di ritmi, è come se attraverso ogni singolo ritmo il corpo subisse un vero e proprio attacco diretto. Improvvisamente tutto si muove secondo una nuova legge: non già nel senso che i ritmi precedenti smettano di esercitare la loro forza, bensì nel senso che essi vengono [ri]determinati. Il fondamento e la spiegazione fisiologica del ritmo (e della sua potenza).⁴⁰

³⁸ *Leg.* VIII 799e-800a; trad. it. pp. 1602-1603. La critica di Popper a Platone, accusato di totalitarismo, si fonda proprio sullo slogan «*Arrest all political change! Change is evil, rest divine*», K. Popper, *The Open Society and Its Enemies* (1945), Princeton University Press, Princeton and Oxford 2013, p. 83.

³⁹ MA, Uno sguardo allo Stato, 474.

⁴⁰ KGW II/3, p. 322.

Mentre le leggi di Platone sono concepite come statiche, Nietzsche descrive una legge dinamica, soggetta a mutamenti, una legge che ogni singolo ritmo, in ogni momento, può potenzialmente modificare. La ritmica è da intendersi, come si è visto, anche in termini fisiologici, nella misura in cui ogni ritmo ha una “forza sensibile” che gli consente di produrre effetti corporei. Il battito cardiaco è una forza ritmica che esercita la propria influenza tanto quanto una marcia musicale o una lirica cantata al suono della cetra. L’equilibrio e la salute non possono risultare da leggi universali, come vorrebbe Platone, ma sono l’effetto imprevedibile di continue interazioni. Questo è certamente valido per il corpo, come attesta il frammento citato, ma si tratta di considerazioni fisiologiche che è possibile immaginare di estendere all’ambito sociale e politico⁴¹.

L’idea che il ritmo abbia una forza sensibile è già chiaramente presente in Platone; un fremito esterno può placarne uno interno, ed è esattamente ciò che accade quando una madre culla un bambino: il battito cardiaco, che era prima irrimediabilmente agitato, si calma. Tuttavia, per Platone, è massimamente saggio codificare le leggi ritmiche una volta per tutte, e questa è una proposta anti-storica che Nietzsche non può condividere.

La domanda precedentemente posta, circa la possibilità di identificare ritmi buoni o cattivi in Nietzsche, è ancora aperta, e si può ora suggerire la risposta. Come noto, Nietzsche rigetta l’idea di “leggi di natura”, se queste sono concepite sul modello delle leggi morali: l’ipotesi che la natura risponda a leggi “umane, troppo umane” di comando e obbedienza è per lui inaccettabile. Ne consegue che non esistono ritmi buoni o cattivi, moralmente parlando, ma che la distinzione può essere mantenuta laddove si recuperi quella prospettiva di una “fisiologia più alta”, alla quale Nietzsche aspira.

È innegabile che, rispetto alla filosofia platonica, in quella nietzscheana a dominare sia una dimensione individuale e non collettiva. Facciamo bene a essere «i nostri propri *reges* e a fondare piccoli *Stati sperimentali*»⁴², scrive Nietzsche in *Aurora*, e Ghedini considera questo aforisma come emblema dell’oscillazione nietzscheana tra una prospettiva individuale e una politica, specificando che la strategia della sperimentazione non esclude, necessariamente, una pianificazione politica⁴³.

⁴¹ È interessante ricordare, a questo proposito, la concezione dell’individuo come comunità di parti proposta dal biologo Virchow: «Che cos’è l’organismo? Una comunità di cellule viventi, un piccolo stato ben organizzato, con tutto l’apparato di funzionari superiori ed inferiori, di servitori e signori, grandi e piccoli», R. Virchow, *Atomi e individui*, cit., p. 28.

⁴² M 453.

⁴³ Cfr. F. Ghedini, *Il Platone di Nietzsche. Aurora*, in “Rivista di storia della filosofia”, 60, n. 1, 2015, pp. 61-87, p. 70.

È possibile, dunque, ampliare la prospettiva fino a includere una dimensione sociale e politica. Nel 1875, ad esempio, Nietzsche specifica che non solo i corpi, ma l'intera organizzazione della vita, la politica, le relazioni commerciali, la lotta di classe, tutto ciò ha in sé una certa dimensione e relazione ritmica⁴⁴. Volgendo lo sguardo in avanti, una celebre osservazione del 1889 a proposito di ciò che Nietzsche chiama la "grande politica" può forse, in questa prospettiva, essere illuminata di nuova luce: «la grande politica vuole affermare la fisiologia sopra tutti gli altri problemi»⁴⁵. Il "buon" ritmo di una società non può essere imposto da una legge standardizzata, ma necessita di essere concepito fisiologicamente, sul filo conduttore del corpo: è fatto da una molteplicità di ritmi che interagiscono tra di loro, senza essere eterodiretti, ma piuttosto producendo essi stessi, in ogni momento, quella legge dinamica che consente al corpo (sociale) di vivere e svilupparsi.

Per concludere, Nietzsche riprende e medita diverse affermazioni platoniche sul tema del ritmo e dei suoi effetti; complessivamente, il suo giudizio sul filosofo greco è sfaccettato e non univoco. Egli trova in Platone la massima esaltazione dei modelli ideali, del punto di vista di Apollo⁴⁶, e la paura della instabilità generata dal fenomeno dionisiaco.

L'interesse di Nietzsche per il mondo greco è, però, molto più ampio della sola prospettiva platonica, con la quale egli si confronta ma alla quale non si limita. Quando si chiede cosa noi, moderni, dovremmo imparare dagli antichi greci, la sua risposta è la seguente: dovremmo imparare a evitare che la filosofia ci induca al quietismo e all'inazione, da un lato, e che la musica ci porti al delirio orgiastico, dall'altro lato⁴⁷. È un compito duplice, che comporta la ricerca di un equilibrio ritmico tra Apollo e Dioniso; secondo Nietzsche, la «magnifica mescolanza»⁴⁸ dei due istinti non è pura speculazione, ma il tentativo di trovare uno strumento potente, in grado di edificare una comunità politica e culturale che sappia trovare il proprio ritmo, che sappia essere, al contempo, stabile e dinamica, ordinata e in movimento.

⁴⁴ Cfr. NF 1875-1876 12[24].

⁴⁵ NF 1888-1889 25[1].

⁴⁶ Cfr. NF 1869-1874 3[36].

⁴⁷ Cfr. NF 1869-1874 13[2].

⁴⁸ GT 21.

6.b *Pathos*. Richard Wagner e la *décadence* ritmica

«*In summa*: il nostro tipo di ritmica appartiene alla patologia, quell'antica all'«*ethos*»⁴⁹: se, fino ad ora, si è presa in esame la seconda parte di questa icastica affermazione nietzscheana, occorre ora soffermarsi sulla prima. Il ritmo moderno si presenta, infatti, come investito di una funzione esattamente opposta a quella posseduta dal ritmo antico, che era, da un punto di vista sia morale, sia estetico, il freno che veniva messo alle passioni. Il ritmo moderno, al contrario, si configura come un vero e proprio catalizzatore delle passioni, come uno strumento finalizzato alla loro massima espressione: «Il *nostro* ritmo rappresenta un *mezzo per esprimere l'affetto*»⁵⁰.

A distinguere le due tipologie di ritmica non è dunque soltanto la provenienza – come specifica Nietzsche all'amico Fuchs, in «territorio sia greco che latino a un certo punto i ritmi nordici del *Lied* si impongono sugli antichi istinti ritmici. [...] È un passo verso la formazione di idiomi barbarizzanti»⁵¹. Non si tratta di canoni lontani solo geograficamente e stilisticamente, ma è soprattutto l'«intenzione originaria» delle due ritmiche a differire: l'alternanza di sillabe lunghe e brevi propria della ritmica antica mirava a padroneggiare l'affetto e, laddove necessario, persino eliminarlo. Il funzionamento della ritmica moderna è imperniato sugli accenti, che sono pensati in relazione ai significati e alle emozioni espresse da particolari sillabe, tanto che nell'ambito di una ritmica germanica o barbarica, come la definisce Nietzsche, si «intende per ritmo la successione di *incrementi emotivi* egualmente forti»⁵².

In questa lettera dell'agosto 1888 Nietzsche non fa riferimento esplicito a Wagner; quando parla di ritmica moderna, però, è proprio il compositore di Lipsia a costituire il riferimento imprescindibile, come attestato da diversi luoghi testuali, tra i quali l'epistola, indirizzata sempre a Carl Fuchs, dell'aprile 1886: il *pathos* predomina sull'*ethos*, spiega Nietzsche dopo aver chiamato in causa Wagner.

Come noto, l'amicizia con Wagner rappresenta uno dei momenti più significativi della vita di Nietzsche; i giorni passati nella villa di Tribschen sono oltremodo intensi, e tanto più forte è la sintonia e la comunione di prospettive tra i due, quanto più travagliato il loro distacco. L'allontanamento da Wagner è uno snodo fondamentale per comprendere

⁴⁹ A Carl Fuchs, fine agosto 1888, BVN, vol. V, 1097, p. 718.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, p. 717.

⁵² *Ivi*, p. 718.

Nietzsche da un punto di vista sia umano, sia filosofico, che ha stimolato e continua a impegnare studiosi e interpreti⁵³. Anche in questo caso, non si propone in questa sede una visione panoramica di una questione tanto complessa, ma si intende piuttosto sondarla alla luce del filo conduttore del presente lavoro, ossia il ritmo. Si tenterà di rispondere alle seguenti domande: in che modo la concezione del ritmo di Wagner influenza quella di Nietzsche? Perché il musicista diventa, agli occhi del filosofo, il principale esponente della ritmica moderna, nella quale il *pathos* prevale sull'*ethos*?

È necessaria, anzitutto, un'incursione all'interno di un testo wagneriano che Nietzsche legge e apprezza particolarmente, ossia il *Beethoven*. Scritto nel 1870 in occasione del centenario dalla nascita del compositore e pianista tedesco, il testo viene concepito da Wagner come un vero e proprio saggio di filosofia della musica che si colloca nel solco delle teorie schopenhaueriane. Obiettivo è trattare dell'essenza della musica intesa come un'arte a sé, con le proprie leggi estetiche, ben distinte da quelle delle altre arti in quanto essa non deriva i propri mezzi di espressione dalla cultura di un paese o da una lingua in particolare, ma si configura piuttosto come una «lingua assoluta che può parlare ad ogni cuore»⁵⁴. Wagner concorda con Schopenhauer circa la natura peculiare della musica, che non ha per oggetto idee o concetti, ma partecipa dell'essenza delle cose, non contemplandola, ma sentendola nel profondo della coscienza⁵⁵.

⁵³ L'allontanamento da Wagner segnò profondamente, forse irreversibilmente Nietzsche, come racconta Lou Salomé: «Me lo rivedo davanti allorché, durante un viaggio che facemmo insieme dall'Italia attraverso la Svizzera, visitò con me la tenuta di Tribtschen, 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 gravi ricordi; quindi, disegnando con la punta del bastone sulla sabbia umida, parlò con voce sommessa di quei tempi andati. Quando alzò lo sguardo, stava piangendo», L. Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche in seinen Werke*, Carl Konegen, Wien 1984; trad. it. E. Donaggio, *Vita di Nietzsche*, Editori Riuniti, Roma 1998, pp. 109-110. Montinari sottolinea invece la rottura filosofica, più che quella umana: «Per capire dunque il significato del distacco di Nietzsche da Wagner, si deve sottolineare non la rottura personale di un rapporto umano (che pure c'è stata, forse contro la volontà stessa dei due protagonisti), bensì la crisi di una illusione e la decisione, come Nietzsche stesso dice, di seguire la conoscenza ad ogni costo: anche contro le suggestioni e gli incantesimi del più grande artista ed impostore del secolo scorso: Richard Wagner», M. Montinari, *Nietzsche contra Wagner: estate 1878*, in E. Fubini (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, Quaderni di Musica/Realtà, Edizioni Unicopli, Milano 1984, pp. 73-85, p. 74. Dello stesso parere è Janz: «la separazione non trova la sua motivazione primaria nella sfera personale-umana e non può essere compresa a questo livello, ad onta del ruolo, anche importante, svolto da questa componente. Nietzsche è portatore o esponente di una maturazione storico-spirituale che lo porta lontano da Wagner», C. P. Janz, *La concezione musicale in Wagner e Nietzsche: tra romanticismo e moderno*, ivi, pp. 86-102, p. 101. Sul rapporto Nietzsche-Wagner si rimanda a F. R. Love, *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1963; E. Fubini (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, cit.; G. Campioni, *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Edizioni ETS, Pisa 2010; J. Georg, R. Reschke (a cura di), *Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*, De Gruyter, Berlin/Boston 2016.

⁵⁴ R. Wagner, *Beethoven* (1870); trad. it. di A. Ulm e G. Della Sanguigna, *Saggi su Beethoven*, introduzione di A. Bonaventura, Rinascimento del Libro, Firenze MCMXXX, p. 85.

⁵⁵ Cfr. ivi, p. 99.

Nel quadro estetico brevemente delineato, il ritmo occupa una posizione ben precisa: mentre l'armonia è l'elemento autenticamente musicale, che non appartiene né al tempo né allo spazio, il ritmo è il materiale sonoro che il musicista adopera per porgere «la mano al mondo vegliante dei fenomeni»⁵⁶, per entrare in contatto con il lato per così dire visibile del mondo.

Con la disposizione ritmica dei suoni il musico entra in contatto col mondo plastico visibile [...]. L'atteggiarsi dell'uomo, che nella danza cerca di farsi comprendere con movimenti espressivi, alternati secondo precise regole, pare essere per la musica ciò che i corpi alla loro volta sono per la luce, la quale non risplenderebbe se non si rifrangesse su di loro; e così possiamo dire che senza il ritmo non potremmo percepire la musica.⁵⁷

Il ritmo è dunque l'analogo dei corpi dei ballerini nella danza, nella misura in cui è il filtro che si frappone tra il visibile e l'invisibile, è la componente che consente alla musica di essere percepita, perché riflette all'interno di una struttura spazio-temporale la natura senza spazio e senza tempo della musica.

È evidente l'impatto che queste parole hanno avuto su Nietzsche, in particolare ne *La nascita della tragedia* e nei frammenti postumi dello stesso periodo; il ritmo – si diceva nel capitolo precedente – si presenta come la componente più plastica e meno musicale della musica, come l'elemento apollineo che struttura l'arte più dionisiaca. Il punto nel quale la plastica si incontra con l'armonia è di natura ritmica, e si tratta di un'idea che Nietzsche assorbe da queste pagine wagneriane (a loro volta imperniata sull'estetica schopenhaueriana⁵⁸).

Wagner mette in luce un errore commesso frequentemente, che consiste nel trasferire giudizi estetici relativi alle altre arti anche alla musica. A veicolare tale errore è proprio il ritmo, in quanto esso, mettendo la musica a contatto con il mondo fenomenico, suggerisce erroneamente che alla musica possano essere applicati stilemi e finalità che le

⁵⁶ Ivi, p. 105.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ «Circa i rapporti interceduti tra la musica e forme plastiche del mondo fenomenico, come pure tra la musica e i concetti tratti dalle cose stesse, è impossibile dire alcunché di più chiaro di ciò che leggiamo in proposito nelle opere di Schopenhauer», ivi, p. 106. Corbier, nel trattare della conoscenza nietzscheana della musica greca, si sofferma anche sull'influenza del *Beethoven* wagneriano: «C'est à partir de l'été 1870 que Nietzsche entreprend d'adapter la théorie esthétique du *Beethoven* et la métaphysique anhistorique de Schopenhauer à son propre projet historique-philosophique», C. Corbier, *Harmonie et musique dionysiaque: du Drame musical grec à La naissance de la tragédie*, in "Studia Nietzscheana", 2014 [<http://www.nietzschesource.org/SN/corbier-2014>].

sono, di fatto, estranei⁵⁹. Il malinteso è dunque il seguente, pensare che lo scopo della musica sia «l'eccitazione al piacere che viene dalle belle forme»⁶⁰, quando questo non è che soltanto il primo effetto della musica, il più esteriore, il meno significativo. Ciò che rende la musica divina è la sua capacità di invadere l'animo ed eccitarlo oltre ogni limite, scatenandone l'ebbrezza, e consentendo di gettare lo sguardo nell'intimo essere di tutte le cose.

Quanto più questi periodi sono saturi dello spirito essenziale della musica, tanto meno la loro esteriorità architettonica potrà distrarre la nostra attenzione dal puro effetto di essa musica. Al contrario, là dove l'interno spirito della musica si affievolisce nella propria espressione a profitto della esteriore architettura ritmica, saremo dominati solo da questa e dovremo diminuire le nostre aspettative riguardo alla musica, giacché considereremo questa solo in rispetto a quella tale regolarità.⁶¹

Un eccesso di regolarità ritmica rischia di distogliere l'attenzione dell'ascoltatore dal puro effetto della musica. Significativa a questo proposito l'espressione "esteriore architettura ritmica", che relega il ritmo a componente estrinseca della musica: da un lato, esso è essenziale in quanto le consente di essere percepita, ma è, dall'altro lato, inessenziale quanto all'autentico contenuto interiore che essa esprime. È chiarita allora l'ispirazione di diversi appunti di Nietzsche; ad esempio, lavorando su alcuni passaggi de *La nascita della tragedia*, che non verranno pubblicati, scrive che «la mimica, in quanto potenziato simbolismo dei gesti dell'uomo, risulta, se paragonata all'eterna importanza della musica, solo un simbolo, che non può esprimere in alcun modo il più intimo segreto della musica, ma soltanto il suo aspetto ritmico esteriore»⁶². Proprio in quanto legato al simbolismo, ossia al carattere rappresentativo dell'arte, il ritmo si configura come l'aspetto esteriore della musica, in grado di esprimere quest'ultima solo superficialmente.

Il brano del *Beethoven* conferma inoltre, ancora una volta, il parallelismo tipicamente romantico tra la componente ritmica della musica e l'architettura. Un'insistenza eccessiva su tale analogia rischia però, nella prospettiva wagneriana, di mettere in ombra l'autentica

⁵⁹ «Veramente fu dato alla musica uno sviluppo ostinato solo in questo senso, e specialmente verso una struttura sistematica della costruzione ritmica del periodo, che da un lato le dette somiglianza con l'architettura, dall'altro una potenza plastica che doveva esporla a falsi giudizi, derivanti per analogia dalle arti figurative», ivi, p. 108.

⁶⁰ Ivi, p. 107.

⁶¹ Ivi, p. 111.

⁶² NF 1869-1874 12[1].

essenza della musica, che non è né ritmica né architettonica. Da qui si spiega la critica che Wagner muove a Goethe, accusato di comprendere nella musica «solo quell'elemento gradevole, plastico-simmetrico, che dà all'arte dei suoni una rassomiglianza con l'architettura»⁶³ – un tale elemento è, ovviamente, il ritmo. Si arriva a uno snodo fondamentale della questione, se si considera che una delle obiezioni che Nietzsche muoverà al musicista è la seguente: Wagner «teme la pietrificazione, la cristallizzazione, il trapasso della musica nell'architettonico»⁶⁴. La critica di Nietzsche a Wagner è coerente con quella di Wagner a Goethe: la musica si esprime solo esteriormente attraverso l'edificio ritmico e non deve limitarsi ad esso, se non vuole tradire l'essenza del musicale puro e trapassare nella rappresentazione.

Tuttavia, facendo un passo indietro, è evidente che Nietzsche non aveva sin dal principio chiara questa problematica. Nella sua quarta *Inattuale*, infatti, sostiene qualcosa di apparentemente opposto, quando evidenzia che nei drammi di Wagner «il senso ritmico dell'architetto poté di nuovo osare di mostrarsi nelle grandi proporzioni complessive dell'edificio»⁶⁵, senza dover ricorrere a uno stile architettonicamente disorientante, multiforme e intricato. Già in alcuni frammenti precedenti Nietzsche aveva individuato la medesima caratteristica delle opere wagneriane, ossia l'idea che in esse il senso ritmico si manifesti principalmente nell'«edificio» musicale considerato nel suo complesso: «Nelle grandi dimensioni Wagner è ritmico e regolare, nel particolare è spesso violento e privo di ritmo»⁶⁶. È un'idea che Nietzsche ribalterà radicalmente nel corso degli anni; quanto più il suo distacco da Wagner sarà consapevole e meditato, tanto più la direzione di quell'affermazione verrà invertita: l'accusa capitale di degenerazione ritmica – sulla quale ci si soffermerà a breve – consiste proprio nella proliferazione e moltiplicazione dei ritmi particolari, a scapito delle «grandi dimensioni». Al compositore di Lipsia mancherebbe proprio quel «senso ritmico dell'architetto» che, in *Richard Wagner a Bayreuth*, Nietzsche gli riconosceva.

⁶³ R. Wagner, *Saggi su Beethoven*, cit., p. 90. La predilezione di Wagner va, piuttosto, a Schiller, un poeta che ritiene molto più affine al musicista che alle arti figurative – a differenza di Goethe, per il quale vale invece l'opposto. Anche Nietzsche riprende in un frammento postumo (indipendentemente da queste considerazioni wagneriane) alcune citazioni di Schiller e Goethe sul tema del ritmo (NF 1869-1874 7[77]).

⁶⁴ VM 134.

⁶⁵ WB 9, p. 61. La stessa idea è espressa in un frammento dell'estate 1875, nel quale Nietzsche riconosce a Wagner «il senso ritmico nelle grandi linee» e la «grandezza semplice dell'architetto», che rendono i suoi drammi all'altezza della tragedia antica (NF 1875-1876 11[41]).

⁶⁶ NF 1869-1874 32[13] (la stessa affermazione si trova anche nel frammento 33[9]).

Prima di addentrarsi nel significato e nelle implicazioni dell'accusa nietzscheana di degenerazione ritmica, occorre una precisazione. Nel suo scritto di occasione finalizzato a elogiare l'impresa di Bayreuth, Nietzsche è costretto a presentare in termini positivi qualcosa che, alla sua sensibilità, diventava sempre più estraneo, che non riconosceva più⁶⁷. Come scrivono Colli e Montinari, egli vorrebbe criticare ma è costretto a elogiare, e la difficoltà in cui si trova è testimoniata dalle molteplici scritte e riscritte di queste pagine⁶⁸. L'evoluzione del pensiero nietzscheano su Wagner è complessa, oggetto di innumerevoli ricostruzioni, e tuttavia le indicazioni più rilevanti sono fornite da Nietzsche stesso. In *Ecce homo*, guardando retrospettivamente ai propri scritti su Wagner e Schopenhauer, afferma:

Schopenhauer e Wagner, *ovvero*, in una parola sola, Nietzsche...⁶⁹

Ora, guardando da una certa distanza a quelle situazioni, di cui questi scritti sono testimonianza, non vorrei negare che in fondo essi parlano semplicemente di me stesso. "Wagner a Bayreuth" è una visione del mio futuro⁷⁰.

Alla luce di queste considerazioni è possibile comprendere perché Nietzsche non senta, in fondo, un autentico dissidio tra le sue posizioni giovanili e quelle più mature. Come scrive in una lettera ad Avenarius, non ci sono "due" Nietzsche diversi che si esprimono sulla questione Wagner, ma uno solo, soprattutto alla luce dell'ipotesi che il Wagner di cui si parla nella quarta *Inattuale* non sia davvero Wagner ma, piuttosto, una proiezione di Nietzsche stesso.

È in questa prospettiva che si può guardare anche alla questione del ritmo. Una intensa pagina di *Richard Wagner a Bayreuth* condensa il desiderio di Nietzsche – più che l'effettiva constatazione – dell'esistenza di una musica che sappia ricreare un senso ritmico complessivo, senza eliminare le tensioni particolari ma convogliandole all'interno

⁶⁷ «Chi ha un'idea di quale specie di visioni già allora mi erano venute incontro potrà indovinare di quale umore fossi quando un giorno mi svegliai a Bayreuth. Come fosse un sogno... Ma dove mai mi trovavo? Non riconoscevo più niente, non riconoscevo più nemmeno Wagner», EH, *Umano, troppo umano*, con due continuazioni, 2.

⁶⁸ Cfr. OFN, vol. IV/I, pp. 335-336.

⁶⁹ EH, *Le considerazioni inattuali*, 1. L'idea che Nietzsche cercasse all'interno della filosofia di Schopenhauer la propria, è già esplicitamente presente in un frammento del 1874: «Io sono ben lungi dal credere di aver compreso rettamente Schopenhauer: è soltanto me stesso, piuttosto, che attraverso Schopenhauer ho imparato a comprendere un po' meglio» (NF 1869-1874 34[13]).

⁷⁰ EH, *Le considerazioni inattuali*, 3.

di una corrente unitaria. Viene adoperata in questo senso la metafora di un fiume che scorre impetuoso, rifrangendosi in più correnti, le quali sono, però, richiamate a convogliare le loro contrastanti energie nella stessa direzione.

Io ammiro la possibilità di calcolare, da una pluralità di passioni che corrono in diverse direzioni, la grande linea di una passione complessiva: che una cosa simile sia possibile, lo vedo dimostrato da ogni singolo atto di ogni dramma wagneriano, che racconta l'una accanto all'altra la storia singola di individui diversi e una storia complessiva di tutti. [...] Mai Wagner è più Wagner di quando le difficoltà si decuplicano ed egli può dominare in situazioni veramente grandi con la *gioia del legislatore*. 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 nato⁷¹.

Nietzsche si illude per alcuni anni che Wagner possa riprodurre in musica la filosofia eraclitea, che egli sia in grado di trasformare in “ritmi semplici” le impetuose masse contrastanti, agendo come un vero e proprio “legislatore”, capace di imprimere una direzione gioiosa e unitaria al divenire frammentario e scomposto delle passioni⁷². L'origine di una simile illusione risiede nell'atteggiamento di sincera speranza con il quale Nietzsche guarda ai sintomi “inattuali” che gli pare di riconoscere nella sua epoca; ciò lo porta a un fraintendimento e a una sopravvalutazione della musica wagneriana, interpretata in principio come «l'espressione di una possanza dionisiaca dell'anima [...] il terremoto con cui una primordiale forza di vita, accumulata da tempo immemorabile, trova finalmente sfogo»⁷³. Si tratta di un'idea ribadita più volte in questo testo, imperniata sull'immagine di Wagner come «semplificatore del mondo»⁷⁴, in grado di condensare in unità ciò che prima giaceva disperso caoticamente.

Attribuire a Wagner l'arte del «grande, libero ritmo»⁷⁵ consente a Nietzsche di accostare il musicista, quantomeno per alcuni aspetti, all'antica Grecia: la simmetrica sorella alla

⁷¹ WB 9, p. 65 (corsivi miei). Rimanendo all'interno della metafora fluviale, il contraltare di Wagner è Goethe: egli appare «simile a una ramificatissima rete fluviale, che però non porta tutta la sua forza al mare, e ne perde e sparge invece nelle sue vie e nelle sue incurvature almeno tanta quanta ne porta con sé alla foce», WB 3.

⁷² «uno strapotente intelletto sinfonico, che genera continuamente la concordia dalla guerra: la musica di Wagner è nel suo insieme un'immagine del mondo, così come questo fu concepito dal grande filosofo di Efeso», WB 9.

⁷³ NW, Noi antipodi. Questo passo è una trascrizione rielaborata di FW, 5, 370. In quest'ultimo, Nietzsche parlava genericamente di “musica tedesca”, per specificare poi, in *Nietzsche contra Wagner*, che il soggetto della riflessione è più precisamente la “musica wagneriana”.

⁷⁴ WB 5. Wagner ha «scoperto la *grande forma* (la passione dal vasto respiro, la passione polifona)», NF 1875-1876 11[15].

⁷⁵ WB 5.

quale la musica aspira è la ginnastica, configurazione corporea e visibile dell'anima della musica. L'educazione tedesca stenta a uscire da una fase di barbarie proprio perché non si lascia ispirare dalla nuova musica; i moderni, non «avendo finora lasciato albergare in sé l'anima della musica, non hanno neanche presentato la ginnastica nel senso greco e wagneriano di questa parola»⁷⁶.

Con lo sguardo e l'«atteggiamento di *colui che spera*»⁷⁷, Nietzsche proietta sulla musica di Wagner un progetto destinato a naufragare. Non tarderà molto ad accorgersi dell'errore commesso nell'attribuire al compositore di Lipsia l'arte del “grande ritmo”, oltre che «un altissimo grado di capacità legislatrice»⁷⁸, e a invertire radicalmente la direzione delle sue analisi. Riportiamo più estesamente l'aforisma del secondo volume di *Umano, troppo umano* parzialmente già citato:

Il suo celebre procedimento artistico [...] – la «melodia infinita» – si sforza di infrangere e talvolta persino di schernire ogni proporzione matematica di tempo e di forza; ed egli è straricco nell'invenzione di simili effetti, che all'orecchio antico suonano come paradossi e bestemmie ritmiche. Egli teme la pietrificazione, la cristallizzazione, il trapasso della musica nell'architettonico – e così contrappone al ritmo a due tempi un ritmo a tre tempi, non di rado introduce quello a cinque o a sette tempi, ripete subito la stessa frase, ma con una dilatazione, perché acquisti durata doppia e tripla. Da una comoda imitazione di tale arte può derivare un grande pericolo per la musica; sempre, accanto alla troppa maturità del sentimento ritmico, stette nascosto in agguato l'imbarbarimento, la decadenza della ritmica.⁷⁹

⁷⁶ WB 5. Così si esprimeva Wagner stesso: «Con la “musica” dunque l'Ateniese si comunicava all'*udito*, con la ginnastica all'*occhio*, e solo chi si era formato *contemporaneamente* nella musica e nella ginnastica poteva per loro essere una persona *veramente* colta... Per essere artisti interi, dovremmo dunque volgerci alla “musica” e alla “ginnastica”», R. Wagner, *Über musikalische Kritik*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871-1873, vol. V, p. 78. Anche Nietzsche riflette più di una volta sul legame tra musica, ginnastica ed educazione (cfr. NF 1875-1876 12[25]). Se, in un primo momento, Nietzsche esagera quegli elementi che gli consentono di accostare Wagner ai Greci, successivamente invertirà la rotta, facendo valere ciò che, al contrario, gli permette di opporli.

⁷⁷ NW, Noi antipodi. Come scrive Curt Paul Janz, celebre biografo di Nietzsche, «Per Nietzsche Wagner rappresentava una sfida», C. P. Janz, *La concezione musicale in Wagner e Nietzsche: tra romanticismo e moderno*, cit., p. 87.

⁷⁸ NF 1875-1876 11[51]. Riportiamo più estesamente il presente frammento, ulteriore testimonianza della prima attribuzione a Wagner, da parte di Nietzsche, di quella capacità legislatrice e organizzativa che gli verrà, poi, drasticamente negata: «Sentire l'unità nella varietà, per amare intensamente la varietà – questo è il suo segreto: il suo occhio è per sua natura diretto ai legami, non solo i legami delle arti tra loro, ma anche il legame tra Stato, società e arte: dunque gli si può attribuire un altissimo grado di capacità legislatrice. *Con uno sguardo egli domina situazioni grandiose e non si lascia impigliare dalle piccole cose*», ivi (corsivo mio). In realtà, come spiega Barbera, quello appena riportato «era un giudizio, per la verità, già pesantemente incrinato da alcune osservazioni dei frammenti del '74, dove il modello del tiranno cesareo di Burckhardt suggerisce a Nietzsche di vedere la natura legislatrice di Wagner come “teatrocrazia”, artificialità dispotica», S. Barbera, *Nietzsche, Wagner e la grande città*, in E. Fubini (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, cit., pp. 103-115, p. 105.

⁷⁹ VM 134.

Il timore di cristallizzare la musica e di solidificarla come in una grande architettura, porta Wagner a introdurre nelle sue composizioni una esasperata varietà ritmica, che si configura come l'esatto opposto del processo di semplificazione che Nietzsche gli riconosceva sino a qualche anno prima. Wagner opera, piuttosto, una infinita *complicazione* ritmica e melodica che impedisce di accostarlo agli antichi: è plausibile che se questi ultimi potessero ascoltare la musica tedesca, essa risuonerebbe, alle loro orecchie, come una autentica "bestemmia ritmica".

Il confine tra la maturità ritmica e la sua decadenza è pericolosamente instabile e Wagner lo ha, secondo Nietzsche, irrimediabilmente oltrepassato. Come esempio di "maturità ritmica" si possono riportare, oltre alla *ποικιλία* tipicamente greca⁸⁰, le danze Corroboree citate da Klages, alle quali si è già fatto riferimento⁸¹: l'enorme varietà delle misure è, presso queste popolazioni australiane, sorretta da una ricchezza ritmica interiore che consente loro di non "perdere il ritmo" complessivo della danza. Con la musica wagneriana, invece, la maturità degenera in frammentazione, e la ritmica si imbarbarisce. Ciò significa che non è più in grado di fare proprio ciò che Nietzsche attribuiva, inizialmente e illusoriamente, alla musica di Wagner: semplificare, ossia imprimere alle singole correnti contrastanti una possente direzione.

Ne *Il caso Wagner* questa problematica viene costantemente ribadita: Wagner è il più grande «miniaturista musicale»⁸², in quanto la sua abilità si limita all'invenzione del minimo e alla cura dei dettagli; questi sono a tal punto elaborati da camuffare la più grave carenza, ossia la mancanza di una visione d'insieme. Wagner è incapace di plasmare organicamente, e dal momento che «è più facile essere giganteschi che belli»⁸³, egli opta per la prima via; come conseguenza, non potendo «creare in maniera totale, non aveva affatto scelta, doveva comporre opere frammentarie»⁸⁴.

Questa caratteristica di Wagner lo rende l'esempio emblematico di *décadence*, così come la intende Nietzsche, e dunque rappresentante di tutta la modernità. Anzi, è proprio il mancato riconoscimento di Wagner come *décadent* da parte della moderna civiltà europea a testimoniare la decadenza di quest'ultima: essa sente una sintomatica attrazione verso

⁸⁰ NF 1869-1874 9[111].

⁸¹ Si veda cap. 2 paragrafo c, pp. 83-84.

⁸² WA 7.

⁸³ WA 6.

⁸⁴ WA 10.

ciò che infiacchisce, quando invece dovrebbe rifuggirlo – o almeno così farebbe un popolo che gode di buona salute⁸⁵. A Wagner manca, detto altrimenti, il *grande stile*.

Da che cosa è caratterizzata ogni *décadence letteraria*? Dal fatto che la vita non risiede più nel tutto. La parola diventa sovrana e spicca un salto fuori dalla frase, la frase usurpa e offusca il senso della pagina, la pagina prende vita a spese del tutto – il tutto non è più tutto. Ma questa è l'allegoria di ogni stile della *décadence*⁸⁶.

La caratterizzazione della *décadence letteraria*, che qui Nietzsche propone, è la parafrasi di un passo di Paul Bourget, ritenuto adatto a descrivere lo stile wagneriano sin da un appunto dell'inverno 1883-1884⁸⁷. L'affermazione del saggista francese viene estesa dall'ambito linguistico-letterario a quello musicale e, più in generale, applicato alla cultura globalmente intesa. La decadenza è per Nietzsche la cifra stilistica – o al limite “astilistica”⁸⁸ – dell'epoca moderna nel suo complesso. Wagner ne è il grande protagonista, poiché nelle sue creazioni figura una «smodata vitalità nel dettaglio»⁸⁹ a scapito della forza organizzatrice. La stessa idea viene espressa in una delle due lettere, indirizzate a Fuchs, nelle quali Nietzsche recupera le tesi delle sue ricerche ritmiche e

⁸⁵ «Quanto deve essere affine Wagner a tutta quanta la *décadence* europea, per non essere sentito da essa come *décadent*! Egli appartiene a questa: è il suo protagonista, il suo più gran nome... [...] il fatto che non ci si opponga a lui è già di per se stesso un segno di *décadence*. E infiacchito l'istinto. Ciò da cui si dovrebbe rifuggire, attirare», WA 5.
⁸⁶ WA 7.

⁸⁷ «STILE della DECADENZA in *Wagner*: la singola *frase* diventa *sovrana*, la subordinazione e la coordinazione diventano casuali. Bourget p. 25», NF 1882-1884 24[6]. Nietzsche legge per la prima volta gli *Essais de psychologie contemporaine* di Bourget nel 1883 durante il suo primo soggiorno a Nizza; nello specifico, il passo di Bourget che Nietzsche cita è il seguente: «Une même loi gouverne le développement et la *décadence* de cet autre organisme qui est le langage. Un style de *décadence* est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot», P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1883, vol. I, p. 25. Nietzsche ritiene addirittura che Paul Bourget sia il traduttore adatto per rendere *Il caso Wagner* in francese, ma purtroppo «non ha la minima competenza in *rebus musicis et musicantibus*» (A Malwida von Meysenbug, 4 ottobre 1888, BVN, vol. V, 1126, p. 763). Nella sua lettera di risposta, la von Meysenbug scrive: «Anche Paul Bourget è wagneriano, ed è stato a Bayreuth. Egli è del resto un individuo caduto nella cattiva modernità [...] si immerge in quelle paludi malsane della letteratura moderna da cui le pure, caste Muse si ritraggono con disgusto», (KGB III/6, p. 330). È stato in modo particolare Giuliano Campioni a portare l'attenzione sull'influenza di Paul Bourget su Nietzsche, proseguendo la via indicata da Mazzino Montinari, il quale affermava: «L'assimilazione della decadenza francese da parte di Nietzsche è la premessa del suo successo europeo, della diffusione fulminea del nietzscheanesimo in Europa tra il 1890 e il 1894», M. Montinari, *Nietzsche e la *décadence**, in “*Studia Nietzscheana*”, 2014 (<http://www.nietzschsource.org/SN/montinari-2014c>). Si veda ad esempio G. Campioni, *Nietzsche e il nichilismo francese*, in “*Bollettino Filosofico*”, n. 30, 2015, pp. 16-38.

⁸⁸ Per Wagner «la parola stile è usata nel senso di incapacità di stile», (NF 1887-1888 11[321]). «Wagner è *incapace* di uno stile qualsiasi», (NF 1888-1889 16[79]). In un frammento della primavera estate 1888, Nietzsche elenca i tratti distintivi della decadenza (intesa come un indebolimento delle forze organizzanti opposto al “grande stile”): mancanza di tonalità, mancanza di euritmia, incapacità di costruire, esagerazione del particolare, instabilità di prospettiva e dei caratteri etc. (cfr. NF 1888-1999 16[77]).

⁸⁹ WA Secondo poscritto. Cfr. NF 1887-1888 11[321]: «Questo insensato sovraccaricare di dettagli, questa sottolineatura dei piccoli tratti, l'effetto a mosaico: Paul Bourget».

metriche; dopo aver elogiato la *Carmen* di Bizet, in quanto alternativa meridionale alla musica tedesca, Nietzsche espone il grande pericolo che il dramma di Wagner non solo porta con sé, ma ha anche diffuso nelle espressioni artistiche tedesche *tout court*:

L'ambiguità ritmica, tale che non si sa più, né si *deve* sapere, se una cosa è testa o coda, è senza dubbio un artificio col quale si possono ottenere effetti straordinari: il *Tristano* ne è ricco – ma in quanto sintomo di un intero genere artistico è e rimane tuttavia un segno del disfacimento. La parte predomina sul tutto, la frase sulla melodia, l'attimo sul tempo (anche il tempo musicale), il pathos sull'*ethos* (carattere, stile, o come lo si vuole chiamare –), infine anche l'*esprit* prevale sul «senso». Scusi! Quello che mi sembra di percepire è un mutamento di prospettiva: si vede troppo nitidamente il particolare e troppo confusamente l'insieme [...] E questo è *décadence*⁹⁰.

Si saldano, in questo passo, la definizione della *décadence* da un lato, e della ritmica moderna in quanto patologica dall'altro. Il prevalere del *pathos* sull'*ethos* si configura come una declinazione specifica della tesi di Bourget, secondo la quale la parte predomina sul tutto. Ciò significa che l'attenzione – non solo di Wagner, ma dell'«intero genere artistico» di cui egli è capofila – viene rivolta in modo particolare alle «singole espressioni dell'affettività»⁹¹, a scapito della tenuta di un carattere, di un *ethos* coordinante e complessivamente armonico. Il venire meno di ogni normatività plastica porta Wagner a volere «l'effetto e null'altro... L'espressivo a ogni costo»⁹², e a puntare dunque sul *pathos* delle parti, piuttosto che sull'*ethos* del tutto.

Quando Nietzsche parla di *décadence* non necessariamente giudica ma, piuttosto, definisce⁹³, e tale definizione è passibile di essere estesa in più direzioni. Ad esempio, lo stile letterario decadente descritto da Bourget si ripropone, in ambito musicale, nella teoria del fraseggio (che corrisponde grossomodo a ciò che, in poesia e letteratura, sono le regole di interpunzione). Il suo principale sostenitore, il teorico e critico musicale Hugo Riemann, diventa oggetto di animate discussioni epistolari tra Nietzsche, Fuchs e

⁹⁰ A Carl Fuchs, metà aprile 1886, BVN, vol. V, 688, pp. 180-181. Così commentano questo passo Barbera e Campioni: «Già qui Nietzsche adopera la nozione di decadenza profilata da Bourget. Essa è un fenomeno di decomposizione di qualunque tipo di organismo (animale, sociale) che libera dalla gerarchia e dalla subordinazione al lavoro coordinato della totalità – che definisce invece il grande stile – l'autonomia della cellula, e genera così "anarchia"», S. Barbera, G. Campioni, *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, cit., p. 16.

⁹¹ A Carl Fuchs, metà aprile 1886, BVN, vol. V, 688, p. 180.

⁹² NW, Wagner come pericolo, I.

⁹³ «E questo è *décadence*: una parola che tra gente come noi, s'intende, non giudica ma definisce», A Carl Fuchs, metà aprile 1886, BVN, vol. V, 688, p. 181.

Overbeck. Quest'ultimo aveva lodato uno scritto di Fuchs che faceva proprie le proposte riemanniane: «L'opera promette di essere interessante per te anche come vecchio studioso di metrica»⁹⁴, scrive a Nietzsche. Proprio in quanto “vecchio filologo”, però, Nietzsche si dimostra molto più scettico nei confronti della teoria del fraseggio, che viene giudicata manifestazione di una «generale inconsapevole stupidità artistica»⁹⁵.

In seguito, l'opinione di Nietzsche sul *Phrasierung* sarà altalenante, spesso contraddittoria e motivo di tensione con i suoi corrispondenti. Pubblicamente, ossia ne *Il caso Wagner*, viene espresso un giudizio globalmente positivo su Riemann, considerato tra i wagneriani migliori in circolazione:

sottolineo con lode i meriti di Riemann riguardo alla ritmica, il primo che ha fatto valere, anche per la musica, la nozione fondamentale dell'interpunzione (purtroppo per mezzo di una brutta parola: egli usò il nome di “fraseggio”).⁹⁶

Si tratta dell'unico riferimento a Riemann in un'opera pubblicata. Nietzsche allude nei suoi scambi epistolari al giudizio positivo riservato al teorico musicale ne *Il caso Wagner*, sottolineandone l'eccezionalità, soprattutto se confrontato alle altre opinioni espresse in quel testo, nel quale «non si distribuiscono certo onorificenze»⁹⁷. Ciò nonostante, il filosofo arriverà a dichiarare senza filtri la sua indifferenza nei confronti della teoria del

⁹⁴ «Das Werk verspricht Dir auch als altem Metriker sehr interessant zu werden», KGB III/2, p. 463. L'opera di Fuchs a cui Overbeck fa riferimento è *Die Freiheit des Vortrages, nicht gefährdet durch die Methode der Phrasierung*, che Overbeck aveva ordinato per conto di Nietzsche. Il secondo fascicolo di Fuchs dedicato a questi stessi argomenti (entrambi i testi giungono a Nietzsche con dedica dell'autore) è *Zur abwehr der ersten öffentlich geäußerten Vorurtheile gegen die Riemannische Reform*. Sulla questione Nietzsche-Riemann si veda L. D. Blasius, *Nietzsche, Riemann, Wagner: When Music Lies*, in S. Clark, A. Rehdig (a cura di), *Music Theory and Natural Order*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 93-110.

⁹⁵ A Franz Overbeck, BVN, vol. IV, 551, p. 524. Una delle obiezioni che Nietzsche muove alla teoria del fraseggio è frutto di quello sguardo filologico che non ha mai smesso di esercitare: i *phraseurs* si illudono che un testo abbia un'unica interpretazione, mentre il suo spirito da “vecchio filologo” gli ricorda che non esiste una interpretazione che sia unica e autentica (Cfr. A Carl Fuchs, 26 agosto 1888, BVN, vol. V, 1096, pp. 713-714).

⁹⁶ WA 11. Come commenta Dufour: «Riemann est l'initiateur d'un mouvement qui a essayé de penser le rythme musical à l'aide de concepts tirés d'un autre domaine, à savoir du langage. Il s'agit de partir de concepts qui sont liés à la théorie de la ponctuation du discours (*Interpunktionslehre*) pour essayer de penser le rythme musical. [...] Ce mouvement aboutit à une justification théorique de cette entreprise wagnérienne qui abandonne le tout pour le moment et qui soumet le rythme musical, purement temporel, au discours et à l'affect quel es mots produisent en nous», É. Dufour, *La physiologie de la musique de Nietzsche*, in “Nietzsche-Studien”, vol. 30, n. 1, 2001, pp. 222-245, pp. 231-232.

⁹⁷ A Carl Fuchs, 24 luglio 1888, BVN, vol. V, 1070, p. 680. Si veda anche la lettera sempre a Carl Fuchs, 9 settembre 1888, BVN, vol. V, 1104, p. 728: «Il lato comico della faccenda sta nel fatto che ho appena lodato pubblicamente Riemann». Più specificamente sulla teoria del fraseggio di Hugo Riemann, si rimanda all'articolo di Ehrhardt, che contiene anche alcune illustrazioni con i segni utilizzati da Riemann e Fuchs nella loro opera del 1890 *Katechismus der Phrasierung*, D. Ehrhardt, *Aspects de la phraseologie riemannienne*, in “Musurgia”, vol. 4, n. 1, 1997, pp. 68-83.

fraseggio; se poco prima era stata lodata, ora viene giudicata una questione assurda, che lo riguarda meno da vicino – afferma ironicamente – di quanto lo riguardino i marziani⁹⁸. Per comprendere l'ambivalenza di Nietzsche su questo punto, occorre anzitutto specificare che Riemann è esponente tanto quanto Wagner della *décadence*, poiché esacerba la vivacità ritmica delle cose minute (ossia delle singole frasi) a scapito delle grandi architetture (delle forme più ampie):

Questo animare, questo dare vita alle *parti* più minute del *discorso* musicale [...] cosa che in musica rientra nella *prassi* di Wagner, e a partire da lui è diventato una modalità interpretativa quasi imperante [...]: è un *tipico sintomo di decadenza*, la dimostrazione del fatto che la vita *si è ritirata* dall'intero e *prospera* nelle parti più piccole. In questa prospettiva il «fraseggio» sarebbe il sintomo di un decadimento della forza organizzatrice: in altre parole: dell'incapacità di riuscire ancora a dare una copertura ritmica a *grandi* proporzioni – una forma di degenerazione del *senso ritmico*...⁹⁹

Le parole di Bourget sono ancora una volta il sottofondo della riflessione nietzscheana: la vita prospera non nell'intero, ma nelle parti più piccole, e questa è la definizione di *décadence* – che si manifesta anche e soprattutto nel fenomeno della ritmica. In quanto moderni, Wagner, Riemann e Fuchs sembrano percorrere la strada giusta, ossia «l'unica *che si possa ancora percorrere*»¹⁰⁰, perché esprime lo spirito decadente della modernità, cercando non di contrastarlo ma di assecondarlo.

Un'ulteriore complicazione si somma a quelle già esposte circa il giudizio di Nietzsche sulla teoria del fraseggio. Difatti, per far comprendere a Fuchs i suoi sentimenti “più intimi” su questo tema, Nietzsche ricopia in una lettera alcune parole di Peter Gast. Questi si era espresso con un atteggiamento di speranza, mutuato dall'esempio (di matrice nietzscheana) della scienza storica: la scienza storica finì per trionfare sul Romanticismo di cui era “figlia”. Analogamente, potrebbe darsi che gli studi di Riemann, sorti con una piena sensibilità wagneriana, diventino per quest'ultima un'arma nemica e un vero e proprio pericolo. Esercitare la sensibilità ritmica per alcuni decenni consentirà – questo

⁹⁸ «Che cosa ha a che fare la mia esistenza, piena di problemi un po' più *seri*, con questioni così assurde come il “fraseggio”!»; «Domanda: che cosa mi riguarda più da vicino, i marziani o il fraseggio?», a Carl Fuchs, settembre 1888, BVN, vol. V, 1100 e 1101, pp. 722-723.

⁹⁹ A Carl Fuchs, 26 agosto 1888, BVN, vol. V, 1096, p. 714.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

vuole credere Gast e nel suo intimo anche Nietzsche, che ne riporta fedelmente le parole – di «ridestare il senso del grande parallelismo dei periodi, e infine anche dell’architettura di una composizione»¹⁰¹. Lo stesso atteggiamento di ottimismo si ripropone, solo qualche giorno dopo, in una lettera a Köselitz, al quale Nietzsche parla dell’impresa di Riemann così come esposta da Fuchs: «Lei scoprirà che Fuchs si aspetta da lui [da Riemann] le stesse cose che si aspetta Lei [Köselitz] – un rafforzamento e un recupero del grande senso del ritmo»¹⁰². Se così accadesse, una corrente del wagnerismo diventerebbe una via per recuperare quel grande senso del ritmo che, con il wagnerismo stesso, era venuto meno.

La teoria del fraseggio di Riemann diventa dunque occasione di un incrocio, in Nietzsche, di diverse tensioni: una di tipo descrittivo circa il fenomeno della *décadence*, e una di tipo ottativo circa il superamento di tale *décadence* – «siamo musicisti molto *antidécadence*, intendo dire musicisti antimoderni»¹⁰³. In realtà, così come Nietzsche riconosce di aver guardato a Wagner come a una controfigura di se stesso, anche le speranze circa il recupero di un “grande senso del ritmo” non sono in definitiva attribuibili ad altri che alla sua persona. Invertire la direzione del disfacimento e recuperare il “grande senso del ritmo” è una conquista che Nietzsche si auto-attribuisce:

Prima di me non si sapeva che cosa si può fare con la lingua tedesca, – che cosa si può fare col linguaggio in genere. L’arte del *grande* ritmo, il *grande stile* del periodare, per esprimere un immenso su e giù di passione sublime, sovrumana, questo è stato scoperto per la prima volta da me.¹⁰⁴

¹⁰¹ A Carl Fuchs, 9 settembre 1888, BVN, vol. V, 1104, p. 729.

¹⁰² A Heinrich Köselitz, 12 settembre 1888, BVN, vol. V, 1105, p. 731 (corsivo mio).

¹⁰³ Così scrive in riferimento a se stesso e al professore di Amburgo Holten, in una lettera a Carl Fuchs, 29 luglio 1888, BVN, vol. V, 1075, p. 6686. Non si intende, con ciò, suggerire che l’atteggiamento di Nietzsche circa il futuro della musica e della cultura tedesca sia sempre all’insegna della speranza, al contrario, essa caratterizza soprattutto il Nietzsche giovane seguace di Wagner, più che il Nietzsche maturo. Per quest’ultimo, «nessun dio salverà la musica», (WA, Secondo poscritto). Ciò nonostante, vi sono alcune tracce di apertura, come quella riportata nel testo, o testimoniata dalle parole immediatamente precedenti quelle de *Il caso Wagner* appena citate: «In sé non è esclusa la possibilità che ci siano ancora, in qualche parte d’Europa, resti di generazioni più forti, di uomini tipicamente inattuali: su questa base sarebbe ancora sperabile una *tardiva* bellezza e perfezione anche per la musica», si tratterebbe tuttavia di eccezioni, di contro alla regola (WA, Secondo poscritto).

¹⁰⁴ EH, Perché scrivo libri così buoni, 4. Gleiter sostiene che quest’unica occorrenza nelle opere pubblicate dell’espressione *grosse Rhythmus* trovi di fatto una sua trattazione più approfondita proprio nelle lettere a Fuchs del 1888 (benché il termine preciso non vi compaia); nel suo articolo, l’autore sottolinea la centralità del “grande ritmo” – ultimo dei “grandi” concetti elaborati da Nietzsche – in quanto procedimento pratico-artistico che completa la teoria estetica della *décadence* tipicamente moderna. J. H. Gleiter, *Nietzsches ‚extremste Ästhetik‘ der Modernität: ‚Der grosse Rhythmus‘*, in “Nietzscherforschung”, n. 18, 2011, pp. 17-26. In realtà, vi sono due occorrenze precedenti dell’espressione “grande ritmo” in Nietzsche, anche se presumibilmente ancora immature se comparate al concetto così come figura in *Ecce homo*. La prima si trova in *Richard Wagner a Bayreuth*, dove Nietzsche sembra attribuire proprio a Wagner l’arte del «grande, libero ritmo» [*des grossen, freien Rhythmus*] (WB 5), giudizio rispetto al quale farà marcia

Nietzsche, in definitiva, riserva l'espressione "grande ritmo" esclusivamente al proprio stile e a quello di nessun altro. In passato, aveva attribuito l'arte del «grande, libero ritmo»¹⁰⁵ a Wagner, nell'illusione di trovare nel dramma wagneriano un'organizzazione plastica e affermativa dell'immensa e sublime variazione di passione. Dovette, però, ricredersi, constatando in esso esattamente l'opposto dell'arte del grande ritmo, ossia un'arte che si potrebbe definire più propriamente del "piccolo ritmo".

È possibile aggiungere un'ulteriore sfumatura alla *décadence* wagneriana e alla definizione che di essa Nietzsche mutua da Bourget. Il compositore di Lipsia, infatti, rappresenta per la musica ciò che Bernini è per la scultura, secondo un parallelismo tra i due artisti che occorre più di una volta. Già in una lettera a Fuchs del 19 luglio 1877, Nietzsche ricorda che all'epoca dei suoi studi filologici aveva analizzato approfonditamente la ritmica wagneriana, scoprendo un'ostilità allo spirito matematico e alla simmetria che andava di pari passo con un abuso della terzina e un allungamento oltremisura di tutte le battute; «mi viene in mente lo stile di Bernini», commenta Nietzsche,

che non tollera più che nemmeno le colonne siano semplici, ma le rende *vive*, così crede, con volute per tutta la loro altezza. Tra gli effetti pericolosi derivanti da Wagner, mi sembra che il "voler rendere vivo a ogni costo" sia uno dei peggiori: perché diventa immediatamente maniera, virtuosismo.¹⁰⁶

Le decorazioni nelle colonne scolpite da Bernini – si pensi al baldacchino di San Pietro – proliferano, così come si moltiplicano e complicano i ritmi wagneriani: in entrambi l'eccesso di articolazione dei dettagli frammenta oltre misura l'architettura (sia essa di bronzo o di suoni), degenerando in virtuosismo e manierismo. Lungi dall'essere quel

indietro. Un'ulteriore occorrenza, anche se meno significativa, si trova in una lettera dell'11 agosto 1875, nella quale Nietzsche scrive a Edouard Schuré, commentando la sua opera *Histoire du Drame musical*: «io ho gustato insieme a lei [la signora Baumgartner] il ritmo grandioso [*grossen Rhythmus*] di tutta questa sua vasta opera, vorrei dire la magistrale distribuzione degli alti e dei bassi nell'economia del Suo libro», BVN, vol. III, 482, p. 99.

¹⁰⁵ WB 5.

¹⁰⁶ A Carl Fuchs, 29 luglio 1877, BVN, vol. III, 640, p. 236. Si veda anche la lettera a Carl Fuchs, 9 settembre 1888, BVN, vol. V, 1104, p. 730: «Un'esecuzione dell'ouverture del *Flauto magico* a Mannheim [...] era una sorta di "Berninismo" nell'esecuzione per l'"eccesso di vivacità" ad ogni costo, attraverso una vera e propria esasperazione dei contrasti». Qui Nietzsche risponde a una lettera nella quale Fuchs poneva una differenza, a suo parere, tra il "berninismo" e il "riemannismo" (per voler usare degli "ismi"), sostenendo che mentre il primo è una distorsione delle naturali determinazioni fisiche, il secondo è piuttosto un ripristino della loro naturalezza (Cfr. KGB III/6, p. 280).

“semplificatore” che Nietzsche un tempo si era illuso di aver di fronte, Wagner, proprio perché teme il trapasso nell’architettonico, cade nell’eccesso opposto, e la maturità ritmica si tramuta in decadenza.

L’accezione più originale dell’analisi avanzata da Nietzsche risiede, però, nel collegamento della *décadence* wagneriana alla fisiologia. Ne *Il caso Wagner*, il filosofo si riferisce a quello che sarebbe dovuto essere un capitolo della sua opera incompiuta sulla volontà di potenza, intitolato *Per una fisiologia dell’arte*: a quel luogo rimanda una discussione più approfondita di come la decadenza dell’arte e degli artisti sia «un’espressione di degenerazione fisiologica (più precisamente, una forma di isterismo)»¹⁰⁷. Sebbene tale trattazione unitaria non vedrà mai la luce, se ne possono rinvenire diverse e significative tracce, anzitutto in questo stesso testo, nel quale Nietzsche si esprime nei seguenti termini:

Wagner agisce come un uso prolungato di alcol. Ottunde, ingorga di catarrri 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 “muovere il pantano”.¹⁰⁸

Il proverbio al quale Nietzsche allude riguarda il mito di Camarina, città siciliana anticamente circondata da una palude; nonostante l’oracolo di Apollo avesse suggerito di non prosciugare il terreno, gli abitanti vollero comunque bonificarla e, così facendo, agevolavano l’ingresso ai nemici provocando la distruzione della città.

La ritmica wagneriana è percepita come una palude che esala fumi tossici, dai quali è meglio tenersi a distanza per non infettarsi, ma che non conviene nemmeno smuovere –

¹⁰⁷ WA 7. Gli appunti sulla fisiologia dell’arte si trovano nei frammenti postumi degli ultimi anni di attività di Nietzsche e in particolare nei piani per la sua “opera principale”; si veda ad esempio NF 1885-1887 7[titolo]; 7[7]; NF 1888-1889 16[71]; 16[73]; 16[86]; 17[9]; 18[17]. Quanto alla prospettiva nietzscheana di una fisiologia dell’arte e in particolare della musica: É. Dufour, *La physiologie de la musique de Nietzsche*, cit.

¹⁰⁸ WA, Poscritto. Nietzsche cita più dettagliatamente il proverbio greco in una lettera del 1885 a Heinrich von Stein, un saggista molto legato a Wagner, autore di un lessico wagneriano che Nietzsche commenta, in questa lettera, negativamente subito prima di citare il detto «Non si deve rimestare questo pantano» (A Heinrich von Stein, metà marzo 1885, BVN, vol. V, 584, p. 28. Cfr. anche la nota a questa lettera, ivi, p. 974-976). L’immagine del pantano/palude viene spesso associata alla musica wagneriana: cfr. NF 1884 26[394]; NF 1884-1885 41[2], pp. 365-366. Nietzsche riprende in realtà tale immagine da un breve racconto giovanile di Wagner stesso, *Una fine a Parigi* (Cfr. S. Barbera, G. Campioni, *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell’ideologia dell’Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, cit., pp. 22-23). Wagner individua in Parigi la metropoli per eccellenza, centro della corruzione moderna; e tuttavia, Nietzsche spiega l’arte wagneriana come intrinsecamente connessa alla grande città e ai suoi artisti moderni: «Sembra che Wagner non si sia interessato a nessun altro problema salvo quelli che interessano oggi i piccoli *décadents* parigini» (WA 9). La “palude” wagneriana, dunque, non è da intendersi come antitesi alla metropoli, ma nasce proprio secondo Nietzsche dalla palude della grande città. (Su questo tema: S. Barbera, *Nietzsche, Wagner e la grande città*, cit.).

rischio, la distruzione. Nietzsche ha in mente un vero e proprio disfacimento del corpo, che comporta un ottundimento, problemi di stomaco, sino all'effetto considerato più sinistro in assoluto: la degenerazione del senso ritmico causa «lo sfacelo dei nervi»¹⁰⁹. L'esposizione più limpida di questa idea si trova nell'aforisma 368 de *La gaia scienza*, che viene riproposto con lievi modifiche in *Nietzsche contra Wagner*, da cui citiamo:

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 [...], il mio piede esige dalla musica soprattutto le estasi che sono insite nella *buona andatura*, nel *buon* passo di marcia, nella *buona* danza [*in gut e m Gehen, Schreiten, Tanzen*]. Ma non protesta anche il mio stomaco? Il mio cuore? La mia circolazione sanguigna? Non si contrastano le mie viscere? Non divento rauco senza accorgermene? Per ascoltare Wagner, ho bisogno di *pastilles Géraudel*...¹¹⁰

Le *pastilles Géraudel* (e non “Gérandel”, che è un'errata trascrizione di Peter Gast dal manoscritto nietzscheano) sono pastiglie che, secondo i manifesti pubblicitari dell'epoca, promettevano una cura istantanea da tosse, asma, catarro, raffreddori e bronchiti. Nietzsche riconosce subito che la musica di Wagner gli impedisce di respirare e gli provoca raucedine, ma l'analisi dei suoi sintomi va ben oltre le affezioni del sistema respiratorio. A essere coinvolto è l'intero corpo, che subisce una vasta gamma di effetti negativi a causa della musica wagneriana: stomaco, viscere, cuore e circolazione sanguigna protestano e si contorcono all'ascolto, così come i piedi, che non tollerano quella musica e ad essa si ribellano. Per contrastare gli effetti malsani della palude wagneriana, però, non sono sufficienti le *pastilles Géraudel* – che, come mostrano le locandine, hanno curato cantanti, magistrati e professori in preda ad attacchi di tosse – perché ciò che Nietzsche esige dalla musica sono le estasi insite nella *buona* andatura, nel *buon* passo di marcia e nella *buona* danza.

Il filosofo mette in evidenza, in questa affermazione, l'aggettivo *gut*, e interessante è la differente resa italiana che Ferruccio Masini propone ne *La gaia scienza* e in *Nietzsche*

¹⁰⁹ WA, Poscritto.

¹¹⁰ NW, Dove io muovo obiezioni. Cfr. FW, 5, 368.

contra Wagner: nel primo caso, traduce con «un passo *spedito*», nel secondo caso, preferisce usare il termine “buono” e lo ripete accostato a ciascuna delle attività chiamate in causa (camminare, marciare, danzare). Sebbene anche in italiano un “buon passo” significhi un passo sostenuto, dunque “spedito”, si ritiene più efficace la seconda traduzione, poiché essa consente di mettere in luce un punto fondamentale circa il significato più filosofico di quel “*gut*”.

È Nietzsche stesso a dichiarare che l'estetica non è altro che una fisiologia applicata, e che le sue obiezioni a Wagner non sono di natura musicale, ma piuttosto fisiologica: se Wagner è interpretato da Nietzsche come una malattia, ciò significa che non va “confutato”, così come non si può confutare un'infermità dell'occhio¹¹¹; gli stati fisiologici in cui Wagner trasporta i suoi ascoltatori, quali il respiro irregolare o disturbi della circolazione, contengono essi stessi una confutazione dell'arte wagneriana, senza bisogno di ulteriori argomenti: «L'effetto nocivo dell'arte wagneriana ne *dimostra* la profonda infermità organica, la *corruzione*»¹¹². Non ci sono argomenti logici o etici da opporre alla musica wagneriana, si tratta piuttosto di avviare un processo di guarigione, che sia in grado di rimettere il corpo in salute.

Nietzsche ha personalmente attraversato tale percorso di convalescenza e guarigione, e la sua analisi è dunque frutto di un'esperienza vissuta in prima persona. Sostenere che il suo piede esige dalla musica una *buona* andatura, un *buon* passo di marcia e una *buona* danza, consente di recuperare quella problematica che si era aperta sin dal confronto con Platone: esiste un ritmo buono e un ritmo cattivo? Si era già proposta nel paragrafo precedente una risposta possibile che viene, qui, confermata: se per Nietzsche si può parlare di un “buon” ritmo, esso è da intendersi nell'ambito di quella “fisiologia più alta”, di cui l'estetica non è che una declinazione. Il corpo è sano quando ciascuno dei suoi micro ritmi – ossia il ritmo del cuore, della circolazione, dello stomaco, dei nervi, delle viscere e così via – va a ritmo, cioè ha complessivamente un “buon” ritmo, che si configura come l'esatto contrario della *décadence*: termine che, in effetti, ha il significato letterale di un “uscire fuori” dalla cadenza. *De-cadere* significa allora “cadere fuori” da quel ritmo che è la norma plastica dell'organismo.

¹¹¹ Cfr. WA, Epilogo. Il riferimento è, nel testo, al Cristianesimo, ma il principio è applicabile in maniera analoga al wagnerismo, in quanto entrambi sono espressioni di una vita decadente. Sull'arte di Wagner come malattia: S. L. Sorgner, “*Wagners Kunst ist krank*”. *Nietzsches Reflexionen über Kultur, Musik und Krankheit*, in J. Georg, R. Reschke (a cura di), *Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*, cit., pp. 94-110.

¹¹² NF 1888-1889 16[76].

La ritmica wagneriana è *décadent* perché, come in un'architettura barocca, moltiplica i ritmi oltre misura e assegna a ciascuno di essi lo scopo di suscitare un affetto, di provocare uno sconvolgimento emotivo fine a se stesso. Si comprende meglio la caratterizzazione della ritmica moderna come "patologica", dettata da due ragioni: 1) è espressione di *pathos*, 2) il suo effetto è complessivamente patologico nel senso medico del termine, in quanto infiacchisce il corpo e causa il disfacimento dei nervi¹¹³.

Quando Nietzsche deve definire che cosa intende per "buono", così si esprime: «Ogni cosa buona mi rende fecondo. Io non ho alcun'altra gratitudine, non ho neppure alcun'altra *prova* per ciò che è buono»¹¹⁴. Non vengono fornite, dunque, argomentazioni logiche o etiche in vista di una definizione della "bontà"; la prospettiva è, ancora una volta, fisiologica. Se la musica di Wagner è una malattia, ci si può allora chiedere che cosa ci si debba aspettare da una musica sana, che non indebolisce, ma contribuisce alla prosperità di chi la ascolta:

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'olio.¹¹⁵

Emerge un altro tratto caratteristico della filosofia nietzscheana più matura, che si sviluppa sotto il segno della leggerezza. Zarathustra ne è l'emblema: egli combatte tutte le manifestazioni dello spirito di gravità in cui si imbatte, e lo fa invocando la lievità della danza e la capacità di *passare oltre* ciò che trascina verso il basso. Chi rimane impantanato nel disprezzo, come la "scimmia di Zarathustra", ha soggiornato troppo a lungo presso terreni malsani, tanto da diventare egli stesso rana e rospo nelle cui vene scorre un «sangue di palude»¹¹⁶.

¹¹³ «Esasperiamo i nervi, uccidiamoli, maneggiamo fulmini e tuoni – questo mette sottosopra... Ma è soprattutto la *passione* a mettere sottosopra», WA 6. «Given that *décadence* is the loss of a proper rhythm, getting back into step with life would be the only sort of "escape" possible», B. E. Benson, *Nietzsche's Musical Askesis for Resisting Decadence*, in "Journal of Nietzsche Studies", n. 34, 2007, pp. 28-46, p. 31.

¹¹⁴ WA 1.

¹¹⁵ NW, Dove io muovo obiezioni.

¹¹⁶ Z, Del passare oltre.

Non muovere il pantano, dice Nietzsche in riferimento a quella palude che è la musica wagneriana, *passa oltre*, si potrebbe aggiungere. Una musica che rende fecondi non pompa nelle vene “sangue di palude”, ma rende la circolazione sanguigna più leggera, ardita, sfrenata, sicura di sé, in modo tale che la vita perde la pesantezza che di norma la accompagna, per sperimentare una *Erleichterung*. Le melodie che contribuiscono ad un alleggerimento del corpo sono dette “simili all’olio”, e questa indicazione rimanda a quella contenuta nella lettera a Fuchs del 1888. Qui Nietzsche descrive l’armonica scansione del tempo, caratteristica del ritmo antico, come «una sorta di *olio* sulle onde»¹¹⁷, in riferimento all’olio che i marinai gettavano nel mare in tempesta per attenuarne la potenza e mitigare la violenza dell’impatto delle onde sull’imbarcazione. Alla ritmica barbarica come mezzo di espressione degli affetti, Nietzsche sembra dunque preferire, in certa misura persino rimpiangere, l’*ethos* della ritmica antica, che come l’olio sulle onde attutiva i colpi delle passioni. In virtù di una suggestione terminologica, l’alleggerimento, l’*Erleichterung* che egli si aspetta da una ritmica buona, ossia feconda, richiama la *erleichternde Entladung*, lo “sfogo che dà sollievo” caratteristico della tragedia greca.

Sulla scia della medesima suggestione terminologica si può, d’altro canto, smussare la predilezione nietzscheana per l’*ethos* a scapito del *pathos*. Secondo l’interpretazione medica della catarsi tragica, infatti, a tradurre la parola greca è il tedesco *Entladung*, “scarica”, che viene associato ora all’aggettivo *erleichternde*, ora all’aggettivo *pathologische*. La catarsi ritmica è patologica, in quanto comporta una scarica delle passioni che, altrimenti, risulterebbero dannose per il corpo; si è visto nel capitolo precedente come il ritmo sia connesso a processi di guarigione, finalizzati al ristabilimento di un’armonia psico-fisica. Ma come il ritmo può curare, esso può anche fare ammalare, ed è il caso della musica wagneriana, come si è visto nel presente paragrafo.

¹¹⁷ A Carl Fuchs, fine agosto 1888, BVN, vol. V, 1097, p. 718. Se gli antichi cercavano di governare le onde, di smussarne la potenza, la melodia infinita di Wagner viene spiegata da Nietzsche come un abbandono totale alla violenza delle onde, appositamente ricercata dal nuotatore: «si scende in mare, a poco a poco si perde il passo sicuro sul fondo e alla fine ci si abbandona alla mercé dell’elemento ondeggiante: bisogna *nuotare*», VM 134. «Strana idea, questa, di che cosa voglia dire nuotare», commenta Vizzardelli, «e tuttavia sintomatica di un diverso valore attribuito, ora, all’arte e alla musica in particolare. Non più sondaggio, doloroso smascheramento dell’essenza, attitudine filosofica a sorprendere le radici emotive dell’esistenza [...]. Siamo qui di fronte ad un cammino di alleggerimento, di passaggio alla superficie come compensazione della profondità. [...] La musica deve smettere di *nuotare* (o di affondare, ci viene da dire) e riprendere a *danzare*», S. Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari 2015, edizione digitale.

Pare di entrare in un cortocircuito: Nietzsche ammira l'*ethos* della ritmica antica, capace di moderare le passioni, e tuttavia ambisce a un ritmo che sia in grado di *alleggerire* il corpo, sgravandolo dai suoi pesi e da quelle passioni che, se represses, diverrebbero fisicamente dannose. L'espressione patologica degli affetti, tipica della ritmica moderna, può allora essere causa di malattia (come nel caso della musica wagneriana), ma anche, potenzialmente, strumento di salute. Per concludere il quadro tutt'altro che lineare della posizione nietzscheana, occorre ricordare che, come si è visto, Nietzsche non accoglie *tout court* l'impostazione etico-politica del discorso greco sul ritmo, quantomeno così come presentato dalla sua voce più autorevole, Platone¹¹⁸.

Sostenere, allora, che *ethos* è sinonimo di salute, mentre *pathos* di malattia, risulterebbe eccessivamente semplicistico. Il testo di Nietzsche è costellato di opposizioni che si rivelano, ad un'analisi più approfondita, molto meno nette di quanto si potrebbe pensare. Ad esempio, "leggerezza" e "superficialità" non sono necessariamente agli antipodi della profondità, ma possono costituirne al contrario l'espressione più autentica, come presso gli antichi Greci: «Questi Greci erano superficiali – *per profondità!*»¹¹⁹. Verità e menzogna sono le due facce di una stessa moneta, così come l'apollineo e il dionisiaco, due fenomeni che producono i frutti più belli solo quando non si escludono ma si vincolano l'uno all'altro.

La stessa dinamica co-implicante caratterizza anche l'antitesi, più apparente che sostanziale, tra malattia e salute¹²⁰. Sarebbe fuorviante difatti, per non dire errato, pensare

¹¹⁸ Un ulteriore sfaccettatura della *querelle*, interna alla riflessione nietzscheana, tra musica antica e musica moderna, si trova negli appunti del periodo del secondo volume di *Umano, troppo umano*. In diversi passi, Nietzsche guarda con favore alla rivisitazione in chiave moderna della musica del passato; questo vuol dire aggiungere sentimento e passione, poiché l'arte nel suo sviluppo tende a raffinare e approfondire l'espressione di stati d'animo: «Ma in verità l'anima di quei maestri [antichi] è stata essa stessa un'altra, *più grande* forse, comunque più fredda e ancora avversa al fascino della vitalità: la misura, la simmetria, il disprezzo del leggiadro e del voluttuoso, un'inconscia acerbità e mattinale freschezza, un rifuggire dalla passione, come se per essa l'arte dovrebbe perire – è questo che forma la mentalità e la moralità di tutti i maestri antichi, che non a caso, ma con necessità e con la stessa moralità, scelsero e avviarono i loro mezzi espressivi. Ma si deve, riconosciuto ciò, negare a coloro che vengono in seguito il diritto di far rivivere le opere antiche secondo la loro anima? No, perché solo per il fatto che noi diamo loro la nostra anima, esse possono continuare a vivere: solo il *nostro* sangue fa sì che esse *ci* parlino» (VM 126; cfr. NF 1876-1878 23[78]).

¹¹⁹ FW, Prefazione alla seconda edizione, 4.

¹²⁰ «Salute e malattia non sono niente di essenzialmente diverso, come credevano i vecchi medici e come ancor oggi credono alcuni praticanti. Non se ne devono fare principi o entità distinti che si disputino l'organismo vivente facendone il proprio campo di battaglia. Queste sono vecchie chiacchiere e dicerie che non servono più a nulla. In realtà, tra queste due forme di esistenza ci sono differenze di grado: l'esagerazione, la sproporzione, la disarmonia dei fenomeni normali costituiscono lo stato di malattia. Claude Bernard», NF 1888-1889 14[65]. In *Al di là del bene e del male*, Nietzsche esplicita il suo scetticismo nei confronti di tutte le antitesi: «Per quanto, infatti, anche il *linguaggio*, qui come altrove, non abbia la possibilità di evadere dalla sua goffaggine e debba continuare a parlare di antitesi, là dove esistono solo gradi e una sottile gamma di variazioni», JGB, *Lo spirito libero*, 24.

che la salute a cui Nietzsche si richiama nella sua “guerra”¹²¹ contro la malattia wagneriana escluda da sé quest’ultima, come il suo altro radicale. La salute è il risultato di un attraversamento, una neutralizzazione e un incorporamento della malattia, che non viene eliminata una volta per tutte, ma entra a far parte di una dinamica vitale complessivamente affermativa. Questo è il senso della “grande salute”¹²²: la malattia diventa il motore della salute, o almeno una sua parte integrante. Nietzsche si è ammalato di wagnerismo, e il processo di guarigione lo ha portato agli antipodi della malattia proprio perché essa è stata vissuta, assimilata e invertita nella sua direzione fondamentale – con un processo che si potrebbe concepire in analogia a quello di un vaccino, che inietta il virus, ma mette l’organismo in condizione di combatterlo e di produrre una risposta immunitaria adeguata, che da quel momento in poi contribuirà alla salute dell’individuo vaccinato.

Ogni arte e ogni filosofia non possono fare a meno della sofferenza, anzi, di essa si nutrono; persino il piacere non è estraneo al dolore, ma è il *ritmo* a cui piccoli stimoli di dispiacere si susseguono¹²³. La distinzione fondamentale che Nietzsche individua – e che costituisce il senso più autentico della sua filosofia – si pone in risposta alla domanda: «è qui divenuto creativo l’*odio* contro la vita o la *sovrabbondanza* di vita?»¹²⁴.

È solo alla luce di questa domanda che si possono intendere molti passaggi nietzscheani, comprese alcune affermazioni a proposito del nesso tra ritmo e stile. Infatti, se si guarda

¹²¹ «sono in guerra ormai da 10 anni contro *corruzione* di Bayreuth», A Ferdinand Avenarius, 10 dicembre 1888, BVN, vol. V, 1184, p. 832.

¹²² FW, 5, 382; MA, Prefazione, 4. Lo stesso processo di incorporamento della malattia come parte di una salute più grande, viene applicato da Nietzsche anche alle popolazioni nel loro complesso: «Un popolo che in qualche punto presenta una crepa e un indebolimento, ma che è in complesso ancora forte e sano, può accogliere in sé l’infezione del nuovo e incorporarla a suo vantaggio», MA, Sintomi di cultura superiore e inferiore, 224. Sul tema della salute in Nietzsche: M. Pasley, *Nietzsche’s Use of Medical Terms*, in id. (ed. by), *Nietzsche: Imagery and Thought*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1978, pp. 123-158; M. Lettieri, *The Theme of Health in Nietzsche’s Thought*, in “Man and World”, n. 23, 1990, pp. 405-417; L. Cherlonneix, *Philosophie Medicale de Nietzsche: la Connaissance, la Nature*, L’Harmattan, Paris 2002.

¹²³ Cfr. NF 1884 26[275]. Così commenta Montebello l’essenzialità del dolore per la vita nella filosofia nietzscheana: «La vie comporte la douleur en tant qu’elle comporte le flux, le devenir, la mort, la lutte, la contradiction, la création. Dès ses études sur les philosophes présocratiques, Nietzsche montre que la douleur, le malheur, l’injustice, la mort ne peuvent être un argument contre la vie. Invoquer la douleur contre la vie, c’est faire un cercle et il est prévisible que ceux qui veulent éradiquer la douleur de la vie comme si elle était un mal injustifiable, inventeront aussi toutes sortes de remèdes qui n’auront qu’un effet: nier la vie», P. Montebello, *Nietzsche. Fidélité à la terre*, CNRS Éditions, Paris 2019, p. 406 (a questo testo e in particolare al capitolo *La place fondamentale de la maladie dans l’enquête généalogique* si rimanda per una interpretazione del tema salute-malattia in relazione ad alcuni concetti fondamentali della filosofia nietzscheana, come la volontà di potenza e l’antitesi azione-reazione).

¹²⁴ NW, Noi antipodi. Essenziale a questo proposito anche il riferimento alla seconda edizione di FW, nella quale Nietzsche affronta il tema fondamentale del rapporto di salute e filosofia. È necessario che si imponga una figura coraggiosa, sostiene, che sappia vedere in ogni risposta alla domanda sul valore dell’esistenza i sintomi di un determinato corpo (malato o in salute): si tratta del “medico filosofo”.

esclusivamente alla simpatia di Nietzsche per l'antica ritmica quantitativa, può stupire ciò che egli afferma in *Ecce homo*:

Voglio dire poi qualche parola sulla mia *arte dello stile* in generale. *Comunicare* uno stato, una tensione interna di *pathos*, per mezzo di segni, compreso il ritmo di questi segni – è questo il senso di ogni stile; e visto che in me la molteplicità degli stati interni è straordinaria, mi trovo ad avere molte possibilità di stile – forse la più molteplice arte dello stile di cui un uomo abbia mai disposto. *Buono* è qualunque stile che comunica realmente uno stato interno, che non si sbaglia sui segni, sul ritmo dei segni, sui *gesti* – tutte le leggi del periodo sono un'arte del gesto. In questo il mio istinto è infallibile. – Buono stile *in sé* – una *pura follia*, mero «idealismo», un po' come il «bello *in sé*», il «buono *in sé*», la «cosa *in sé*»...¹²⁵

L'espressione di *pathos*, caratteristica della ritmica moderna e dunque anche di quella wagneriana, non è qualcosa che Nietzsche esclude dal suo stile. Anzi, in questo brano il senso di ogni stile viene indicato proprio nella capacità di comunicare una tensione interna di *pathos* attraverso il giusto ritmo di segni e gesti. Una definizione simile può sorprendere alla luce delle critiche rivolte a Wagner, che era accusato di dedicarsi all'espressivo a ogni costo, di esacerbare la produzione delle emozioni, di moltiplicare i ritmi oltre misura, a scapito di una forza organizzatrice unitaria. Tutti questi elementi di critica sembrano paradossalmente rientrare nella definizione di stile che Nietzsche qui propone, compresa la predilezione per una varietà degli stili, di contro all'idea di uno stile dominante.

Vi è inoltre, in questo passaggio, l'esplicito rifiuto di ogni universale, sia esso il “buono stile”, il “bello”, il “buono”, la “cosa in sé” – e a questo elenco si può aggiungere senza forzature anche il concetto di “ritmo in sé”. I filologi che, da giovane professore, Nietzsche aveva criticato hanno ingenuamente ritenuto

il nostro genere di senso ritmico come la specie unica ed “eterna”, come il ritmo in sé: all'incirca come noi siamo tutti quanti inclini a intendere la nostra morale umanitaria e compassionevole come *la* morale, e a interpretare attraverso di essa morali più antiche e radicalmente diverse.¹²⁶

¹²⁵ EH, *Perché scrivo libri così buoni*, 4.

¹²⁶ A Carl Fuchs, metà aprile 1886, BVN, vol. V, 688, p. 182.

Sebbene qui l'accento sia posto sulla storicità e mutevolezza dei fenomeni, tra i quali la morale e il senso ritmico, la presa di posizione è chiara: non esiste un ritmo in sé. E, si potrebbe aggiungere, non esiste un ritmo che sia *in sé* buono.

Per riassumere, si delineano due contraddizioni interne alla riflessione nietzscheana. Prima contraddizione: Nietzsche critica la decadente ritmica moderna in quanto pura espressione di *pathos*; d'altro canto, nel brano di *Ecce homo* sopra citato Nietzsche afferma che "buono" è qualunque stile che comunica uno stato interno (una tensione interna di *pathos*). Seconda contraddizione: lo stile della *décadence* è caratterizzato da una morbosa autonomia delle parti e dall'assenza di una visione d'insieme, che sappia dominare la dispersione delle singole correnti. D'altro canto, nel brano di *Ecce homo*, Nietzsche proietta il discorso su di sé e si auto-attribuisce una "molteplicità stilistica" straordinaria, rispecchiamento di una molteplicità di stati interni altrettanto inusitata (attribuendo, pertanto, valore alla varietà stilistica).

Si potrebbe semplicemente concludere con la constatazione che Nietzsche, in quanto moderno, è sintomo di quella *décadence* che lui stesso descrive. Ciò è almeno in parte vero, e tuttavia è vero anche l'opposto: «io sono un *décadent*: ebbene, ne sono anche l'antitesi»¹²⁷. Cosa significa essere, al contempo, un *décadent* e la sua antitesi? Per orientarsi nella lettura di un'affermazione tanto ambigua, occorre tenere conto: 1) dell'esperienza in prima persona che Nietzsche ha fatto della *décadence*; 2) della più volte esplicitata volontà di collocarsi agli antipodi della *décadence*, e dunque di Richard Wagner. Il modo in cui due tensioni, apparentemente in contrasto tra di loro, possono coesistere, è spiegato da Nietzsche stesso:

io ho scelto sempre, per istinto, i rimedi *giusti* per i miei mali, mentre il *décadent* in sé sceglie sempre dei rimedi che lo danneggiano. Come *summa summarum* io ero sano; in qualche angolo, come mia specialità, ero un *décadent*.¹²⁸

La distinzione tra salute e malattia si può allora spiegare attraverso un'inversione di direzione. "Patologica" è la tendenza della modernità a concedere attenzione alle parti a

¹²⁷ EH, *Perché sono così saggio*, 2. Circa la contraddittorietà e l'ambiguità di questa affermazione, che si riflette tanto nella critica a Wagner, quanto nell'autoanalisi che Nietzsche conduce su se stesso, si rimanda a: D. Borchmeyer, *Il Caso Wagner – paradigma del moderno. Nietzsche e la dialettica della *décadence**, in E. Fubini (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, cit., pp. 133-152.

¹²⁸ EH, *Perché sono così saggio*, 2.

scapito del tutto, mentre “sana” si potrà definire la dinamica inversa. In qualche angolo Nietzsche è *décadent*, ma proprio perché si tratta di “angoli” e non dell’intero edificio egli si può auto-valutare, complessivamente, anti-*décadent*. Nell’“architettura-Nietzsche” la parte non prevale sul tutto – la parola non prevale sulla frase, la frase non prevale sulla pagina, per dirla con Bourget – o almeno è così che il filosofo racconta la propria malattia e il modo in cui essa, paradossalmente, stimolò la sua salute. La forza organizzatrice di un individuo sano è in grado di riplasmare affermativamente gli elementi nocivi, di tenersi alla larga dai rimedi che danneggiano (come la musica wagneriana) e di individuare quelli che provocano giovamento – un individuo sano è, in questo senso, «un principio di selezione»¹²⁹. L’ideale della grandezza (del grande stile, ad esempio) non esclude necessariamente la molteplicità e la varietà al suo interno, perché «questo appunto deve chiamarsi *grandezza*: poter essere tanto multiforme quanto intero, tanto esteso quanto colmo»¹³⁰. Il grande stile coordina molteplicità e unitarietà, presenta vari “angoli” decadenti che arricchiscono l’edificio, ma che non hanno sufficiente forza di comprometterne la salute complessiva.

Restringendo il campo al fenomeno del ritmo e alla tensione di quest’ultimo tra *ethos* e *pathos*, la proposta di lettura è la seguente: il problema che Nietzsche individua nella ritmica moderna non è l’espressione di *pathos* in sé considerata, né, tantomeno, la moltiplicazione delle espressioni di *pathos*... *a patto che* tali espressioni siano “buone”, nel senso precedentemente indicato di feconde. La ritmica wagneriana è patologica non perché comunica una tensione interna di *pathos* – obiettivo di ogni stile – ma perché influisce sulla dinamica vitale dei ritmi che costituiscono il corpo in direzione di un impoverimento, e non di un accrescimento. Come Bernini, Wagner crede di portare la vita sin nei dettagli, producendo però un effetto contrario. Anche la moltiplicazione delle prospettive, stilistiche o ritmiche, è da intendersi alla luce del medesimo criterio, che decide in definitiva della decadenza o meno di qualsiasi fenomeno. «Siamo diversi come lo sono il ricco e il povero»¹³¹, scrive Nietzsche comparandosi a Wagner. Il filosofo crea perché *sovrabbondante*, la vera causa della rovina del musicista è, invece, la sua *povertà*:

¹²⁹ EH, Perché sono così saggio, 2. Come sottolinea Dufour, da un lato la musica prodotta da un individuo non è nient’altro che il sintomo dello stato di salute o di malattia di quel corpo, dall’altro lato, il fatto che un brano musicale sia percepito come bello significa che c’è una affinità, un’analogia tra la costituzione ritmica di quel brano e del corpo di chi lo ascolta (cfr. É. Dufour, *La physiologie de la musique de Nietzsche*, cit., p. 225).

¹³⁰ JGB, Noi dotti, 212. Questo aforisma si conclude con la domanda: «è oggi – possibile la grandezza?».

¹³¹ A Ferdinand Avenarius, 10 dicembre 1888, BVN, vol. V, 1184, p. 833.

questo è il discrimine tra lo “stile della *décadence*” e il “grande stile”, così come tra la “decadenza ritmica” e la “maturità ritmica”¹³².

Si suggerisce, allora, che *ethos* e *pathos* non siano due opzioni contrapposte e alternative, ma che il *pathos* si configuri piuttosto come una piega dell’*ethos*. È possibile reinserire l’espressione degli affetti – per quanto cangiante, varia, frammentaria, intensa, estrema essa sia – all’interno di un “carattere”, che non è predeterminato da una norma rigida, ma piuttosto il risultato di una norma plastica. Il “legislatore”, che Nietzsche si era illuso di vedere in Wagner, non è altro che egli stesso: la legge ritmica e stilistica che ritiene di avere ideato, per primo nella storia, opera in vista di un alleggerimento del *suo* corpo, affinché esso individui il passo di marcia e di danza migliore per lui, e trovi la sua buona andatura, la propria *cadenza* – di modo da sbarazzarsi delle *pastilles Géraudel*.

¹³² Sul tentativo di Nietzsche di reagire all’estetica moderna della decadenza attraverso il concetto di “grande ritmo”, si veda G. Pelloni, *Nietzsches Zarathustra und der “grosse Rhythmus”*, cit.

7. Appendice. Velocità e lentezza

7.a Il tempo dell'educazione

Nella considerazione inattuale *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Nietzsche si rivolge ai giovani del suo tempo, sperando che siano ancora abbastanza "in salute" da percepire l'inadeguatezza del sistema educativo in vigore all'epoca. Oggetto dell'attacco nietzscheano è un eccesso di storicismo, che, innestato nel percorso di formazione dei giovani, produce effetti nefasti, se guardati con l'occhio inattuale del filosofo. Uno studio smodato della storia è capace infatti, tra le altre cose, «di sopprimere o di reprimere il desiderio di maturare lentamente con il desiderio contrario di essere subito pronti, subito utili, subito fecondi»¹. L'auspicabile prospettiva di una maturazione lenta, *langsam*, si contrappone a una maturazione veloce, *schnell*, che una società e un mondo del lavoro sempre più rapidi rendono necessaria.

L'accelerazione tipica dell'epoca moderna è un tema ampiamente trattato, in modo particolare se si volge lo sguardo al primo Novecento: si pensi, ad esempio, alle analisi di Simmel sulla metropoli moderna, il cui ritmo accelerato viene contrapposto a quello più lento delle periferie e delle campagne², oppure alle parole di Marinetti nel Manifesto del futurismo del 1909: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità»³. Nelle riflessioni di Nietzsche vi è, però, una sfumatura peculiare che si ritiene interessante indagare nell'ambito della

¹ HL 9, pp. 343-344.

² G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), a cura di M. Landmann e M. Susman, Brücke und Tür, Stuttgart 1957; trad. it. a cura di P. Jedlowski, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1995, p. 36. Ernst Bloch riprenderà da Simmel questo tipo di analisi, tematizzando dei dislivelli spazio-temporali tra metropoli e periferia; come spiega Remo Bodei analizzando il testo di Bloch *Eredità del nostro tempo*, città e campagna hanno ritmi differenti e tempi storici non congruenti. Questo il significato del concetto blochiano di *Ungleichzeitig* (non contemporaneità/anacronismo), chiave secondo Bloch per comprendere l'avvento del nazismo (Cfr. R. Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Bibliopolis, Napoli 1983).

³ F. T. Marinetti, *Manifesto del futurismo*, 1909. Mattenklott sottolinea il contrasto delle riflessioni nietzscheane sulla dignità di un pensiero lento con alcune idee dell'avanguardia estetica, in particolare il futurismo (Cfr. G. Mattenklott, *Der Taktschlag des langsamen Geistes. Tempi in der Fröhlichen Wissenschaft*, in "Nietzsche Studien", n. 26, 1997, pp. 226-238p. 237). Successive trattazioni del tema dell'accelerazione moderna si trovano in R. Koselleck, *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (1979); trad. it. a cura di A. M. Solmi, *Futuro passato: per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova 1986; H. Rosa, *Alienation and Acceleration. Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*. Nordisk Sommeruniversitet NSU Press, Aarhus 2010; trad. it. a cura di E. Leonzio, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino 2015.

presente ricerca, e si tratta proprio del nesso tra l'accelerazione moderna e il tempo richiesto dall'educazione.

Nietzsche si domanda in che modo la rapidità, che si insinua e imprime il suo marchio a ogni ambito della vita sociale, influenzi la *Bildung*, intesa come un processo di formazione in sé molto più complesso di ciò a cui lo hanno ridotto gli istituti scolastici. L'acquisizione di conoscenze che siano funzionali a scopi pratici specifici non esaurisce la formazione di un individuo, poiché egli ha bisogno di imparare a padroneggiare quelle conoscenze: in altri termini, deve sviluppare la *saggezza*, come spiegherà Whitehead in un testo dedicato all'educazione dal titolo *Le ritmiche esigenze di libertà e disciplina*:

Ma sono desideroso di farvi comprendere che, sebbene la conoscenza sia uno degli scopi principali dell'educazione intellettuale, esiste un altro elemento, più generico ma più ampio, e d'importanza alquanto maggiore. Gli antichi lo chiamavano «saggezza». Non si può essere saggi senza qualche fondamento di conoscenza, ma si può facilmente acquistare conoscenza e rimanere privi di saggezza.⁴

La distinzione tra conoscenza e saggezza è antica quanto la stessa filosofia – basti pensare alla metafora socratica della maieutica, arte che non pretende di trattare i giovani come se fossero vasi da riempire di nozioni, ma il cui sforzo è estrarre e plasmare qualcosa che in certa misura era in loro già presente⁵.

Quanto a Nietzsche, questa problematica è affrontata nelle conferenze tenute nel 1872 *Sull'avvenire delle nostre scuole* e nella terza considerazione inattuale che, sin dal titolo, prospetta una riflessione circa l'importanza dell'educazione e la necessità di un suo ripensamento radicale, tanto nell'impostazione quanto nei suoi scopi⁶. In *Schopenhauer come educatore*, Nietzsche si serve dei concetti di *Bildung* e di *Erziehung* senza distinguerli con precisione, ma richiamandosi ad essi in maniera complementare: se

⁴ A. N. Whitehead, *The Aims of Education and Other Essays*, Free Press, New York 1929; trad. it. a cura di A. Granese, *I fini dell'educazione e altri saggi*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1992, p. 88.

⁵ Platone, *Theaet.* 149a-151d; trad. it. pp. 200-203. Come scrive anche Whitehead: «L'educazione deve essere essenzialmente una sistemazione ordinata di un fermento che già vive nel pensiero: non si può educare un pensiero nel vuoto», A. N. Whitehead, *I fini dell'educazione e altri saggi*, cit., p. 71. Quando Nietzsche analizza l'istituto del liceo, così come si presenta alla sua epoca, gli accusa proprio di non mirare alla cultura, bensì all'erudizione e al "giornalismo" (cfr. BA, Seconda conferenza, p. 120).

⁶ Ad essersi recentemente occupata di questi temi è la studiosa francese Julie Dumonteil, in particolare in: J. Dumonteil, *Nietzsche et l'éducation*, L'Harmattan, Paris 2015; Id., *Nietzsche: un éducateur masqué?*, in "Recherches germaniques", n. 43, 2013, pp. 41-66. Si rimanda anche al lavoro di uno dei pedagogisti italiani più noti del secolo scorso: G. M. Bertin, *Nietzsche e l'idea di educazione*, Il Segnalibro, Torino 1995.

l'apprendimento di conoscenze si integra alla costruzione della personalità, si è di fronte ad una autentica “educazione”⁷. A partire dall'inizio del XIX secolo il sistema educativo e le sue istituzioni erano andati incontro a significative modifiche in Prussia⁸. Le riflessioni nietzscheane vertono pertanto su un tema di forte attualità; l'istruzione tedesca – questa una delle principali critiche che Nietzsche le rivolge – ha come obiettivo educare i giovani affinché diventino, quanto prima possibile, uomini pronti ad entrare in società, utili e fecondi agli scopi di quest'ultima:

quanta più conoscenza e istruzione possibili, perciò quanto più bisogno possibile, perciò quanta più produzione possibile, perciò quanto più guadagno e felicità possibili; così suona questa formula seducente. Dai suoi partigiani l'educazione sarebbe definita come l'esatta cognizione per cui si diventa completamente attuali, nei bisogni e nella loro soddisfazione, per cui però, in pari tempo, si dispone, nel modo migliore, di tutti i mezzi e le vie per guadagnare il più facilmente possibile del denaro. Formare il maggior numero possibile di uomini correnti – a quel modo per cui si dice corrente una moneta – questo dunque sarebbe il fine.⁹

Lo scopo che l'epoca moderna assegna all'educazione è, in questa prospettiva, la formazione di uomini attuali, *correnti* come sono correnti le monete, ossia spendibili. A partire dall'istruzione liceale, lo Stato mira ad allevare «quanto prima è possibile utili impiegati»¹⁰; ne consegue una vera e propria ostilità per ogni educazione che si ponga altri scopi, tacciata di «egoismo raffinato», «immorale epicureismo culturale»¹¹. Nietzsche nota la differenza che i due tipi di educazione richiedono in termini temporali: una consuma molto tempo, mentre l'altra deve essere quanto più rapida possibile, e non lascia ai frutti il tempo di maturare sugli alberi, ma li strappa ancora acerbi dai rami.

⁷ Nietzsche adopera entrambi i termini tedeschi: «I tuoi veri educatori [*Erzieher*] e plasmatori [*Bildner*] ti rivelano quale è il vero senso originario e la materia fondamentale del tuo essere»; «Certo, vi sono anche altri mezzi per trovarsi: per rinvenire dallo stordimento nel quale abitualmente ci si agita come in una fosca nube, ma non ne conosco alcuno migliore che il rammendarsi dei propri educatori e plasmatori [*Erzieher und Bildner*]» (SE 1, p. 363). Commenta Dumonteil: «Pour le penseur, *Erziehung* et *Bildung* sont deux aspects d'un seul et même phénomène: celui de l'éducation», J. Dumonteil, *Nietzsche et l'éducation*, cit., p. 7.

⁸ Cfr. S. Prideaux, *I am Dynamite! A life of Friedrich Nietzsche*, Tim Duggan Books, New York 2018; trad. it. L. A. Dalla Fontana, *Io sono dinamite. Vita di Friedrich Nietzsche*, UTET, Milano 2019, p. 38.

⁹ SE 6, p. 414. Parte di questo brano è già presente nella prima conferenza *Sull'avvenire delle nostre scuole* (cfr. BA, Prima conferenza, p. 109). Circa l'atteggiamento critico di Nietzsche sul modello educativo tedesco, commenta Dumonteil: «Ainsi, dès 1858, presque depuis ses premières expériences de l'école, jusqu'en 1876, date à laquelle, à l'âge de trente deux ans, il s'éloigne de l'enseignement, Nietzsche se livre dans ses écrits à une critique de l'éducation. Cependant, sa réflexion est loin d'être négative. S'il veut détruire, c'est pour mieux reconstruire. Il essaie, pendant cette période, de définir de nouveaux objectifs, de nouvelles méthodes, au service d'un idéal exaltant: la réalisation d'individus hors du commun, oeuvrant pour le renouveau de la culture allemande», J. Dumonteil, *Nietzsche et l'éducation*, cit., p. 6.

¹⁰ BA, Prima conferenza, p. 105.

¹¹ SE 6, p. 415.

L'impegno a cogliere l'attimo è caratterizzato da un continuo "correre" e "dare la caccia", che lascia senza fiato chiunque si impegni in questa corsa frenetica. L'affanno nel respiro è il sintomo principale dell'epoca moderna e della sua malattia: la «malattia della fretta»¹². Il sistema educativo dello Stato tedesco promuove la commistione tra cultura e utilità, formazione e guadagno, tanto che, in base a questa tendenza, la *Bildung* può essere definita «come l'abilità con cui ci si mantiene "all'altezza del tempo"»¹³.

In un frammento postumo che è la stesura preparatoria di una parte di *Schopenhauer come educatore*, Nietzsche attribuisce alla filosofia il compito di essere il principale avversario della malattia della fretta:

Ora, proprio il valore più prezioso della filosofia sta nell'insegnare senza sosta la dottrina contraria ad ogni giornalismo, per impedire che l'uomo prenda troppo sul serio il momento presente e si faccia trascinare via da esso. [...] Così essa è la più grande nemica di quella fretta, di quell'affannoso cogliere l'attimo, di quella precipitazione che strappa, ancora non maturi, tutti i frutti dal ramo.¹⁴

La metafora della maturazione si presenta a più riprese nelle riflessioni di Nietzsche su questo tema, e porta al centro della questione la forzatura che la fretta vorrebbe imprimere a ogni processo di maturazione, tanto a quelli individuali quanto a quelli collettivi: ogni crescita ha il proprio "ritmo", che si vorrebbe accelerare quanto più possibile, col risultato di raccogliere spesso frutti non ancora pronti, dall'aspetto maturo ma dal contenuto acerbo. L'agitazione moderna si fa così grande, dall'Europa all'America, «che la cultura superiore non può più maturare i suoi frutti; è come se le stagioni si susseguissero troppo rapidamente»¹⁵. Tornano in mente le creature accelerate ipotizzate nella sua conferenza dal biologo von Baer, che immaginava cosa sarebbe accaduto rallentando o velocizzando significativamente il battito cardiaco dell'uomo; con poche pulsazioni all'ora, la percezione del tempo si dilaterebbe al punto da percepire un vorticante e continuo mutare

¹² SE 6, p. 419. Cfr. FW, 4, 329: «il loro furibondo lavoro senza respiro». Così caratterizza Lupo il tempo alienato descritto da Nietzsche: «Per il moderno uomo-talpa che Nietzsche ci descrive, il tempo è un valore nella misura in cui è un bene monetizzabile secondo il luogo comune del tempo-denaro. Per l'uomo-talpa l'uso del tempo è legato tanto all'evasione quanto al tornaconto che appaiono come facce della stessa medaglia, di uno stesso uso distorto e alienato del tempo. Ciò che per l'uomo moderno conta non è la forma del tempo, la sua plasmazione, ma la sua utilità. La fretta diventa l'espressione di un modo patologico di stare nel tempo. Salute e malattia diventano misurabili e comprensibili in base al concetto che ci facciamo del tempo e in base all'uso che ne facciamo», L. Lupo, *Forme ed etica del tempo in Nietzsche*, cit., p. 57. Nelle pagine successive, Lupo indaga la distinzione tra un uso nobile e un uso volgare del tempo, individuando come elemento discriminante proprio il ritmo, ossia il tempo di esistenza proprio di ciascuno.

¹³ BA, Prima conferenza, p. 109.

¹⁴ NF 1869-1874 35[12].

¹⁵ MA, Sintomi di cultura superiore e inferiore, 285. In un aforisma di *Aurora* dedicato all'*Impazienza*, Nietzsche fa riferimento alla «lentezza con cui matura il successo», M, 5, 452.

delle stagioni. È, allora, come se la fretta moderna avesse forzato le stagioni a scorrere più velocemente, ignorando però il “battito” peculiare di quei “frutti” che vorrebbe far maturare più rapidamente, i quali hanno il proprio ritmo, caratterizzato da una maggiore lentezza. Il loro ciclo di crescita è parzialmente modificabile, ma entro delle soglie massime e minime che si tratta di saper individuare se si vuole fare in modo che ciascuno sviluppi al meglio le sue proprietà.

Interessanti a questo proposito le riflessioni del già citato Whitehead, che dedica diversi testi al problema educativo e uno in particolare porta il titolo *Il ritmo dell'educazione*. L'impianto ritmico al quale il filosofo inglese rimanda è di ispirazione hegeliana, poiché prevede una tripartizione ricalcata sui momenti di tesi, antitesi e sintesi che, calati in ambito educativo, assumono il nome di “stadio della fantasia”, “stadio della precisione”, “stadio della generalizzazione”¹⁶. Nonostante l'impianto almeno genericamente hegeliano, la questione che Whitehead individua richiama per alcuni aspetti i problemi posti da Nietzsche:

È per questo che ho scelto il termine «ritmico», come esprime soprattutto l'innesto di una differenza dentro uno schema di ripetizione. Il non aver posto la debita attenzione al ritmo e al carattere dello sviluppo mentale è la causa principale della futile vuotaggine dell'educazione.¹⁷

Whitehead si addentra in questioni specificatamente pedagogiche, ma l'idea che l'istruzione sia fallimentare nella misura in cui non asseconda il ritmo di sviluppo dello studente è diretta conseguenza di quella fretta moderna, accusata da Nietzsche, di educare quanto prima possibile. Anche il filosofo e matematico inglese si serve infatti della metafora della maturazione: «Dobbiamo raccogliere le nostre messi ciascuna nella stagione propizia»¹⁸.

¹⁶ «Io penso che Hegel avesse ragione quando distinse in ogni progresso tre stadi che chiamò: tesi, antitesi e sintesi; sebbene io non ritenga che ai fini di un'applicazione della sua idea alla teoria educativa, i termini che egli impiegò siano felicemente scelti. In relazione al processo intellettuale li definirei: stadio della fantasia [*romance*], stadio della precisione, stadio della generalizzazione» A. N. Whitehead, *I fini dell'educazione e altri saggi*, cit., p. 70. In chiusura del testo, però, Whitehead invita a non rendere troppo nette le tre fasi: «Ho il gran sospetto che molti di voi, sentendomi sottilizzare circa i tre stadi di ciascun ciclo, diciate a voi stessi: “Com'è matematico, fare tali divisioni formali!”. Vi assicuro che non è la matematica, ma l'incompetenza letteraria che può avermi indotto nell'errore, contro il quale vi sto mettendo in guardia. Naturalmente intendo riferirmi soprattutto ad una distinzione di accento, di qualità interiore: fantasia, precisione, generalizzazione, son tutte presenti in ogni momento. Ma c'è un alternarsi di qualità dominanti ed è questo alternarsi che costituisce i cicli», ivi, p. 85.

¹⁷ Ivi, p. 70.

¹⁸ Ivi, p. 75.

Come notava Nietzsche, l'istruzione impartita nelle scuole è profondamente compromessa con l'ansia di far maturare i giovani all'insegna della massima rapidità possibile, allo scopo di educarli quanto prima «all'essere quotidianamente utilizzati»¹⁹. Al limite, l'educazione ottimale sarebbe quella che agisse al modo del farmaco inventato dalla penna di Wells nel racconto *Il nuovo acceleratore*²⁰, nel quale il Professor Gibberne crea un preparato chimico in grado di stimolare il sistema nervoso, conferendogli il potere di pensare due volte più velocemente e di sbrigare il doppio del lavoro che si potrebbe fare altrimenti nello stesso lasso di tempo. Questa narrazione del 1901 ben rappresenta la temperie dell'epoca, complessivamente entusiasta dell'ipotesi (seppur letteraria) di una accelerazione fisiologica, in grado di migliorare drasticamente le prestazioni di ogni individuo e di aumentarne la produttività.

Pensiamo troppo rapidamente e strada facendo, mentre camminiamo, mentre attendiamo a negozi d'ogni genere, anche quando meditiamo su quanto c'è di più serio; abbisogniamo di poca preparazione, perfino di poco silenzio – è come se portassimo in giro nella testa una macchina dall'inarrestabile rullio, che neppure nelle condizioni più sfavorevoli cessa di lavorare.²¹

Una simile esigenza di accelerazione dei ritmi esistenziali e produttivi determina una irrimediabile mancanza di tempo per conoscere se stessi, per comprendere la propria vocazione, le proprie propensioni, per sviluppare il proprio carattere. Quando tale conoscenza arriva, nota Nietzsche, è di norma troppo tardi per dare inizio a qualcosa di nuovo: «l'uomo *sceglie* la professione, quando non è ancora in grado di scegliere; non conosce le differenti professioni, non conosce se stesso»²². La saggezza senile si accompagna però ad una mancanza di forze, e non si potrà, perciò, che limitare i danni di una decisione presa troppo in fretta.

L'esempio che fa Nietzsche è quello a lui più vicino e più noto, ovvero il mestiere del filologo; dopo lo “studio matto e disperatissimo” di Schulpforta, la formazione universitaria tra Bonn e Lipsia, e in virtù dell'esperienza come docente di filologia classica a Basilea, Nietzsche ha bene in mente i metodi educativi nell'ambito della cultura

¹⁹ M, 3, 178.

²⁰ H. G. Wells, *The New Accelerator*, in “The Strand”, Dic. 1901; trad. it. a cura di P. Carta, *Storie di fantasia e di fantascienza*, Mursia, 1980, pp. 402-413.

²¹ FW, 1, 6.

²² NF 1875-1876 3[19].

classica e il tipo di studiosi che essa produce. Nel proposito di indagare schematicamente la formazione del filologo, Nietzsche si annota una serie di problematiche che mettono in dubbio l'autenticità dell'interesse di un giovane studente per l'antichità greca e romana; ciò che lo spinge alla scelta della professione dell'insegnante non è, 99 casi su 100, dettata da una conoscenza intima di sé, ma da cause estrinseche quali l'imitazione di qualcun altro, l'indolenza, o la necessità di guadagnarsi il pane²³.

Rivoluzionare alla radice i metodi della *Bildung* significa per Nietzsche anzitutto ritagliare uno spazio e soprattutto un tempo di maturazione che consenta a ciascuno di trovare la propria direzione, senza che questa venga imposta dall'esterno: «questi giovani non difettano né di carattere, né di buone attitudini, né di diligenza: ma non si è lasciato loro il tempo di darsi una direzione, piuttosto sono stati abituati, fin dall'infanzia, a ricevere una direzione»²⁴. La questione è in realtà più complessa, poiché non si tratta semplicemente di contrapporre il “darsi una direzione” al “ricevere una direzione”. A dispetto di ciò che questa citazione potrebbe suggerire, Nietzsche non è un promotore *tout court* della libertà individuale in ambito educativo, al contrario, afferma l'imprescindibile necessità per i giovani di essere guidati. Critica, infatti, l'insistenza con cui gli studenti vengono incalzati – ad esempio nei temi di tedesco svolti nei licei – a esprimere la propria opinione in maniera originale: nella maggior parte dei casi, non si ottengono che giudizi personali sbrigativi e immaturi. La malattia della fretta si diffonde e presto contagia anche le giovani generazioni, che vengono travolte dall'impazienza. Il vero male individuato da Nietzsche è allora la “mancanza di tempo”, che può incidere nell'animo del giovane in due modi opposti, o costringendolo prematuramente a opinioni personali, o spingendolo ad aderire a un quadro già pronto:

Il giovane non vuole aspettare finché, dopo lunghi studi, sofferenze e privazioni, il suo quadro degli uomini e delle cose divenga pieno: così accetta con fede piena e cieca un altro quadro, che è già pronto, e che gli viene offerto, come se esso dovesse anticipargli le linee e i colori del *suo* quadro, si getta nelle braccia di un filosofo, di un poeta, e dovrà così per molto tempo mettersi a servizio e rinnegare se stesso. Ci impara molto, ma un giovane dimentica spesso a questo modo ciò che è più degno di essere imparato e conosciuto: se stesso.²⁵

²³ NF 1875-1876 3[20].

²⁴ M, 3, 178.

²⁵ WS 266.

Da un lato gli studenti, incalzati dalla fretta di trovare se stessi, cadono nella tentazione di adeguarsi a un quadro già pronto, invece di dipingere il proprio con linee e colori personali. Dall'altro lato, i "colori personali" non sono da subito disponibili, ma richiedono un tempo di maturazione, durante il quale il ruolo degli educatori è decisivo, al punto tale che – afferma Nietzsche, quasi agli antipodi della citazione precedente – «ogni cultura prende inizio dal contrario di tutto ciò che oggi viene lodato come libertà accademica, ossia prende inizio dall'obbedienza, dalla subordinazione, dalla disciplina, dalla soggezione»²⁶. L'intransigenza di queste parole sorge in risposta alla tendenza dilagante a svalutare il ruolo delle guide nell'educazione dei giovani e, contemporaneamente, a sopravvalutare la (presunta) autonomia di questi ultimi.

In definitiva, però, tentando di volgere uno sguardo panoramico alla questione, si potrebbe applicare alle riflessioni nietzscheane il titolo della conferenza di Whitehead e parlare di *ritmiche esigenze di libertà e disciplina*: la disciplina è ciò che dà tempo alla libertà di maturare. Il vero discrimine non è allora tra il "darsi una direzione" e il "ricevere una direzione", ma piuttosto tra l'aver o non avere il tempo opportuno di trovarne una, e l'educazione dovrebbe essere proprio quella concessione di tempo, che la fretta moderna mira ad abbreviare, se non ad annullare.

Si tratta allora di ripensare il ruolo che gli educatori hanno nel processo di crescita e conoscenza di sé²⁷, e Nietzsche lo fa partendo dalla sua esperienza personale con la filosofia di Schopenhauer, che lesse sin dal primo momento come se fosse stata scritta per e si rivolgesse esclusivamente a lui²⁸. Il giovane Nietzsche era in cerca di un'influenza che agisse discostandosi dalle due massime dell'educazione in voga a quei tempi, ossia a) riconoscere la virtù più significativa di ciascuno studente e fare in modo che egli concentri tutte le sue forze nello sviluppo di quella virtù b) coltivare contemporaneamente in un individuo tutte le virtù esistenti. Un ideale di educazione alternativo, invece, dovrebbe rideterminare il rapporto tra virtù principale e virtù secondarie, tra centro e periferia, nella seguente maniera:

²⁶ BA, Quinta conferenza, pp. 204-205.

²⁷ Come spiega Dumonteil, «L'enseignant ne sait que transmettre ses savoirs, qu'imposer ses connaissances. L'éducateur fera s'éveiller les esprits, se révéler les capacités, les qualités, les inclinations. Il guidera la réflexion, élargira son horizon pour mieux la laisser s'y déployer. Il encouragera l'affirmation de la personnalité et orientera l'individu vers l'objectif suprême: devenir celui qu'il est», J. Dumonteil, *Nietzsche et l'éducation*, cit., p. 127.

²⁸ «Lo intesi come se avesse scritto per me», SE 2, p. 369.

Il filosofo educatore di cui io sognavo non avrebbe soltanto scoperto la forza centrale, ma avrebbe anche saputo evitare che essa agisse in modo distruttivo per le altre forze. Il compito della sua educazione, come io me lo figuravo, sarebbe stato piuttosto di trasformare l'intero uomo in un sistema di sole e pianeti in moto vivente e di conoscere la legge del suo superiore meccanismo.²⁹

Non si tratta dunque di sviluppare né esclusivamente la “forza centrale”, né simultaneamente tutte le forze presenti in un individuo. Obiettivo di una autentica educazione è, piuttosto, individuare il talento più spiccato, per fare in modo che si coordini con le inclinazioni secondarie, lavorando a un'armonia complessiva che non livelli, ma che stabilisca i pesi specifici di ogni componente. L'uomo diventerebbe così un “sistema di sole e pianeti in moto vivente”, non dunque una configurazione fissa e immutabile, ma un ordinamento dinamico di corpi che seguono ciascuno la propria orbita in un gioco di forze nel quale tutte le traiettorie si tengono insieme: complessivamente, il sistema regge se il sole organizza attorno a sé i pianeti in modo da non distruggerli e da non distruggersi. Il compito dell'educazione è trasformare l'uomo in un simile sistema solare e fare in modo che conosca ciò che Nietzsche chiama la “legge del suo superiore meccanismo” [*das Gesetz seiner höheren Mechanik*]. Analogamente, alcune pagine prima, si legge che «la nostra singolare esistenza, proprio nell'ora attuale [...] ci incoraggia nel modo più energico a vivere secondo una misura e una legge nostra [*nach eignem Maass und Gesetz zu leben*]]³⁰.

Torna nuovamente in causa l'idea di una *Gesetz* peculiare, a cui si è fatto riferimento più volte commentando il passo del paragrafo *Forza del ritmo* inserito nelle ricerche filologiche sulla ritmica antica. Definendo il corpo come un composto di innumerevoli ritmi, Nietzsche ipotizzava che questi interagissero modificandosi a vicenda, in modo tale che il ritmo “più ampio” non eliminasse quello “più stretto”, ma per così dire lo “abbracciasse”: la legge ritmica di un corpo implica un movimento di rideterminazione continua delle infinite dinamiche che lo costituiscono.

²⁹ SE 2, p. 365. Cfr. NF 1869-1874 29[204]: «Ovunque vedo degli storpi dello spirito: la loro formazione parziale ha procurato loro una gobba. – Che cosa significa armonica e parziale? Dovremmo forse temere l'educazione parziale in genere? Piuttosto la *pars* deve diventare il *centrum* per tutte le altre forze, il sole nel sistema. Ma sempre, dove esiste una grande forza, è necessario bilanciare con dei contrappesi».

³⁰ SE 1, p. 361.

Questa prospettiva fisiologica che guarda all'interazione di micro e macro ritmi corporei si rivela, ora, efficace anche per comprendere il processo di educazione che Nietzsche ha in mente. Traslata in un altro ambito, la *Gesetz* del corpo pare valere anche per l'individuo che va alla scoperta delle proprie inclinazioni, capacità e virtù: la “legge del suo superiore meccanismo” è simile a un sistema solare, nel quale l'astro principale non annulla le forze degli altri pianeti, ma in certa misura le “abbraccia” e dà loro direzione:

guardi, la giovane anima, indietro nella sua vita, e chiedi: che cosa finora hai amato veramente, che cosa ti ha attratto, che cosa ti ha dominato e in pari tempo ti ha reso felice? Metti davanti a te la serie di questi oggetti venerati e forse essi ti mostreranno, con la loro essenza e la loro successione, una legge, la legge fondamentale del tuo te stesso vero e proprio [*ein Gesetz, das Grundgesetz deines eigentlichen Selbst*].³¹

Nietzsche spiega poco dopo che questa legge fondamentale, propria di ciascuno, non può essere ricevuta passivamente; al contrario, il vero educatore deve far fronte a una “materia” ineducabile, non plasmabile, e al contempo difficilmente accessibile, talvolta persino paralizzata. Come il seme di una pianta, la crescita di ogni individuo è sottoposta alle intemperie: il compito dell'educatore è allora «liberazione, rimozione di tutte le erbacce, delle macerie, dei vermi che vogliono intaccare i germi delicati delle piante, irradiazione di luce e di calore, benigno rovesciarsi di pioggia notturna»³².

Educare se stessi significa conoscere la legge fondamentale, mobile e vitale, del “superiore meccanismo” proprio di ciascuno. È allora evidente che al cuore della questione dell'educazione si schiude la tematica della conoscenza di sé, argomento caro a Nietzsche e ricorrente nei suoi scritti, come testimonierà emblematicamente il sottotitolo di *Ecce Homo*, ossia: *Come si diventa ciò che si è*. Tale concetto – tratto dalle *Pitiche* di Pindaro³³ – ha una forte connotazione temporale, in quanto implica un “divenire” che si configura tuttavia come un divenire paradossale, poiché invita a

³¹ SE 1, pp. 362-363.

³² SE 1, p. 363.

³³ Cfr. OFN V/2 p. 548 (nota a FW 270). Non stupisce infatti che anche il citato testo di Dumonteil, nonostante si concentri sul tema dell'educazione in Nietzsche nel periodo di Basilea, scelga come filo conduttore del proprio lavoro il detto pindarico: «C'est bien l'éducation qui, seule, peut donner aux individus la conscience de leurs capacités et les aider à les développer. Ainsi seulement tous pourront se réaliser, devenir, selon la formule de Pindare, ceux qu'ils sont», J. Dumonteil, *Nietzsche et l'éducation*, cit., p. 10. È sempre Dumonteil a notare, poco dopo il passo citato, che il detto di Pindaro non si trova solo negli scritti più maturi di Nietzsche, ma già in uno studio del 1867 su Diogene Laerzio e in una lettera dello stesso anno a Rodhe (3 novembre 1867).

trasformarsi in qualcosa che si era già. Senza addentrarsi nelle possibili interpretazioni di un simile intrecciarsi del tempo nel suo svolgimento (*come si diventa*) alla dimensione presente (*ciò che si è*), si intende soffermarsi su di una particolare sfumatura della questione: il paradossale processo che consente a ciascuno di “divenire ciò che egli è” non solo richiede tempo, genericamente inteso, ma si potrebbe meglio dire che ha un *proprio tempo*. In questa prospettiva, Luca Lupo ha rilevato l’intreccio interno alle riflessioni di Nietzsche tra il motto pindarico e il fenomeno del ritmo:

Infine: nell’imperativo pindarico che contiene e cela in sé la struttura ritmica dell’alternarsi di divenire ed essere, si compone ed è condensata da Nietzsche l’antinomia tra ritmo che fa capo al tempo dell’esistenza soggettivo (il divenire) e ritmo cosmico/naturale sempre essente che precede e fonda ogni soggettività: [...] Trovare il *proprio* ritmo implica l’individuazione di una *consonanza non automatica*, non abituale, ma consapevole e volontaria con il ritmo, con i ritmi naturali che ci precedono e in cui troviamo origine e radicamento: ci si adegua al ritmo della necessità trovando ciascuno il proprio modo di assecondare la necessità, di seguirne il profilo. Si tratta di una consonanza che richiede di essere *appresa*.³⁴

Trovare il ritmo che individua ciascuno non è un’operazione semplice o immediata, al contrario: trovare il proprio *tempo* richiede tempo, perché si tratta di una consonanza non automatica che deve, pertanto, essere appresa, esercitata, imparata³⁵.

Il detto pindarico assume allora, nella lettura nietzscheana, un andamento musicale peculiare, ed è in questa prospettiva che le riflessioni sull’educazione e quelle sui ritmi della società moderna si illuminano di luce reciproca. «E come tutte le forme vanno visibilmente in rovina in questa fretta di chi lavora, così anche il senso stesso della forma, l’orecchio e l’occhio per la melodia dei movimenti vanno in rovina»³⁶, si legge in un

³⁴ L. Lupo, *Forme ed etica del tempo in Nietzsche*, cit., p. 63.

³⁵ Benedetta Zavatta, che ha studiato il debito di Nietzsche nei confronti di Emerson circa la nozione di carattere, così commenta: «For both Nietzsche and Emerson the processes of “knowing oneself” and that of “becoming who one is”, i.e. realizing one’s own potential, goes hand in hand. In other words, one cannot know “who one is” through introspection, but only by testing oneself in practice» (B. Zavatta, “*Know Yourself*” and “*Become What You Are*”. *The Development of Character in Nietzsche and Emerson*, in J. Constâncio, M. J. Mayer Branco, B. Ryan (a cura di), *Nietzsche and the Problem of Subjectivity*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, pp. 254-276, p. 267). Proprio citando Emerson, nel 1881 Nietzsche si annota un elenco di punti *Per la cura dell’individuo*, il secondo del quale recita: «2) Parimenti, deve comprendere il ritmo abituale del suo pensiero e del suo sentire, i suoi bisogni di nutrimenti intellettuale. 3) Poi, deve tentare *mutamenti* di ogni specie, prima di tutto per rompere le abitudini (molti cambiamenti di dieta, con l’osservazione più raffinata» (NF 1881-1882 11[207]). Sono, qui, presenti sia la necessità di comprendere il proprio ritmo individuale, sia l’esigenza di “tentare mutamenti”, dunque esperimenti, modificazioni delle abitudini di ogni specie.

³⁶ FW, 4, 329.

aforisma de *La gaia scienza*. La fretta intacca anche la percezione umana, che diventa progressivamente incapace di cogliere il movimento specifico delle forme, siano queste relative all'occhio o all'orecchio. Gli antichi avevano una raffinata ricettività nei confronti dei ritmi visibili agli occhi e dei ritmi udibili con le orecchie; se si intende il ritmo come una forma in movimento, si comprende come l'esigenza tipicamente moderna di rapidità abbia contribuito a compromettere il senso del ritmo, forzandone l'accelerazione e, di conseguenza, provocandone una deformazione. Considerazioni di questo tipo potrebbero ipoteticamente rientrare in quella "storia delle sensazioni ritmiche" che Nietzsche aveva prospettato come parte essenziale di una filosofia del ritmo.

Ci si vergogna già oggi del riposo, il lungo meditare crea quasi rimorsi di coscienza. Si pensa con l'orologio alla mano, come si mangia a mezzogiorno appuntando l'occhio sul bollettino di Borsa; si vive come uno che continuamente «potrebbe farsi sfuggire» qualche cosa. «Meglio fare una cosa qualsiasi che nulla» – anche questo principio è una regola per dare il colpo di grazia a ogni educazione e ogni gusto superiore.³⁷

Ogni educazione e ogni gusto superiore richiedono un tempo che la fretta moderna tende a ridurre al minimo, nella logica – oggi si direbbe capitalistica – secondo la quale "il tempo è denaro". Nietzsche si dimostra ancora una volta "inattuale", invocando la lentezza della vita contemplativa come contraltare della rapidità tipica della vita produttiva. L'elogio della lentezza come virtù inattuale³⁸ va di pari passo con la riscoperta dell'ozio (da non confondersi con la pigrizia, ammonisce Nietzsche³⁹). Non si ha più tempo per quell'*otium* che, nei tempi antichi, costituiva il modello di vita più nobile; «un tempo era tutto il contrario: era il lavoro ad avere su di sé la cattiva coscienza»⁴⁰. Schierandosi *a favore degli oziosi*, Nietzsche non si limita a emettere un grido nostalgico, ma nutre la speranza che il suo lamento «diverrà probabilmente attuale e ammutolirà un giorno da sé di fronte a un violento ritorno del genio della meditazione»⁴¹.

³⁷ FW, 4, 329.

³⁸ «La stima della vita *contemplativa* è diminuita. Perciò la mia considerazione è inattuale», NF 1876-1878 17[41].

³⁹ «Voi però non credete mica che io con ozio e oziare mi riferisca a voi, vero, poltroni?», MA, Sintomi di cultura superiore e inferiore, 284.

⁴⁰ FW, 4, 329.

⁴¹ MA, Sintomi di cultura superiore e inferiore, 282. Cfr. NF 1876-1878 17[83]: «§ Come si raggiungono i successi: V. libertà dello spirito. § L'ozio.»

Il difetto principale che egli rileva negli uomini cosiddetti “attivi” – ossia i produttivi, i frettolosi, gli attuali – coincide con la mancanza di individualità: proprio perché non si ha tempo da dedicare alla trasformazione di se stessi in un sistema singolare di “sole e pianeti”, che si muove secondo la sua propria legge, «gli attivi rotolano, come rotola la pietra, con la stupidità del meccanismo»⁴². Finora, spiega Nietzsche, l’umanità ha agito sorreggendosi su modelli largamente condivisi, ma il vero obiettivo è «che *ognuno tracci il suo modello e lo realizzi* – il modello individuale. Nel tracciarlo, occorrono tutta la forza di generare e la giovinezza e la virilità, tutta la penetrazione nella propria forza, l’autoconoscenza»⁴³; e ancora nello stesso periodo, ossia nel 1880: «Conoscere le proprie forze, la legge [*Gesetz*] del loro ordine e della loro scarica, la loro distribuzione, senza consumare troppo le une e troppo poco le altre [...]: quanto è *difficile* questa *scienza individuale!*»⁴⁴. Si comprende allora perché Simmel, nel suo saggio sulla metropoli moderna, riconduca l’insofferenza di Nietzsche per le grandi città al fatto che egli trova «il valore della vita solo in ciò che è unico e non si lascia definire in modo univoco per tutti»⁴⁵.

Ogni giovane anima percepisce dentro di sé un appello, energico e incalzante, a essere se stessa, a trovare il proprio carattere, a indagare la propria “scienza individuale” e il proprio “modello individuale”. Non è, tuttavia, così facile ravvisarlo: «Ma come possiamo ritrovare noi stessi? Come può l’uomo conoscersi? Egli è una cosa oscura e velata; e se la lepre ha sette pelli, l’uomo può trarsene settanta volte sette e non potrà dire: “ecco, questo tu sei realmente, questa non è più corteccia”»⁴⁶. Lontano dunque dalla pretesa metafisica di individuare la sostanza propria di ogni individuo o i suoi attributi essenziali, Nietzsche riflette circa la possibilità che l’esistenza singolare di ciascuno, in ogni momento, si conduca secondo una misura e una legge individuale – che non è possibile trovare già scritta o determinare una volta per tutte, e che è oscura, velata, “paralizzata dalle erbacce”. È per questo che Nietzsche si interessa alla figura dell’educatore in quanto liberatore, capace di agevolare il processo di crescita proprio di

⁴² MA, Sintomi di cultura superiore e inferiore, 283.

⁴³ NF 1879-1881 6[293]. Nietzsche conclude questo passo commentando: «*Oggi non è ancora possibile!*».

⁴⁴ NF 1879-1881 4[118].

⁴⁵ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 41. Cfr. ivi, p. 55: «La atrofia della cultura individuale dovuta all’ipertrofia di quella oggettiva è una delle ragioni dell’odio feroce che i predicatori dell’individualismo estremo, a cominciare da Nietzsche, nutrono per le metropoli, ma anche una ragione del fatto che essi siano così appassionatamente amati proprio nelle metropoli, dal momento che appaiono al loro abitante i profeti e i redentori della sua nostalgia inappagata».

⁴⁶ SE 1, p. 362.

ciascuna “pianta”, processo che si configura, in definitiva, come un’auto-educazione. Arriverà a dire, ne *Il viandante e la sua ombra*, che

Non esistono educatori. Come pensatori si dovrebbe parlare solo dell’educazione che ci si dà da sé. [...] Un giorno, quando già da un pezzo, secondo l’opinione del mondo, si è educati, si *scopre se stessi*: è allora che comincia il compito del pensatore; ora è tempo di chiamarlo in aiuto – non come educatore, bensì come uno che ha educato se stesso, che ha esperienza.⁴⁷

La conoscenza di sé non è automatica né immediata, richiede al contrario fatica, pazienza, *otium*; l’autentico valore del filosofo-educatore, in quanto nemico acerrimo della fretta⁴⁸, è in fondo la sua esperienza, il suo aver già educato se stesso, sperimentato con la propria vita. Si ritorna allora all’importanza della dimensione temporale, in un duplice senso: in primo luogo, educarsi è un processo che mal si concilia con la fretta e che richiede tempo, in secondo luogo, “diventare ciò che si è” significa individuare il proprio *tempo*, la propria singolare andatura, e ciò è possibile solo attraverso ripetuti e singolari esperimenti di vita. Occorre fare un’ultima precisazione: non si tratta, per Nietzsche, di contrapporre semplicemente la lentezza alla rapidità, invocando una rivincita della prima sulla seconda in senso assoluto. Il compito che egli intravede riguarda piuttosto la possibilità di accordare *quella combinazione di velocità e lentezza, che individua ciascuno*, con la combinazione di velocità e lentezza propria degli altri, nonché con i ritmi sociali, produttivi, economici, politici e così via.

L’invito a trovare il “proprio tempo” – inteso appunto come una combinazione individuante di velocità e lentezza – assume una nuova luce se si guarda con le lenti etimologiche proposte da Benveniste: in un saggio del 1940, *Latin Tempus*⁴⁹, il linguista propone una etimologia alternativa del latino *tempus* che, nelle sue molteplici accezioni, sarebbe l’analogo del greco *kairós*, inteso come derivato di *keránnymi*, ossia “mescolare”, “temperare”. Il tempo non indicherebbe allora né una durata, né una divisione o una

⁴⁷ WS 267.

⁴⁸ Nietzsche invoca ripetutamente la lentezza, come contrapposta alla fretta moderna; ciò non rende tuttavia, nemmeno in questo caso, il suo giudizio univoco o inappellabile. Ad esempio, proprio parlando della rara figura del filosofo in *Al di là del bene e del male*, contrappone la lentezza (intesa in questo caso come pedanteria) dei dotti, alla spiritualità filosofica «il cui tempo è un *presto*» (JGB 213).

⁴⁹ É. Benveniste, *Latin Tempus*, in *Mélanges de philologie, de littérature et d’histoire anciennes offert à Alfred Ernout*, Klincksieck, Parigi 1940, pp. 11-16. Cfr. G. Marramao, *Il tempo sospeso*, in M. Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset. “Une certaine joie”*. Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento, Roma Tre-Press, Roma 2017, pp. 67-75, pp. 70-71.

scansione⁵⁰, ma piuttosto la mescolanza opportuna di diversi elementi: esattamente come accade nel tempo atmosferico, che “mescolando” nelle giuste proporzioni umido e secco, caldo e freddo, consente alla vita di svilupparsi. Una “nozione contadina”, dice Benveniste. In questa accezione, il *tempo* di ciascuno non coincide con il modo di scandire o di impiegare le giornate; è, piuttosto, il punto di incrocio nel quale molteplici elementi si “temperano”, ossia si combinano nella misura più feconda. Momento che bisogna attendere, assecondare, come i contadini attendono e assecondano le condizioni meteorologiche più propizie per ciascuna delle attività che svolgono nei campi.

La “mistura” più giusta è talvolta quella che ha la forza di scomporsi per lasciare spazio a nuovi incroci. Un frammento postumo di Nietzsche del 1880 – suggestivo anche per il riferimento personale al sodalizio con Wagner – interpreta musicalmente la questione, riflettendo sui movimenti fondamentali e sulle tonalità armoniche secondarie che ciascun individuo dovrebbe assumere in rapporto agli altri:

La “musica degli individui”, il “contrappunto”. Attraente può essere: il correre parallelamente, incontrarsi di due linee in un angolo, e così via, gli arabeschi della linea, che spesso, quasi per burla, tocca l'altra linea retta, e immediatamente l'abbandona. Io mi sono incrociato con Wagner: siamo corsi l'uno verso l'altro con grande trasporto, vi è stato un bagliore, e poi ci siamo allontanati, con la stessa rapidità, sempre più.⁵¹

Una corsa parallela, un incontro, e poi un abbandono. Anche l'educazione del futuro dovrà prendere a modello il contrappunto musicale, ossia l'arte della combinazione di diverse linee melodiche, ciascuna individuale ma sovrapposta ad altre linee, in grado di armonizzarsi ora con l'una, ora con l'altra.

⁵⁰ Benveniste critica entrambe le etimologie principali di *tempus*: la prima riconduce *tempus* alla radice *ten-*, “estendere”, così che il termine assume il significato primordiale di “durata, estensione”; la seconda ricollega *tempus* alla radice *templum*, e dunque all'idea della divisione e della scansione del tempo. Benveniste guarda, piuttosto, ai significati di tutta una serie di derivati, come *tempestus*, *tempestatas*, *temperare* e, analizzando i significati di questi ultimi, trae la sua ipotesi etimologica e interpretativa: «C'est d'abord l'état du ciel, la proportion des éléments qui composent l'atmosphère et lui donnent sa qualité du moment, et c'est en même temps la convenance de cette situation météorologique à ce qu'il compte entreprendre. Voilà le double aspect du concept originel. Notion profondément utilitaire; *notion de paysan*. Le paysan ne fait rien sans consulter le ciel; c'est l'état de l'atmosphère qui conseille ses travaux. Il décide d'après le “temps”, se le “temps” est venu de telle occupation. [...] Même quand, plus tard, sous l'influence grecque, les Romains ont conçu comme durée continue ce qui était pour eux succession de moments ou d'époques, ils ne feront pas de *tempus* un substitute d'*aeuum*. Le mot adhère encore à ses attaches concrètes; dans la langue des philosophes comme dans l'usage quotidien, il désigne une modalité plutôt qu'une essence, une portion de temps plutôt que le temps», É. Benveniste, *Latin Tempus*, cit., pp. 15-16.

⁵¹ NF 1879-1881 6[4].

La direttiva generale dell'educazione, intesa come il tempo di darsi *tempo*, dovrà allora porsi in risposta alla seguente domanda:

come si può adattare l'individuo a quelle esigenze così straordinariamente molteplici della civiltà senza che esse lo inquietino e disgreghino nella sua singolarità – insomma, come si può inquadrare l'individuo nel contrappunto della vita pubblica e privata, come può esso in pari tempo fare la melodia e, come melodia, accompagnare?⁵²

7.b «Amici del *lento*»: il tempo della scrittura e della lettura

Se nel paragrafo precedente ci si è soffermati sull'accelerazione che l'epoca moderna, frettolosa e irriflessiva, imprime all'educazione, il presente paragrafo è dedicato alla medesima tensione tra velocità e lentezza, declinata, però, in un altro contesto: quello del linguaggio. Se, infatti, nel 1874 Nietzsche individua nella filosofia la principale avversaria della “malattia della fretta”, nel 1886 la disciplina chiamata a rispondere al medesimo compito è la filologia. Nell'ultimo paragrafo della prefazione ad *Aurora*, Nietzsche definisce se stesso e il suo libro “amici del *lento*”:

Un libro del genere, un problema del genere non ha fretta: inoltre, noi siamo entrambi amici del *lento*, tanto io che il mio libro. Non per nulla si è stati filologi, e forse lo siamo ancora: la qual cosa vuol dire, maestri della lettura lenta; e si finisce anche per scrivere lentamente. Oggi non rientra soltanto nelle mie abitudini, ma fa anche parte del mio gusto – un gusto malizioso forse? – non scrivere più nulla che non porti alla disperazione ogni genere di gente «frettolosa».⁵³

È una testimonianza di come la *forma mentis* acquisita attraverso una lunga e approfondita formazione filologica non abbandoni Nietzsche, nemmeno diversi anni dopo la sua rinuncia alla cattedra di Basilea, ma continui a orientarne il pensiero⁵⁴. A ritmarlo. La

⁵² MA, Sintomi di cultura superiore e inferiore, 242.

⁵³ M, Prefazione, 5. Già nella prefazione alle conferenze *Sull'avvenire delle nostre scuole*, Nietzsche indicava, tra le qualità del suo lettore ideale, anche la seguente: «dev'essere calmo e leggere senza fretta», BA, Prefazione da leggere prima delle conferenze, sebbene propriamente non vi si riferisca, p. 87. Ancora più diretto su questo punto, uno schema preparatorio per il passo appena citato: «Il lettore deve essere *calmo* [...] Poiché la nostra cultura è fatta solo per chi è calmo, disinteressato, per chi sa attendere con perseveranza. Descrizione della *cultura opposta*: quella della *fretta*», NF 1869-1874 8[82].

⁵⁴ Benne sostiene che non si possa parlare di una rottura definitiva di Nietzsche con la filologia. Nel rapporto del filosofo con questa disciplina, Benne ricostruisce il percorso altalenante e multiforme, dall'entusiasmo giovanile, attraverso le critiche nel primo periodo di Basilea, sino alla riscoperta dei meriti della filologia (C. Benne, *Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, cit., pp. 189-190, nota 3).

filologia educa alla lentezza, perché richiede pazienza, precisione, attenzione nella lettura dei testi antichi, nella loro traduzione, nell'analisi delle fonti, nella valutazione critica delle varianti. Una simile attitudine contrasta con quella dell'epoca del giornalismo e Nietzsche concepisce i suoi libri proprio in antitesi alla sbrigatività che si riserva ai quotidiani. Pertanto, si rivolge a quei rari⁵⁵ lettori, a quei «pazienti amici»⁵⁶, che non siano portati alla disperazione da un testo scritto lentamente, nonché pensato per essere letto lentamente.

In *Ecce homo*, dovendo fare un esempio di ciò che intende per un “buon lettore” dei suoi libri, Nietzsche si auspica di essere letto così «come i buoni filologi di una volta leggevano il loro Orazio»⁵⁷. La disciplina filologica non è esente da critiche, e tuttavia ha un grande merito, che non riguarda tanto i risultati specifici conseguiti, quanto un'attitudine metodologica: la filologia instilla l'abitudine di “riflettere mezz'ora su sei righe”⁵⁸. Ambasciatrice di calma, pazienza, meticolosità, il suo compito è mettere in guardia contro il modo abituale di leggere⁵⁹, e viene pertanto rivendicata come strumento inattuale⁶⁰, alleato della filosofia, nemico della fretta.

⁵⁵ «per questo io in tutta onestà mi propongo come scopo dei prossimi capitoli introduttivi quello di spaventare e mettere in fuga i lettori più numerosi e di attirare i pochi. Quindi ascoltate, lettori più numerosi! *Odi profanum vulgus et arceo*. Gettate via questo libro! Non è fatto per voi, né voi siete fatti per lui. addio!», NF 1869-1874 8[83]. A differenza di un cantante, che mira a riempire i teatri e ad attirare numerosi ammiratori, i testi di Nietzsche si rivolgono a pochi lettori, “disseminati” nello spazio e nel tempo: «Pur non avendo mai pensato alla *gloria*, non ho mai dubitato che questi scritti vivranno più a lungo di me. Semmai ho pensato ai lettori, ma sempre a individui dispersi, disseminati nei secoli: e io non sono come il cantante, al quale soltanto un teatro pieno rende la voce flessibile, l'occhio espressivo, il gesto eloquente», NF 1881-1882 13[56]. Il tema del rapporto di Nietzsche con il suo “pubblico” reale e ideale merita una grande attenzione; in relazione agli ultimi anni di vita cosciente del filosofo, Maria Cristina Fornari lega tale questione alla necessità di *educare* il lettore ai presupposti filosofici nietzscheani: «Nietzsche projects himself beyond the present generation with a view to a posthumous condition of life: the communication of his philosophy entrusted to his works – and whose urgency is revealed in the correspondence – aims to set up an insurmountable polemical distance from his contemporaries, but at the same time leaves the door open for possible interaction, not so much with a “public” (whose presence Nietzsche always declared to be inessential and pernicious), as with those longed-for “disciples” able to understand its experience. It was an operation of genuine “education” in his philosophical premises (Nietzsche specifically refers to the need for “*eine Menge erzieherischer Prämissen zu geben*” [Bf. an F. Overbeck, 12.10.1886, KGB III/, Bf. 761]), while remaining aware of how unlikely his architecture of thoughts was to reach even the most cultivated spirits of his age. The few interlocutors Nietzsche recognised as adequate included Bruno Bauer, Taine, Strindberg and Burckhardt: for the rest, physical solitude and intellectual isolation, which were certainly exhausting, but were also the first, inevitable condition for following one's *fatum*», M. C. Fornari, *And so I Will Tell Myself the Story of my Life*. *Nietzsche in His Last Letters (1885-1889)*, in J. Constâncio, M. J. Mayer Branco, *As the Spider Spins*, De Gruyter, Berlin/Boston 2012, pp. 281-296, p. 287.

⁵⁶ M, Prefazione, 2 e 5. In un aforisma dello stesso libro si legge: «Digressione. Un libro come questo non è da leggersi tutto di seguito e ad alta voce, ma da sfogliare, particolarmente passeggiando e viaggiando; occorre poterci mettere la testa dentro e sempre di nuovo fuori, senza trovare intorno a sé nulla di consueto», M, 5, 454.

⁵⁷ EH, Perché scrivo libri così buoni, 5.

⁵⁸ «La filologia è l'arte di imparare e di insegnare a leggere in un'epoca nella quale si legge troppo. Solo il filologo legge lentamente e riflette mezz'ora su sei righe. Non il suo risultato, ma questa abitudine è il suo merito», NF 1876-1878 19[1]. Nei frammenti a questo successivo, invece, Nietzsche rivolge le sue critiche alla filologia, ad esempio: «La storia della filologia è la storia di un genere di persone diligenti, ma senza talento», NF 1876-1878 19[2].

⁵⁹ Cfr. NF 1878-1879 31[5].

⁶⁰ «[...] solo in quanto sono allievo di epoche passate, specie della greca, giungo a esperienze così inattuali su di me come figlio dell'epoca moderna. Ma questo devo potermelo concedere già per professione, come filologo classico: non

Filologia, infatti, è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, trarsi da parte, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, divenire lento, essendo un'arte e una perizia di orafi della *parola*, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiungere nulla se non lo raggiunge *lento*. Ma proprio per questo fatto è oggi più necessaria che mai: è proprio per questo mezzo che essa ci attira e ci incanta quanto mai fortemente, nel cuore di un'epoca del «lavoro», intendo dire della fretta, della precipitazione indecorosa e sudaticcia, che vuole «sbrigare» immediatamente ogni cosa, anche ogni libro antico e nuovo: per una tale arte non è tanto facile sbrigare una qualsiasi cosa, essa insegna a leggere *bene*, cioè a leggere lentamente, in profondità, guardandosi avanti e indietro, non senza secondi fini lasciando porte aperte, con dita e occhi delicati... Miei pazienti amici, questo libro si augura soltanto perfetti lettori e filologi: *imparate a leggermi bene!*⁶¹

Il celebre invito nietzscheano con cui si conclude la prefazione ad *Aurora* indica un compito che richiede uno sforzo: ciò che si vuole ottenere (“leggere bene”) non si dà automaticamente, ma richiede di essere appreso (“*imparate*”)⁶². Per allenare una lettura lenta, suggerisce l'autore, occorre trarsi in disparte dalla folla, non essere impazienti, sopportare il silenzio richiesto da un lavoro solitario e attento, che viene descritto come “un'arte e una perizia di orafi della *parola*”. La cura e la precisione dell'orafo si contrappongono idealmente al modo di fare dei “lettori peggiori”, «quelli che si comportano come soldati che saccheggiano»⁶³, arraffano, svuotano e rovinano. Leggere è una vera e propria arte, che richiede virtù estranee all'uomo moderno e, paradossalmente, più familiari alle “vacche”, nella misura in cui la lettura viene paragonata alla ruminazione, processo tutt'altro che rapido o frettoloso⁶⁴.

saprei infatti che senso avrebbe mai la filologia classica nel nostro tempo, se non quello di agire in esso in modo inattuale – ossia contro il tempo, e in tal modo sul tempo e, speriamolo, a favore di un tempo venturo», HL, Prefazione, pp. 260-261.

⁶¹ M, Prefazione, 5.

⁶² Come sottolinea Benne, *imparare* a leggere non significa che esiste un metodo intersoggettivo, o una legge che possa semplicemente essere applicata; richiede al contrario esperienza, *ars, techné* (cfr. C. Benne, *Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, cit., p. 205).

⁶³ VM 137.

⁶⁴ La metafora della “ruminazione” è divenuta celebre: «Indubbiamente, per esercitare in tal modo la lettura come *arte*, è necessaria soprattutto una cosa, che oggidi è stata disimparata proprio nel modo più assoluto – ed è per questo che per giungere alla “leggibilità” dei miei libri occorre ancora del tempo – una cosa per cui si deve essere quasi vacche e in ogni caso *non* “uomini moderni”: *il ruminare...*», GM, Prefazione, 8.

Non solo la lettura, ma anche la scrittura è “amica del lento”⁶⁵. Nietzsche sostiene qualcosa di simile già ai tempi del primo volume di *Umano, troppo umano*, quando contrasta l’idea che la grandezza (in arte, ma non solo) sia frutto di ispirazione fulminea: «Non parlate di doni naturali, di talenti innati!»⁶⁶. Al contrario, ogni mestiere ha una sua “serietà”, che richiede lungo esercizio, molteplici tentativi più o meno riusciti e una buona dose di pazienza; coloro che *acquistarono* grandezza, che *divennero* geni «prendeivano tempo, perché provavano un piacere maggiore nel far bene il piccolo, il secondario, che nel mirare all’effetto di un insieme abbagliante»⁶⁷. Nietzsche fa l’esempio del novelliere, la cui qualità principale non è tanto il talento, quanto la costanza nell’esercizio: il romanziere allena senza tregua la propria penna, scrive e riscrive aneddoti fino a individuarne la forma più efficace, si sforza di capire e di raccontare i caratteri, le azioni, le relazioni tra gli uomini.

Il metodo paziente e meticoloso ora evocato non può non far pensare a quello proprio della filologia – alla quale Nietzsche non riserva solo lodi, ma anche critiche. Sin dalla prolusione su *Omero e la filologia classica*, infatti, il giovane professore evocava il rischio che gli studi classici si perdessero nel rigore dei dettagli e auspicava che la filosofia soccorresse la filologia, donandole una visione d’insieme e un senso complessivo.

ogni attività filologica dev’essere racchiusa e circondata da una concezione filosofica del mondo, in cui ogni elemento singolo e isolato si volatilizza come qualcosa di riprovevole, finché rimane solo il tutto, quel che è unitario.⁶⁸

Nell’aforisma di *Umano, troppo umano* richiamato, però, Nietzsche inverte questa prospettiva e sottolinea il rischio opposto, ossia l’insufficienza di una visione d’insieme abbagliante che, puntando sull’effetto complessivo, dimentica il “piccolo” e il particolare. La riscoperta delle “cose prossime”⁶⁹ ha a che fare, almeno in parte, con una rivalutazione

⁶⁵ Nell’aforisma 87 de *Il viandante e la sua ombra*, Nietzsche afferma che lo spirito libero deve possedere due virtù che vanno a braccetto: scrivere bene e leggere bene (cfr. WS 87). Già nei frammenti del 1872-1873, però, Nietzsche segnala la mancanza di modelli di buona scrittura: «Oggi nessuno sa quale aspetto abbia un buon libro: occorre darne un esempio alla gente: oggi non si comprendere cosa significhi scrivere bene. Oltre a ciò, la stampa rovina sempre più questa sensibilità», NF 1869-1874, 19[22].

⁶⁶ MA, Dell’anima degli artisti e degli scrittori, 163.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ OFN, vol. I/II, p. 538.

⁶⁹ Cfr. WS 16.

della filologia e del suo atteggiamento di fondo; l'attenzione per i dettagli viene tralata dai testi alle cose della vita quotidiana.

La disciplina filologica e quella filosofica sono, allora, entrambe componenti essenziali dell'attività di pensiero, così come Nietzsche la concepisce e mette in pratica, complementari l'una all'altra nei metodi e nei contenuti. Servendosi di una metafora poliziesca, Benne interpreta in maniera originale il rapporto tra le due discipline: esse agiscono come il "poliziotto buono" e il "poliziotto cattivo" di fronte a un "sospettato", ossia di fronte a un testo da interpretare. Il poliziotto cattivo, la filosofia, opera con maggiore violenza e attraverso gesti rapidi del corpo; batte ad esempio il pugno sul tavolo, che – simile all'*ictus* della ritmica moderna – accentua i momenti forti dell'interrogatorio. Il poliziotto buono invece, la filologia, stabilisce le pause, gestisce le attese, presta attenzione al tempo richiesto dal suo partner e dall'interrogato. Nella prospettiva nietzscheana, così come la intende Benne, è soltanto la collaborazione tra *bad cop* e *good cop* che riesce a produrre i risultati migliori; il loro metodo si configura nel complesso come una variazione ritmica di tempi e accenti, che costringono, alla fine, il testo a parlare⁷⁰.

La filologia svolge dunque un ruolo fondamentale quando si prende in considerazione il rapporto dell'uomo al linguaggio nelle sue molteplici forme, e l'importanza per Nietzsche di tale disciplina è attestata sino agli ultimi scritti. Nell'*Anticristo*, infatti, la filologia non si limita a insegnare l'arte della buona lettura, ma coincide con essa:

Qui per filologia, in un significato molto generale, si deve intendere l'arte del leggere bene – di saper cogliere i fatti *senza* falsificarli con l'interpretazione, *senza* perdere, nel desiderio di comprendere, la cautela, la pazienza, la finezza.⁷¹

L'atteggiamento della pazienza, lentezza, profondità, meticolosità e perizia – tanto raro nell'epoca di Nietzsche nonché in quella odierna – è veicolato dalla filologia, ed è necessario sia allo scrittore, sia al lettore che intendano imparare a fare buon uso delle parole.

⁷⁰ Cfr. C. Benne, *Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, cit., pp. 191-192.

⁷¹ AC 52.

Occorre però, a questo punto, fare un passo indietro, e chiedersi che cosa significhi fare un “buon uso” delle parole, gettando un rapido sguardo all’interno di alcune considerazioni nietzscheane sul linguaggio. In *Su verità e menzogna in senso extramurale*, Nietzsche si pone la domanda: «Il linguaggio è dunque espressione adeguata di tutte le realtà?»⁷², e la risposta che dà in quel breve testo del 1873 è negativa, perché le parole vengono definite «delimitazioni arbitrarie»⁷³ della realtà, dunque il contrario di una sua “espressione adeguata”. Il “buon uso” delle parole pare essere allora, in prima battuta, quello che risponde all’obbligo sociale di servirsi delle “delimitazioni arbitrarie” usuali e consolidate:

L’espressione morale di ciò è dunque la seguente: sinora abbiamo inteso parlare soltanto dell’obbligo di mentire secondo una salda convenzione, ossia di mentire schierati, in uno stile vincolante per tutti.⁷⁴

Fa buon uso delle parole chi dice la “verità”, laddove la verità non è corrispondenza tra cose e parole, bensì l’adozione di quelle partizioni della realtà condivise e comprese da una comunità. Essere veritieri non è altro che “mentire schierati”, allo scopo di comprendersi.

Nietzsche, però, guarda con favore al soggetto artisticamente creativo che si sforza di uscire da suddette “schiere”. Anche la sua instancabile attività di *homo scribens*⁷⁵ risponde all’esigenza di ricercare un linguaggio che non replichi le trame concettuali vigenti, ma che sia quanto più possibile individuale⁷⁶. Pur consapevole dell’eccezionalità

⁷² WL, 1, p. 358.

⁷³ WL, 1, p. 359. Cfr. *ibidem*: «Le diverse lingue, poste l’una accanto all’altra, mostrano che nelle parole non ha mai importanza la verità, né un’espressione adeguata».

⁷⁴ WL, 1, pp. 361-362. Cfr. NF 1869-1874 19[229]: «Nella società politica è necessaria una salda convenzione, essa si basa sull’uso abituale di metafore. Ogni uso insolito la turba, anzi la distrugge. Quindi adoperare ogni parola così come l’adopera la massa, è un atto di convenienza e moralità politica. Essere *vero* significa soltanto non allontanarsi dal senso usuale delle cose».

⁷⁵ Come già indicato, si tratta di un’espressione attribuita a Nietzsche da Colli, con obiettivi polemici: «Lui, il dissacratore di ogni eccellenza, non ha saputo dissacrare l’attività dello scrittore» (G. Colli, *Dopo Nietzsche*, cit., p. 131). Cfr. Id., *La ragione errabonda*, cit., p. 108: «Limiti di Nietzsche. Ha scritto troppo. Come Schopenhauer lo scrivere fu lo scopo e la consolazione della sua vita di solitario. Illusione nell’efficacia dello scritto. In tal modo di precluse ogni altro modo d’azione (contatti personali, opera educativa)».

⁷⁶ Nel *Tentativo di autocritica a La nascita della tragedia*, Nietzsche si rimprovererà di non aver adottato un linguaggio personale ma di servirsi di formule schopenhaueriane e kantiane (cfr. GT, Tentativo di autocritica, 6). Già nel 1874, però, si appuntava: «Dovrebbe piuttosto valere come legge, che il diritto di esprimere le proprie esperienze interiori spetta soltanto a colui che sappia altresì trovare un proprio linguaggio al riguardo» (NF 1869-1874 34[20]); «Ci si deve perciò comportare artisticamente di fronte alla lingua, per evitare il disgusto [...] Oggi certo lo scrivere diventa più difficile di quanto non lo fosse un tempo: ci si deve costruire la propria lingua. Non si tratta di un desiderio esteriore, quasi che si fosse sazi di un certo abbigliamento e si desiderasse una nuova moda» (NF 1869-1874 37[7]). Si tratta di un compito problematico, perché finalizzato a una torsione della natura stessa del linguaggio, che per assolvere alla sua

di un “parlare autentico” rispetto al “gran parlare” imperante tra gli uomini, Nietzsche *desidera* parlare e desidera trovare orecchie abbastanza fini che sappiano ascoltarlo⁷⁷. Nonostante le innumerevoli e reiterate critiche rivolte al linguaggio – dal testo del 1873 sino ai suoi ultimi scritti⁷⁸ –, Nietzsche si dichiara benigno nei confronti delle parole “vive”, come si legge in una poesia del 1882 intitolata *La parola*.

Alla parola viva io son benigno:

Guarda come saltella contenta

E che gentili riverenze sa fare,

Persino nell’impaccio resta amabile,

Ha sangue in sé, sa sbuffare con forza,

S’insinua nelle orecchie anche dei sordi,

S’attorciglia e svolazza,

Opera della parola è un ameno diletto.

Ma resta, la parola, una fragile cosa,

Che presto ammala e presto può guarire.

funzione comunicativa deve essere comune, trasversale, intersoggettivo. Nietzsche è consapevole di tale problematica, come attesta un frammento sempre del 1874: «Come si può dare tanta importanza allo stile e alla forma? L’unica cosa che conta è farsi capire. – Sia pur concesso: ma non è una cosa facile, ed è molto importante. Si consideri che essere complicato è l’uomo, come sia infinitamente difficile per lui *esprimersi* veramente! Gli uomini infatti restano per lo più invischiati in se stessi e non riescono ad uscire fuori; ma ciò non è altro che schiavitù. Saper parlare e scrivere significa diventare liberi: ammettiamo pure che non ne risulti sempre il meglio: ma è bene che questo qualcosa venga alla luce, che trovi le parole e il colore adeguati. Barbaro è chi non sa esprimersi, chi farfuglia come uno schiavo» (NF 1869-1874 37[8]). Esercitare il proprio linguaggio affinché trovi la forma più adeguata che lo liberi dalle “schiere” linguistiche esistenti, è un compito che Nietzsche sente proprio. Se le parole sono, come afferma Nietzsche nel testo del 1873, “delimitazioni arbitrarie”, allora Gilles Deleuze contribuisce a specificare la missione linguistica del filosofo, ossia rivedere, rinnovare e riplasmare in continuazione tali delimitazioni arbitrarie: «Il genio di una filosofia si misura innanzi tutto secondo le nuove distribuzioni che essa impone agli esseri e ai concetti», G. Deleuze, *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, Paris 1969; trad. it. A. Verdiglione, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2014⁶, p. 13.

⁷⁷ La tensione tra questi due impulsi – parlare e tacere, desiderio di essere ascoltato e frustrazione di non essere compreso – sono evidenti in modo particolare in *Così parlò Zarathustra*. «È notte: ecco, il mio desiderio erompe da me come una sorgente – il mio desiderio è parlare» (ZA, 2, Il canto della notte); «Qui mi si dischiudono tutte le parole dell’essere, balzando dagli gli scrigni che le contengono: l’essere tutto vuol qui diventare parola, e tutto il divenire qui vuole imparare da me la parola. Ma laggiù in basso – là è vano qualsiasi discorso! Là la migliore saggezza è tacere e passare oltre: *questo* – adesso l’ho imparato! [...] Ma laggiù in basso – là tutti parlano, e nessuno fa attenzione. [...] Presso di loro tutti parlano, nessuno riesce più a capire. Tutto cade nell’acqua, niente più cade nelle sorgenti profonde. [...] Tutti presso di loro parlano, e tutto viene logorato a forza di parole [*Alles wird zerredet*]» (ZA, 3, Il ritorno a casa). In questo passo viene ripetuta, come se fosse un ritornello, l’espressione «presso di loro tutti parlano [*Alles bei ihnen redet*]», a indicare il senso di estraneazione che esperisce Zarathustra di fronte alle parole degli uomini, che risultano “schiamazzi di galline” che non sono più in grado di “covare alcun uovo”, ossia parole vuote e infeconde. Quanto al desiderio di essere ascoltato e compreso, emblematico anche l’appello in apertura di *Ecce homo*: «*Ascoltatemi! Perché sono questo e quello. E soprattutto non scambiatemi per altro!*», EH, Prologo, 1.

⁷⁸ Si veda ad esempio nel *Crepuscolo degli idoli*: le nostre particolari esperienze «non potrebbero comunicarsi neppure se lo volessero. Il fatto è che manca loro la parola. Noi siamo anche già ben oltre le cose per cui abbiamo parole. In ogni discorso c’è un granello di disprezzo. Si direbbe che il linguaggio sia stato inventato soltanto per le cose di qualità media, mediocre, per qualcosa di comunicabile. Con il linguaggio chi parla si va già volgarizzando», GD, Scorrubande di un inattuale, 26.

Se vuoi lasciar che viva la sua piccola vita,
Allora devi con leggerezza prenderla, con grazia,
Non brancicarla con rozza mano e schiacciarla:
Figurati che muore sol s'è guardata male –

Allora: informe giace, esanime
Gelida e immiserita, un piccolo cadavere,
Orribilmente straziato e deturpato
Da morte e da agonia.

Una parola morta – è turpe cosa,
È un sonaglio per scheletri.
Maledetti gli odiosi mestieri,
Che uccidono parole e parollette!⁷⁹

“Vive” o “morte”: la natura delle parole è duplice, al loro interno può scorrere sangue, energia e linfa vitale, oppure possono essere piccoli cadaveri, “sonagli per scheletri”. Non è un tratto definitorio sostanziale, al contrario, viene sottolineata proprio la mutevolezza che pertiene allo stato di salute della parola, una “fragile cosa” che “presto ammala e presto può guarire”. Anche in questo contesto, l’interpretazione fisiologica è quella determinante agli occhi di Nietzsche per giudicare una produzione linguistica come “buona” o “cattiva”, in altri termini, espressione di pienezza e di forza vitale, oppure di impoverimento e degenerazione vitale. La poesia si conclude con una maledizione rivolta agli “odiosi mestieri che uccidono parole e parollette” (tra i quali è possibile annoverare anche la filologia, quando si fa vivisettrice della morta lettera). La condanna suona però, in conclusione, quasi come un invito, un’esortazione a non “uccidere” le parole, ma a mantenerle in vita e a trarne quell’“ameno diletto” che esse hanno la potenzialità di suscitare. Come fare in modo, però, che le parole siano “benigne” e non “gelide e immiserite”?

⁷⁹ NF 1881-1882 24[6]. Nonostante la distanza teorica e metodologica che sussiste tra i due autori, Marcel Jousse sottoscriverebbe quest’ultima strofa nietzscheana: anch’egli riserva un giudizio poco benevolo a quei mestieri che “uccidono le parole”, e si sforza di riattivare e riscoprire la vita che appartiene al linguaggio, inteso non come convenzione ma come espressione spontanea della vita (cfr. M Jousse, *L’anthropologie du geste*, cit., p. 124).

L'ipotesi di un linguaggio che non sia soltanto mummificazione della realtà, ma anche sua viva espressione⁸⁰, è inestricabilmente connessa alla questione dello stile. Alla *staticità* dello “stile vincolante per tutti”, Nietzsche si sforza di contrapporre – attraverso molteplici sperimentazioni⁸¹, dall'aforisma⁸² sino al linguaggio poetante dello

⁸⁰ Si tratta di un'ipotesi in controtendenza rispetto al giudizio che Nietzsche normalmente riserva al linguaggio, che si potrebbe definire un giudizio “negativo” nel senso sopra indicato: il linguaggio non è adatto a esprimere la realtà, ma è destinato a falsificarla (a omologare le differenze, a volgarizzare l'esperienza, a irrigidire il movimento). La sostenibilità di una concezione “affermativa” del linguaggio, nell'ambito del pensiero nietzscheano, è un tema di ricerca ancora poco sondato ma potenzialmente fecondo. In questo paragrafo, si forniscono alcuni argomenti in questa direzione: dare ritmo a un testo (attraverso i segni di interpunzione, il respiro, le pause etc.) è un modo che Nietzsche individua per rendere “vivo” il linguaggio (circa invece la relazione tra il linguaggio e il campo semantico della morte, cfr. cap. 2 paragrafo a, pp. 62-64). Ad avere colto questa direzione di ricerca, Scarlett Marton (S. Marton, *Le problème du langage chez Nietzsche. La critique en tant que création*, in “Revue de métaphysique et de morale”, 2012/2, n. 74, pp. 225-245).

⁸¹ «Come scrivere di, e attraverso, un linguaggio che semplifica e falsifica la vita e continua “a parlare di antitesi laddove esistono solo gradi e una sottile gamma di variazioni” [JGB, *Lo spirito libero*, 24]? Le risposte che il filosofo scrittore dà a questi interrogativi non stanno tanto in una teoria quanto in diversi esperimenti stilistici» (D. Morea, *Il respiro più lungo. L'aforisma nelle opere di Friedrich Nietzsche*, ETS, Pisa 2011, p. 90). Secondo l'autrice, l'aforisma è l'esperimento stilistico più riuscito in assoluto di Nietzsche da un punto di vista filosofico (cfr. *ivi*, p. 10); al suo testo si rimanda per un'analisi dettagliata dell'aforisma nietzscheano in relazione al problema dello stile e del linguaggio.

⁸² Cacciari sottolinea il rapporto dell'aforisma alla “parola viva”: «Dunque, nell'aforisma Nietzsche tenta la decostruzione del Logos “evocando” il potere della parola viva. L'aforisma è Memoria di tale parola – Memoria, poiché la parola viva è *comunque*, nell'aforisma, conficcata nello spazio della scrittura» (M. Cacciari, *Aforisma, tragedia, lirica*, in “Nuova Corrente”, vol. 68-69, 1975-1976, pp. 464-492, p.475). Interessante a proposito della forma aforistica la riflessione di Mattenklott in commento a FW 6, aforisma dedicato alla *perdita di dignità* del pensatore. Secondo Nietzsche, l'antico saggio di un tempo assumeva un'attitudine eccezionale e riconoscibile quando pensava: «si atteggiava il viso come per una preghiera e si tratteneva il passo: si stava per ore sulla strada, in silenzio, quando il pensatore “veniva” – su una o anche su due gambe. Così voleva la “dignità della cosa”!» (FW, 1, 6). Il pensatore moderno, al contrario, riflette strada facendo, cercando di ottimizzare il proprio tempo e lavorando come se portasse «in giro nella testa una macchina dall'inarrestabile rullio» (*Ibidem*). Non c'è più spazio nel presente per il pensatore in vecchio stile, che Mattenklott definisce un “contadino filosofico” del 1700: egli era abituato ad aspettare, sapeva che un pensiero era una rara eccezione e attendeva che prendesse forma con il corpo in tensione, silenziosamente. Secondo l'autore, Nietzsche non si limiterebbe in questo aforisma de *La gaia scienza* a fare un necrologio elegiaco dell'antico saggio, ma mimerebbe i tratti fisiognomici di quest'ultimo nella struttura linguistica dell'aforisma. L'aforisma, spiega Mattenklott, incorpora l'habitus del contadino filosofo assumendo la forma plastica di un camminare esitante, del sospiro di sollievo quando il pensiero finalmente sopraggiunge. Cfr. G. Mattenklott, *Der Taktschlag des langsamen Geistes. Tempi in der Fröhlichen Wissenschaft*, cit., pp. 228-229.

*Zarathustra*⁸³ – la *mobilità* di uno stile “vivente”. «La prima cosa che è necessaria è la *vita*: lo stile deve *vivere*»⁸⁴.

Per questa ragione, la lingua parlata gode di un naturale vantaggio rispetto a quella scritta: quest’ultima è più limitata, deve compensare la mancanza del ritmo e dell’accentuazione impresse dalla viva voce, attraverso stratagemmi quali, ad esempio, i segni di interpunzione.

L’arte di scrivere esige soprattutto *surrogati* per i modi di esprimersi che solo chi parla ha: cioè per i gesti, gli accenti, i toni, gli sguardi. Perciò lo stile dello scrivere è affatto diverso da quello del parlare, e qualcosa di molto più difficile: esso vuole con meno farsi capire altrettanto di quello. Demostene tenne i suoi discorsi in modo diverso da come li leggiamo: egli li ha rimaneggiati proprio in vista del fatto che sarebbero stati letti.⁸⁵

La sfida della scrittura è assumere l’atteggiamento del corpo vivente di chi parla, mimarne i movimenti (i gesti, gli accenti, i toni, gli sguardi) ricreandoli all’interno del testo. «Il mio stile è una *danza*»⁸⁶, scrive nel 1884 a Rohde, confermando la saldezza del legame tra stile e corpo in movimento.

⁸³ Significative le analisi di Masini nel suo saggio dedicato al carattere ritmico-metaforico dello stile dello *Zarathustra*: «Il pensiero, cioè, non è il prodotto di un’attività intellettuale oggettivantesi in una astratta concatenazione di determinazioni logiche, bensì scaturisce dalla profondità stessa dell’*Erlebnis*, si mescola al flusso sotterraneo della vita in una identità precategoryale e dinamica di significati. Per questo *la comunicazione del pensiero altro non può essere se non l’autoespressione assoluta della stessa pienezza vitale in uno stile* che offre nei suoi dedali sensibili, nelle sue sottili mediazioni mimiche, nei suoi ondegianti labirinti musicali i tramiti più articolati e più ricchi al manifestarsi dell’intelligenza. Lo stile, in questo senso, vale come forma di una *Erlebnis*, la cui decifrabilità non è data in termini di astratta comprensione logico-discorsiva, bensì di *appropriazione quasi carnale del vivente*», F. Masini, *Per un’analisi dei «campi di significato» nel «Così parlò Zarathustra*», cit., p. 537 (corsivi miei). Emblematiche anche le parole di Campioni: «In particolare *Così parlò Zarathustra* appare, per alcuni aspetti, il tentativo più conseguente, anche a livello di linguaggio, di superare i limiti della comunicazione gregaria, nella volontà poetica di un’espressione dionisiaca delle forze inconse, a lode della grande ragione superiore del corpo. Questo movimento di affermazione e questo sentire cosmico, che vuole la profonda eternità, trova la sua manifestazione nel canto e nella danza, nella ricerca di metafore privilegiate che parlino del tempo e del divenire», G. Campioni, *Scienza e filosofia della forza in Nietzsche*, cit., p. 61. Si veda inoltre il testo di G. Pelloni, *Nietzsches Zarathustra und der “grosse Rhythmus”*, cit., sullo *Zarathustra* come pratica concreta del “grande ritmo”.

⁸⁴ NF 1881-1882 23[32]. Afferma Morea: «lo stile di scrittura può diventare un potente mezzo per contrastare il processo gregario di semplificazione», D. Morea, *Il respiro più lungo. L’aforisma nelle opere di Friedrich Nietzsche*, cit., p. 74.

⁸⁵ WS 110. Commenta Masini: «Nietzsche parla anche di uno “Schreibstil” (stile di scrittura) che mira a impadronirsi di tutte le guise espressive proprie dello “Sprechstil” (stile del discorso) e che per questo deve foggarsi quei sostitutivi della mimica, degli accenti, dei suoni, degli sguardi che sono caratteristici di quest’ultimo. Siamo vicini all’“écriture corporelle” di Mallarmé. La costruzione del periodo riposa sulle leggi di quell’arte mimica (“Kunst der Gebärde”) che fa della scrittura, atteggiata come sinuoso corpo vivente, una trama di sinestesie, di segni e di diramazioni sensibili da cui si può risalire ai nascosti pensieri», F. Masini, *Per un’analisi dei «campi di significato» nel «Così parlò Zarathustra*», cit., p. 536.

⁸⁶ A Erwin Rohde, 22 febbraio 1884, BVN, vol. IV, 490, p. 455.

Si tratta di questioni sulle quali Nietzsche riflette costantemente, ma che si impongono a partire dal confronto filologico con i testi classici: studiando gli antichi oratori e analizzando le produzioni poetiche e letterarie greche e romane, il giovane professore di Basilea si era interrogato circa le effettive modalità di lettura degli antichi⁸⁷. Si è visto come questa problematica fungesse da filo conduttore nelle sue ricerche sul ritmo antico: esso – questa la grande intuizione nietzscheana – non aveva nulla a che fare con l'accentazione (l'*ictus*), ma soltanto con l'alternanza di durate temporali. La sensibilità moderna si è allontanata irrimediabilmente da quella antica perché si possa davvero arrivare a comprendere e a riprodurre la ritmica di quei testi; tuttavia, *Nietzsche assimila l'idea che il tempo con cui si legge non sia un'aggiunta, ma parte integrante di una produzione linguistica e del suo senso.*

Gli studi filologici sono il luogo di maturazione di riflessioni che infrangono le barriere non solo della disciplina accademica, ma anche dell'antichità; e così Nietzsche progetta, ad esempio, dal 1872, una considerazione inattuale «Sul leggere e scrivere»⁸⁸. Essa non vide mai la luce, e ciò nonostante la tematica non verrà del tutto abbandonata, come testimonia l'abbozzo di un dialogo sulla lettura di libri del 1879.

Osservi, La prego, come legge in fretta, come gira pagina – sempre allo stesso intervallo di secondi, pagina per pagina. Controlli l'orologio.

Sono tutti pensieri su cui è bene meditare, taluni facili, altri difficili – e lui li gusta tutti allo stesso modo! E lui li legge *uno dopo l'altro* – disgraziato! Come se fosse lecito leggere raccolte di pensieri da cima a fondo!⁸⁹

Sono le parole conclusive del frammento, nelle quali sotto accusa è, ancora una volta, la fretta del lettore. Quest'ultima si declina qui, però, in maniera peculiare: non è soltanto sinonimo di una sbrigatività poco accorta, ma il suo effetto nefasto ha a che fare con ciò

⁸⁷ Come nota Santini, per una tradizione che da Herder arriva a Nietzsche essere capaci di pronunciare correttamente un esametro greco potrebbe dischiudere la *Weltanschauung* antica: «Enfin donc: comment lisaient les Anciens? Comment faut-il prononcer un hexamètre? Nous ne serons probablement jamais capables de le prononcer correctement. La sensibilité moderne est trop distante de l'ancienne pour qu'on puisse même seulement imaginer quelle était la prononciation d'un vers, et surtout quel effet il provoquait sur l'âme humaine. D'ailleurs, déjà Herder et la majorité de la tradition allemande après lui croyaient que la langue des Grecs, leur poésie en particulier dans la forme privilégiée de l'hexamètre homérique, étaient la clef de lecture du monde grec dans sa totalité. Il suffirait, pour ainsi dire, d'être capable de prononcer correctement la langue grecque pour déchiffrer vraiment la *Weltanschauung* du monde grec. Mais justement cette chose apparemment très banale, en réalité décisive, comme Nietzsche l'a bien montré, nous échappe», C. Santini, *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, cit., p. 139.

⁸⁸ NF 1869-1874 19[330]; 26[20; 23]; 29[163; 164].

⁸⁹ NF 1878-1879 47[7].

che si può definire un “errore ritmico” nella lettura. Nietzsche critica la periodicità, sempre uguale a se stessa e sottomessa all’orologio, con cui il lettore impaziente sfoglia un libro. “Disgraziato!” è l’incriminazione rivolta a colui che legge tutti i pensieri allo stesso modo, come se fossero scanditi dalla meccanicità di un metronomo – e non da un direttore d’orchestra in carne e ossa, per riprendere un altro passo nietzscheano⁹⁰. Si è visto, nei capitoli precedenti, che “ritmo” non è sinonimo di “regolarità”, ma è piuttosto una combinazione di periodicità e di movimento, che presenta come sue componenti essenziali anche variazioni e irregolarità.

Il buon uso delle parole che Nietzsche ha in mente – in questo caso, la buona lettura – è quello che conferisce il giusto ritmo a ogni pensiero. Che non “gusta tutto allo stesso modo”, non gira pagina “sempre allo stesso intervallo di secondi”, ma è in grado di *ripetere* il gesto della lettura *differenziandolo* al momento e nel modo giusto⁹¹. Non tutti i pensieri sono ugualmente facili o difficili, e pertanto ciascuno necessita del proprio tempo: solo così è possibile “gustare” un testo, a differenza di una lettura uniforme, che procura sempre indifferentemente lo stesso piacere (“*er hat für alle Einen Genuß!*”). Si tratta di un punto fondamentale: una lettura lentamente uniforme è da evitare tanto quanto una lettura frettolosamente uniforme, perché la lentezza non è *in assoluto* una virtù, ma è ciò che dà tempo al lettore di scandire un testo, differenziandolo al suo interno⁹². Anche

⁹⁰ Cfr. KGW II/3 p. 205.

⁹¹ Come notano diversi autori, è proprio a partire dallo studio della ritmica antica (e di una delle sue componenti fondamentali, l’*agôgè*) che Nietzsche coglie l’importanza di una differenziazione temporale interna, tanto di una frase musicale o poetica, quanto di un pensiero filosofico. (Cfr. E. Ronzheimer, „[E]ine leisere Dissonanz in der sonstigen Taktgleichheit“. *Friedrich Nietzsche und der Metrikdiskurs des neunzehnten Jahrhunderts*, cit., pp. 196-197; G. Mattenklott, *Der Taktschlag des langsamen Geistes. Tempi in der „Fröhlichen Wissenschaft“*, cit.; C. Benne, *Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, cit., p. 192).

⁹² «Vielmehr ermöglicht allein die herabgesetzte Gesamtgeschwindigkeit eine temporale Binnendifferenzierung bei der Lektüre; alles *gleichmäßig* langsam zu lesen wäre gewiss ebenso verfehlt, wie alles *gleichmäßig* schnell zu lesen», C. Benne, *Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, cit., p. 193. In questa appendice ci si è soffermati principalmente sulla lentezza, che, in quanto valore inattuale, attira molteplici riflessioni di Nietzsche. Tuttavia, la lentezza non è un valore assoluto in sé per il filosofo, come testimoniano diversi passi: «Io cammino nuovi sentieri, a me viene un discorso nuovo; mi sono stancato, come tutti i creatori, della vecchia lingua. Il mio spirito non vuole più incedere su suole logore. Troppo lentamente scorre per me ogni parlare: – io salto sul tuo carro, tempesta!» (ZA, 2, Il bambino con lo specchio). Il “vecchio” linguaggio risulta lento per chi percorre nuove strade; di qui il richiamo alla tempesta, che introduce un campo semantico lontano da quello della lentezza, caratterizzato dalla violenza dei tuoni e dalla rapidità dei lampi. Analogamente, in *Al di là del bene e del male*, l’attività di pensiero del filosofo viene descritta come qualcosa di raro e di comunemente frainteso: si pensa che sia «qualcosa di lento, una specie di temporeggiamento, quasi una tribolazione e abbastanza spesso “un fatto degno del *sudore* dei nobili” – mai e poi mai, invece, qualcosa di leggero, di divino e di strettamente affine alla danza, alla tracotanza!»; è difatti ignota alla maggior parte dei pensatori «quella coesistenza genuinamente filosofica di un’ardita, irrefrenabile spiritualità, il cui tempo è un *presto*, con un rigore e una necessità dialettica che non fa alcun passo falso» (JGB, Noi dotti, 213). Il riferimento al *presto* come indicazione dell’autentico movimento di pensiero è indizio di un valore positivo, nella prospettiva nietzscheana, anche della rapidità. Significativo a questo proposito anche l’*aforisma* 381 de *La gaia scienza*, nel quale Nietzsche racconta che di alcune verità «non ci si può impadronire se non all’improvviso»: vanno afferrate al volo, colte in un baleno, e solo così le si può afferrare. Non sempre è necessario “covare” le verità a lungo, come se fossero uova. Al contrario: «con i problemi profondi mi comporto come con un bagno freddo – presto

in *Al di là del bene e del male* verrà ribadito che la ritmica di un periodo non è una componente secondaria, ma primaria, in quanto contribuisce alla determinazione di senso complessiva:

Basta, per esempio, un malinteso sul suo «tempo» e il periodo stesso è frainteso! Che non sia lecito restare in dubbio sulle sillabe ritmicamente decisive, che si senta come voluta e quindi affascinante la rottura di una simmetria troppo rigorosa, che si tenda l'orecchio sottile e paziente a ogni *staccato*, a ogni *rubato*, che si indovini il senso nella successione delle vocali e dei dittonghi e con quale delicatezza e ricchezza essi possono colorirsi e cangiar di tonalità nella loro sequenza: chi tra i Tedeschi lettori di libri ha tanta buona volontà da riconoscere questa specie di doveri e di esigenze e da prestare ascolto a tanta arte e a tanti intendimenti nel linguaggio? Ma in definitiva «non si hanno orecchi per tutto ciò»: e così non vengono avvertiti i più netti contrasti di stile e i più sottili artifici sono come *prodigati* ai sordi.⁹³

In questo aforisma sono sotto accusa, in modo particolare, i Tedeschi: lettori pigri e pressoché sordi, incapaci di cogliere l'arte inscritta nei periodi e la raffinatezza degli artifici linguistici. A essere ignorata è, più specificamente, la dimensione ritmica e temporale del testo scritto: all'orecchio manca la pazienza, nonché la sottigliezza necessaria per intendere il *tempo* proprio di ogni testo scritto. Si tratta di una grave carenza, poiché un fraintendimento ritmico comporta potenzialmente un'incomprensione del senso dell'intero periodo. Afferrare adeguatamente ogni *staccato* e ogni *rubato* è, per Nietzsche, parte integrante e non accessoria della comprensione linguistica.

Tornando all'abbozzo del dialogo sulla lettura del 1879, se i lettori moderni – tra i quali figurano *in primis* i Tedeschi – sono “disgraziati”, «La morale è: non si deve scrivere per i propri lettori. Lei intende dire che *non* si deve scrivere?»⁹⁴. Nel frammento, che è appunto un dialogo, vi sono due voci che si alternano l'una all'altra; la prima sostiene che si deve rinunciare all'idea di scrivere se l'obiettivo è essere letti con cura e attenzione, poiché tali virtù sono estranee al lettore frettoloso. La seconda voce controbatte,

dentro, presto fuori» (FW, 5, 381). Il valore della lentezza e della velocità non è pertanto assoluto ma relativo, da contestualizzare di volta in volta.

⁹³ JGB, Popoli e patrie, 246. È qui affermata esplicitamente da Nietzsche l'influenza del tempo e del ritmo di una proposizione sul suo significato; come si è visto nel secondo capitolo del presente lavoro, tale idea si insinua nelle riflessioni nietzscheane già ai tempi di Basilea, ed è difatti in riferimento alle lezioni di ritmica e di retorica antica che Kremer-Marietti scrive: «Car si le langage n'a pas pour essence le *Was* (quoi) mais le *Wie* (comment), c'est-à-dire, non pas la dénomination ni la désignation, mais le jeu, un calcul ses règles, non pas le nom mais l'opération, alors le rythme peut y être conçu comme principe», A. Kremer-Marietti, *Nietzsche et la rhétorique*, PUF, Paris 2007, p. 182.

⁹⁴ NF 1878-1879 47[7].

chiedendosi se rinunciare a scrivere per un lettore non significhi rinunciare a scrivere *tout court*. A questo scambio segue l'annuncio di una «seconda morale: bisogna imparare a leggere bene, bisogna insegnare a leggere bene»⁹⁵.

Ritorna, ancora una volta, l'invito a “imparare” qualcosa che non è immediatamente disponibile, ma che necessita di essere appreso: in questo caso, la buona lettura. Si è già indicato che leggere bene significa saper ritmare le frasi, dare peso alle parole, meditare sui pensieri che esse esprimono senza automatismi e senza orologio alla mano. Vi è però qualcosa di più specifico: leggere bene, che qui coincide con lo scrivere bene, significa conferire a un testo scritto *movimento*.

Un *autore* deve sempre comunicare movimento alle sue parole. [...]

Virgole, punti interrogativi e esclamativi – il lettore dovrebbe prestare il suo corpo e far vedere che viene messo in movimento dall'autore.

Eccolo. È completamente cambiato.⁹⁶

Il linguaggio ha una funzione comunicativa che lo costringe, se vuole assolvere al suo compito, a equiparare ciò che non è uguale, a lasciar cadere le differenze individuali e, in

⁹⁵ NF 1878-1879 47[7]. Sulla necessità di imparare lo stile, si veda anche BA, Seconda conferenza, p. 129.

⁹⁶ NF 1878-1879 47[7]. È interessante, su questo punto, un confronto con le riflessioni di Bergson (alle quali qui si può soltanto accennare). La parola, solitamente indicata da Bergson come qualcosa di fisso e di fissante, può *anche* essere mobile: «solo perché la parola è mobile, perché cammina da una cosa all'altra, prima o poi l'intelligenza l'avrebbe colta *in cammino*, quando non fosse ferma su niente» (H. Bergson, *L'évolution créatrice*, PUF, Paris 1966; trad. it. F. Polidori, *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, pp. 133-134). L'arte dello scrittore coincide allora con la capacità di far prevalere nella sua narrazione non le parole, intese come simboli giustapposti – “delimitazioni arbitrarie”, con Nietzsche – ma il «senso mobile che attraversa le parole» (H. Bergson, *L'âme et le corps* in Id., *L'énergie spirituelle*, PUF, Paris 2006; trad. it. G. Bianco, *L'anima e il corpo*, in *L'energia spirituale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008, versione digitale). Anche per Bergson, però, il compito non pertiene esclusivamente al romanziere, ma anche al lettore: occorre esercitare l'arte della lettura, nella quale il ritmo e la punteggiatura giocano un ruolo fondamentale. Ad esempio, nel saggio *La posizione dei problemi*, il filosofo francese critica il modo di insegnare la letteratura; per un giovane studente, *comprendere* un'opera di letteratura e *gustarla* – *goûter* è il termine francese, corrispettivo del tedesco *genießen* da cui *Genuß*, a cui fa riferimento Nietzsche parlando del lettore frettoloso che non è in grado di gustare un testo – vanno di pari passo, e implicano un mettersi nei panni dell'autore appropriandosi della sua ispirazione: «Come potrà farlo se non seguendone le orme, adottandone i gesti, l'attitudine, l'andatura? Leggere bene ad alta voce significa questo. L'intelligenza giungerà più tardi a introdurvi le sfumature. Ma sfumatura e colore non sono niente senza il disegno. Prima dell'intellezione propriamente detta vi è la percezione della struttura e del movimento, vi è, nella pagina che si legge, la punteggiatura e il ritmo. Segnarli come occorre, tenere conto delle relazioni temporali tra le diverse frasi del paragrafo e le diverse parti della frase, seguire senza interruzione il *crescendo* del sentimento e del pensiero fino al punto musicalmente annotato come culminante, in ciò consiste innanzitutto l'arte della dizione. Si ha torto di considerarla come un'arte semplicemente dilettevole» (H. Bergson, *De la position des problèmes*, in Id., *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris 1938; trad. it. P. A. Rovatti, *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2010², p. 78). Anche per Bergson, una lettura attenta al *tempo* dei periodi non è solo un'arte dilettevole, un ornamento inessenziale, ma il vero e proprio sostegno sul quale si regge il godimento e la comprensione di un testo. Le parole, ribadisce Bergson nella conferenza *L'anima e il corpo*, «avranno un bell'essere scelte come si deve, esse non diranno ciò che vogliamo far loro dire se il ritmo, la punteggiatura, e tutta la coreografia del discorso non le aiutano a far sì che il lettore, guidato da una serie di movimenti nascenti, percorra una curva di pensiero e di sentimento analoga a quella che noi stessi percorriamo. L'arte di scrivere sta tutta qui» (H. Bergson, *L'anima e il corpo*, cit., versione digitale).

particolare, a “fossilizzare” il movimento. Non per questo, però, Nietzsche dispera del potere espressivo del linguaggio, al contrario: ricerca incessantemente uno stile che renda manifesto il fiume dell’esperienza, senza pietrificarlo. Il compito di un autore è difatti comunicare movimento alle sue parole e, analogamente, quello del lettore è essere messo in movimento dall’autore. I segni di interpunzione sono le tracce scritte dei gesti che devono “muovere” e animare un corpo: virgole, punti interrogativi e esclamativi prendono vita attraverso respiri, accenti, sussurri, pause...

La ricchezza di vita si rivela nella ricchezza di gesti. Bisogna *imparare* a sentire tutto come un gesto: la lunghezza o la brevità delle frasi, l’interpunzione, la scelta delle parole, le pause, la successione degli argomenti. [...]

Quanto più è astratta la verità che si vuole insegnare, tanto più bisogna prima di tutto convincere i sensi.⁹⁷

Se la dimensione del significato non si riduce alla comprensione della semantica, allora anche la verità più astratta, per essere comunicata efficacemente, ha bisogno anzitutto di persuadere i sensi. Chi impara a leggere bene presta il proprio corpo ai movimenti del linguaggio, che lo mettono in moto, lo attraversano, lo modificano. Un buon uso delle parole deve allora seguire – per riadattare un’espressione nietzscheana – il “filo conduttore del corpo”⁹⁸. Ciò è difficile da intendersi per i moderni, lontani dalla cultura

⁹⁷ NF 1881-1882 23[32]. Masini cita come esempio emblematico di persuasione dei sensi lo stile dello *Zarathustra*: esso «mira dunque a “persuadere” i sensi con mezzi sensuali, creando una sorta di “costringimento” magico-musicale in cui il ritmo evoca e al tempo stesso placa il tumulto dionisiaco della danza. Si ha proprio qui quella suadente disciplina, quel “soggiogamento elementare”, quella misura apollinea che incatena Dioniso (“Apollo, dio dei ritmi”), della quale parla Nietzsche nel già citato aforisma della *Gata scienza*», F. Masini, *Per un’analisi dei «campi di significato» nel «Così parlò Zarathustra»*, cit., p. 539. Al di fuori di un contesto nietzscheano, invece, Massimo Donà si è soffermato sul rapporto tra segni di interpunzione, ritmo, movimento, senso: «Fermo restando che, in ogni caso, il senso di questo periodo trascende i significati delle sue componenti singole (i significati dei singoli categorem), va subito rilevato un fatto: che, ciò che decide del senso complessivo, “non è un significato”. Chè il ritmo non dice nulla di “diverso” dal semplice *movimento* in virtù del quale vengono pronunciate o scritte le parole, solo esse significanti. Avanti cioè un ben preciso significato. Il *ritmo* dice cioè il modo in cui l’essere si disegna secondo una temporalità fatta solo di accenti, silenzi e ricorrenze; fatta di pause e respiri che determinano le infinite possibilità comunque riconducibili a quella che rimane in ogni caso una serie limitata di segni e significati. Il *ritmo* decide come quei distinti (i categorem) debbano connettersi facendosi “uno”. facendosi uno in modo sempre diverso, comunque a seconda del ritmo, per l’appunto. Si dà da dare luogo a diversi possibili sensi; tutti sempre rigorosamente esprimenti la medesima “unità”». M. Donà, *Ontologia dell’interpunzione (o, del “respiro” dell’essere)*, in “Giornale Critico di Storia delle Idee”, n. 2, 2019, pp. 179-192, p. 191.

⁹⁸ Si tratta di un concetto ricorrente negli appunti nietzscheani, sebbene non negli scritti pubblicati, a partire dal 1884 (ad esempio cfr. NF 1884 26[374]). Su questo tema, si rimanda al testo di Lupo che mette in relazione la centralità del corpo nelle riflessioni di Nietzsche ai limiti del linguaggio: L. Lupo, *Nietzsche e il «filo conduttore del corpo»*. «*Was wir “Leib” nennen*», in P. Colonnello (a cura di), *Il soggetto riflesso. Itinerari del corpo e della mente*, Mimesis, Milano 2014, pp. 105-121. Scrive l’autore: «Sbarazzarsi della seduzione delle parole non significa infatti ancora potersi sbarazzare delle parole *tout court*. C’è una soluzione a questo problema? No. Il linguaggio che utilizziamo è l’unico che abbiamo e con esso tocchiamo di afferrare il senso di processi in cui sono all’opera, a propria volta, linguaggi

dell'oralità e abituati ormai da secoli a una fruizione in buona parte "intellettuale" della letteratura, ossia a un rapporto distaccato, silenzioso, mentale ai testi scritti. Diverso era per gli antichi che, anche quando leggevano tra sé e sé, lo facevano di norma ad alta voce.

A voce alta: voglio dire con tutti i crescendi, le inflessioni, i mutamenti di tono e le variazioni del «tempo», nelle quali cose l'antica vita *pubblica* trova la sua gioia. In quell'età le leggi dello stile letterario erano le stesse di quelle dello stile oratorio; e le leggi di quest'ultimo dipendevano, in parte, dalla sorprendente compiutezza e dalle raffinate esigenze dell'orecchio e della laringe e, in parte, dalla robustezza, dalla continuità e dalla potenza polmonare degli antichi. Un periodo, così come lo intendevano gli antichi, è soprattutto una totalità fisiologica, in quanto viene contenuto da *una sola* respirazione.⁹⁹

Presso gli antichi, il nesso tra corpo e linguaggio è molto più marcato, tanto che un periodo veniva considerato una "totalità fisiologica" perché racchiuso all'interno di una sola respirazione: il respiro dell'oratore batteva il tempo del linguaggio. Stile letterario e stile oratorio erano più vicini di quanto non lo siano ai tempi in cui Nietzsche scrive – nonché ai nostri – in quanto la maggior parte dei testi era scritta per essere letta a voce alta, e teneva dunque conto delle esigenze e delle caratteristiche dell'apparato fonatorio, dall'orecchio alla laringe, sino alla potenza polmonare.

Nietzsche invita a (re)imparare a sentire tutto come un gesto, poiché tale capacità si è progressivamente persa, non soltanto nell'ambito delle produzioni linguistiche, ma anche nella musica. Riferendosi all'antico uomo dionisiaco, sottolinea come questi fosse

traducibili nel nostro solo relativamente e in maniera molto limitata. Nietzsche pensa al linguaggio verbale umano come a un epifenomeno imperfetto di linguaggi più complessi, più rigorosi, linguaggi biochimici e fisiologici che garantiscono comunicazioni senza rumore e distorsioni. Linguaggi in cui il fraintendimento è raro. Il linguaggio umano è privo degli automatismi resi possibili da linguaggi presenti ad altri, più "bassi" livelli biofisici. Se non c'è una soluzione al problema dei limiti del linguaggio, tuttavia il riconoscimento di tali limiti retroagisce sulla visione delle cose e permette almeno di assumere un punto di vista nuovo in direzione del superamento di un dogmatismo dualistico e dell'atteggiamento dogmatico in generale» (ivi, pp. 106-107). Il linguaggio verbale non è, per Nietzsche, che un carente epifenomeno di linguaggi più profondi e complessi (su questo tema si veda anche P. Wotling, *What Language Do Drives Speak?*, in J. Constâncio, M. J. Mayer Branco (a cura di), *Nietzsche on Instinct and Language*, De Gruyter, Berlin/Boston 2011, pp. 63-79); ciò nonostante, il filosofo è un *homo scribens* che si sforza di "danzare" con le "catene" del linguaggio, e di creare uno stile che, sebbene non aderirà mai perfettamente a quei linguaggi pulsionali, biochimici e fisiologici, ricerca tale aderenza quantomeno come ideale regolativo. Sul tema del corpo come filo conduttore del linguaggio in relazione alla ricerca dello stile si sofferma Morea; l'autrice spiega come, in modo particolare a partire dagli anni '80, Nietzsche rifletta sul linguaggio in relazione a studi di fisiologia e biologia, e afferma: «L'ipotesi di un linguaggio di derivazione fisiologica e non concettuale, biologica e non astratta è essenziale, a mio parere, ad approfondire le "ragioni" dello stile di scrittura di Nietzsche (compreso l'aforisma); se non altro tale direzione può aiutarci a percorrere il senso della criptica quanto impressionante prima indicazione nietzscheana per una "Teoria dello stile": "1. Prima di tutto è necessaria la vita; lo stile deve vivere". La vita, dunque, è nello stile; necessariamente» (D. Morea, *Il respiro più lungo. L'aforisma nelle opere di Friedrich Nietzsche*, cit., p. 63).

⁹⁹ JGB, *Popoli e Patrie*, 247.

maestro dell'arte della comunicazione, laddove quest'ultima era però una comunicazione multiforme e sfaccettata. L'uomo dionisiaco, attraverso l'estasi musicale, «entra in ogni pelle, in ogni moto dell'anima: si trasforma costantemente»¹⁰⁰. Se comparata a quell'esperienza, la musica, così come la si conosce oggi, è il risultato di un ottundimento dei sensi:

Per rendere possibile la musica come arte particolare, si è messa a tacere una quantità di sensi, soprattutto la sensibilità muscolare (almeno relativamente, giacché in un certo grado ogni ritmo parla ancora ai nostri muscoli): così che l'uomo più non imita o descrive corporalmente tutto ciò che sente.¹⁰¹

Interessante, in questo passo del *Crepuscolo degli idoli*, la parentesi che Nietzsche inserisce: affermare che la sensibilità dell'uomo al mondo espressivo degli affetti sia *diminuita*, non coincide con il dire che si sia irrimediabilmente *annullata*. “Almeno relativamente”, specifica il filosofo, “giacché in un certo grado ogni ritmo parla ancora ai nostri muscoli”. Forse in misura ridotta, la ricettività al ritmo è ancora presente nel corpo umano – ed è, dunque, almeno potenzialmente riattivabile.

La ricerca stilistica di Nietzsche guarda allora a un linguaggio che non si riduca alla dimensione semantica, ma che recuperi l'antica commistione tra senso, corpo e linguaggio: «Il *ritmo* da tempi antichissimi agisce nella lingua: parlare muoversi agire»¹⁰². Le parole mettono in movimento il corpo che, a sua volta, mette in movimento il linguaggio; bisogna imparare a sentire ogni pausa, ogni respiro, ogni punto esclamativo, ogni virgola, ma anche la lunghezza o la brevità delle frasi, la scelta delle parole, la successione degli argomenti come se fosse un gesto, che mette in consonanza corpo e linguaggio¹⁰³ – questa la direzione da seguire perché lo stile sia “vivente”.

¹⁰⁰ GD, Scorrubande di un inattuale, 10.

¹⁰¹ GD, Scorrubande di un inattuale, 10. Su questa specifica osservazione nietzscheana sarebbe d'accordo Marcel Jousse: noi Occidentali non sappiamo più mimare sonoramente le cose, non siamo più in grado di ascoltare né riprodurre i mille e passa rumori della natura col nostro corpo. La musica, come moderna arte particolare, è parzialmente responsabile di tale incapacità: «Pourquoi? Parce que, pour beaucoup d'entre nous, la musique a mécanisé notre oreille. Nous avons enrégimenté le réel sonore dans nos gammes. Nous ne faisons plus attention qu'aux notes et aux différents sons des instruments, mais non plus aux sons indéfiniment vierges et variés des choses», M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, cit., p. 121.

¹⁰² NF 1869-1874 16[44]. «Lo stile è dunque la mimesi ludico-ritmica della vita, l'incantata risonanza del suo μέλος», F. Masini, *Per un'analisi dei «campi di significato» nel «Così parlò Zarathustra»*, cit., p. 539.

¹⁰³ Nonostante la difficoltà di una simile tesi, si ritiene che in Nietzsche non debba esserci necessariamente un'alternativa secca: o vita, o linguaggio (l'alternativa si può declinare variamente: o movimento, o fossilizzazione / o divenire, o pietrificazione / o corpo, o *logos*). Il pensiero di Nietzsche mira, complessivamente, ad affermare la vita; lo fa – non esente da critiche, come quelle già citate di Colli – principalmente attraverso la scrittura e la ricerca continua

In conclusione, riferire al linguaggio il tema nietzscheano della lentezza ha consentito di mettere in risalto due punti. Da un lato, si è visto come la fretta moderna intacchi anche la scrittura e la lettura, attività che necessitano pertanto di essere messe al riparo dai saccheggi degli sbrigativi. La disciplina filologica dà un contributo significativo in questa direzione: insegna a essere “amici del lento”, familiarizzando il lettore a un esercizio inattuale sui testi, all’insegna della pazienza, della calma, dell’accuratezza.

Dall’altro lato, la dinamica tra lentezza e velocità rimanda alla componente temporale delle produzioni linguistiche, alla quale l’orecchio moderno è diventato pressoché insensibile. Riscoprire il tempo e il ritmo come elementi costitutivi del senso delle proposizioni, riacquistarne la sensibilità, allenare i polmoni e l’orecchio alla ricerca del *tempo* giusto delle parole, sono tutte operazioni che contribuiscono allo sviluppo di quel “grande stile”, che Nietzsche si sforzava di teorizzare e soprattutto esercitare. A suo dire, con successo:

Prima di me non si sapeva che cosa si può fare con la lingua tedesca, – che cosa si può fare col linguaggio in genere. L’arte del *grande* ritmo, il *grande stile* del periodare, per esprimere un immenso su e giù di passione sublime, sovraumana, questo è stato scoperto per la prima volta da me; con un ditirambo come l’ultimo del *terzo Zarathustra*, intitolato «I sette sigilli», ho volato migliaia di miglia al di sopra di tutto ciò che finora si chiamava poesia.¹⁰⁴

e sperimentante di uno stile che riesca non a mortificare, ma ad aderire e a esprimere quanto più possibile una vita fiorente, ricca, vigorosa, sana. L’ipotesi di un linguaggio che non sia altro dal corpo, ma che ne segua il filo conduttore, trova una singolare formulazione in un autore che vede in Nietzsche una delle sue stelle polari, ossia Gilles Deleuze. In *Logica del senso*, nella terza serie intitolata *Sulla proposizione*, il filosofo francese individua nel *senso* una dimensione complessa, che al contempo “sta e non sta” nella proposizione: «Da una parte esso non esiste al di fuori della proposizione che lo esprime: l’espresso non esiste al di fuori della sua espressione. È per ciò che non si può dire che il senso esista, ma soltanto che insista o sussista. Ma d’altra parte esso non si confonde affatto con la proposizione, esso ha una “obiettività” affatto distinta. L’espresso non somiglia per nulla all’espressione. [...] Tende una faccia verso le cose, l’altra verso le proposizioni. Ma non si confonde con la proposizione che lo esprime più che con lo stato di cose o la qualità che la proposizione designa: è esattamente la frontiera delle proposizioni e delle cose» (G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 27). La dualità cose-proposizioni si prolunga in quella corpo-linguaggio: «Le cose e le proposizioni sono meno in una dualità radicale che non da una parte e dall’altra di una frontiera rappresentata dal senso. Tale frontiera non le mescola né le riunisce (non vi è monismo più di quanto non vi sia dualismo), è piuttosto come l’articolazione della loro differenza: corpo-linguaggio» (ivi, p. 30). Si ritiene che il ritmo, così come lo declina Nietzsche, ossia come qualcosa che da tempi antichissimi agisce nella lingua (parlare, muoversi, agire), contribuisca ad alimentare la dimensione del senso, nell’accezione deleuziana: come una frontiera senza spessore tra cose e proposizioni, come un nodo di Moebius che, senza transizione dialettica, consente al linguaggio di ribaltarsi nel corpo e viceversa.

¹⁰⁴ EH, *Perché scrivo libri così buoni*, 4.

Nota conclusiva

Seguire il “filo conduttore” del ritmo nel pensiero nietzscheano ha consentito, anzitutto, di mostrare la rilevanza di un tema fino a qualche decennio fa poco preso in considerazione dagli studiosi di Nietzsche e che suscita oggi, invece, sempre maggiore interesse. Lungi dal voler elaborare una definizione univoca ed esaustiva di ciò che Nietzsche intende con “ritmo”, si è cercato di seguirne le tracce, multiformi, complesse, talvolta contrastanti, all’interno di quel laboratorio di pensiero che è la filosofia nietzscheana.

Il risultato più interessante che questo lavoro ha raggiunto coincide, forse, con le prospettive di ricerca che apre, sulle fondamenta poste in queste pagine: riscoprire la natura temporale del ritmo e individuare il potere “inestirpabile” con cui esso agisce sull’uomo offre l’occasione di una rilettura, sotto nuova luce, di alcuni punti salienti della filosofia di Nietzsche. A meritare ulteriori riflessioni è, ad esempio, la questione dello stile: se osservato in relazione al “grande ritmo”, il “grande stile” invocato dal filosofo diventa il luogo di una rideterminazione dei rapporti tra corpo e linguaggio, si pone come una risposta all’invito di rimanere “fedeli” al corpo e alla terra (anche filosofando), e come una via possibile per il superamento dell’estetica della *décadence*. La vita cosciente di Nietzsche si interrompe proprio quando questi concetti stavano sviluppando la loro forma più compiuta, e forse non hanno avuto quel *tempo* di maturare necessario a ogni frutto. Ciò nonostante, l’incompiuto progetto di una “filosofia del ritmo” offre un quadro teorico nuovo e stimolante per una rilettura dei grandi temi nietzscheani e per il riconoscimento della loro (in)attualità in svariati campi del sapere e delle pratiche umane.

Bibliografia

Per le opere di Nietzsche si sono adoperate, salvo diversa indicazione, le edizioni critiche tedesca e italiana di Giorgio Colli e Mazzino Montinari:

KGW = *Kritische Gesamtausgabe Werke*, a cura di Colli G. e Montinari M., proseguita da Gerhardt V., Miller N., Müller-Lauter W. e Pestalozzi K., De Gruyter, Berlin-New York 1967 ss.

OFN = *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, a cura di Colli G. e Montinari M., proseguite da Carpitella M. e Campioni G., Adelphi, Milano 1964 ss.

KGB = *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di Colli G. e Montinari M., proseguito da Miller N. e Pieper A., De Gruyter, Berlin-New York 1975 ss.

BVN = *Epistolario di Friedrich Nietzsche*, a cura di Colli G. e Montinari M., proseguito da Campioni G. e Gerratana F., Adelphi, Milano 1976 ss.

Ci si è serviti, inoltre, della versione digitale consultabile online sul sito:

<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>.

Per indicare le opere di Nietzsche nelle note, si sono usate le abbreviazioni ormai tradizionali nell'ambito degli studi nietzscheani. La sigla dell'opera è seguita dal numero o dal titolo della sezione (se presente) e dal numero dell'aforisma (es. MA, La vita religiosa, 111). Per quanto riguarda i frammenti postumi, alla sigla segue l'arco temporale che consente di individuare il volume corrispondente e il numero del frammento (es. NF 1882-1884 24[36]). Per le lettere, viene indicato il destinatario, la data, il volume, il numero di riferimento e la pagina (es. A Carl Fuchs, metà aprile 1886, BVN, vol. V, 688, p. 181).

La traduzione dei brani di Nietzsche non ancora disponibili in OFN (in particolare, KGW II) è di chi scrive, salvo diversa indicazione; viene in questo caso sempre riportato in nota l'originale tedesco. La stessa indicazione è valida per i testi di altri autori scritti in lingua diversa dall'italiano. Quando i brani in lingua diversa dall'italiano sono citati solo in nota e non nel corpo del testo, si è direttamente e unicamente riportata la citazione originale.

PZG = *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*
SGT = *Socrate e la tragedia*
GMD = *Il dramma musicale greco*
VV = *Cinque prefazioni per cinque libri mai scritti*
BA = *Sull'avvenire delle nostre scuole*
DW = *La visione dionisiaca del mondo*
WL = *Su verità e menzogna in senso extramurale*
GT = *La nascita della tragedia*
DS = *David Strauss, l'uomo di fede e lo scrittore*
HL = *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*
SE = *Schopenhauer come educatore*
WB = *Richard Wagner a Bayreuth*
MA = *Umano, troppo umano*
VM = *Opinioni e sentenze diverse*
WS = *Il viandante e la sua ombra*
M = *Aurora*
IM = *Idilli di Messina*
FW = *La gaia scienza*
ZA = *Così parlò Zarathustra*
JGB = *Al di là del bene e del male*
GM = *Genealogia della morale*
GD = *Il crepuscolo degli idoli*
WA = *Il caso Wagner*
AC = *L'anticristo*
NW = *Nietzsche contra Wagner*
DD = *Ditirambi di Dioniso*
EH = *Ecce homo*
NF = *Frammenti postumi*

Altre edizioni dei testi di Nietzsche consultate:

- Nietzsche F., *Darstellung der antiken Rhetorik*, in Gilman S. L., Blair C., Parent D. J. (a cura di), *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, Oxford University Press, New York Oxford 1989, pp. 2-208.
- Nietzsche F., *I filosofi preplatonici*, tr. it. a cura di Di Giovanni P., Laterza, Roma-Bari 1994.
- Nietzsche F., *Les philosophes préplatoniciens*, a cura di D'Iorio P., Eclat, Paris 1994.
- Nietzsche F., *Sulla storia della tragedia greca*, a cura di Ugolini G., Edizioni Cronopio, Napoli 2000².
- Nietzsche F., *The Will to Power*, translated by Kaufmann W. and Hollingdale R., edited by Kaufmann W., Vintage Books, New York 1968.
- Nietzsche F., *Über den Rhythmus* (1875), in *Gesammelte Werke*, Musarion-Ausgabe, Bd. 5, München 1922, pp. 473-476.

Tema del ritmo in Nietzsche:

- Babich B., *Who is Nietzsche's Archilochus? Rhythm and the Problem of the subject*, in Bambach C., George T. (a cura di), *Philosophers and their Poets. Reflections on the Poetic Turn in Philosophy since Kant*, State University of New York Press, Albany 2019, pp. 85-113.
- Benne C., *Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, in Heit H., Abel G., Brusotti M. (a cura di), *Nietzsches Wissenschaftsphilosophie*, De Gruyter, Berlin/ New York 2011, pp. 189-212.
- Bornmann F., *Nietzsche metrische Studien*, in "Nietzsche-Studien", n. 18, 1989, pp. 472-489.
- Bracco M., *La poesia, il ritmo, il corpo*, in Caputo A. e Bracco M. (a cura di), *Nietzsche e la poesia*, Stilo Editrice, Bari 2012, pp. 75-115.
- Corbier C., *Alogia et eurythmie chez Nietzsche*, in "Nietzsche-Studien", vol. 38, n. 1, 2009, pp. 1-38.

- Corbier C., *Harmonie et musique dionysiaque: du Drame musical grec à La naissance de la tragédie*, in “Studia Nietzscheana”, 2014 [vedi sitografia].
- Dufour E., *La physiologie de la musique de Nietzsche*, in “Nietzsche-Studien”, vol. 30, n. 1, 2001, pp. 222–245.
- Emden C. J., *Sprache, Musik und Rhythmus. Nietzsche über die Ursprünge von Literatur, 1869-1879*, in “Zeitschrift für deutsche Philologie”, vol. 121, n. 2, 2002, pp. 203-230.
- Fiorentino F., *Nietzsche e il ritmo degli antichi*, in “Igitur”, n. 7, 2006, pp. 5-26.
- Gentili C., *Poesia, divinazione, menzogna. Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia*, in “Bollettino Filosofico”, vol. 32, 2017, pp. 45-66.
- Gleiter G. H., *Nietzsches ‚extremste Ästhetik‘ der Modernität: ‚Der grosse Rhythmus‘*, in “Nietzscheforschung”, n. 18, 2011, pp. 17-26.
- Günther F. F., *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, De Gruyter, Berlin/New York 2008.
- Halporn J. W., *Nietzsche: On the Theory of Quantitative Rhythm*, in “Arion”, vol. 6, n. 2, 1967, pp. 233–243.
- Kremer Marietti A., *Rhétorique et rythmique chez Nietzsche*, in Sauvanet P. et Wunenburger J.-J. (a cura di), *Rythmes et Philosophie*, Éditions Kimé, Paris 1996, pp. 181-195.
- Masini F., *Rhythmisch-metaphorische „Bedeutungsfelder“ in ‚Also sprach Zarathustra‘. Die metasemantische Sprache des ‚Also sprach Zarathustra‘*, in “Nietzsche-Studien”, vol. 2, 1973, pp. 276-307; trad. it. Id., *I «campi di significato» nel «Così parlò Zarathustra»*, in “Nuova Corrente”, vol. 68-69, 1975-1976, pp. 528-569.
- Mattenklott G., *Der Taktschlag des langsamen Geistes. Tempi in der “Fröhliche Wissenschaft”*, in “Nietzsche-Studien”, vol. 26, 1997, pp. 226-238.
- Michon P., *12. Rhythm from Art to Philosophy – Nietzsche (1867-1888)*, in *Rhythmos*, 1 Giugno 2016 [vedi sitografia].
- Miller E. P., *Harnessing Dionysos: Nietzsche on Rhythm, Time, and Restraint*, in “Journal of Nietzsche Studies”, n. 17, 1999, pp. 1-32.
- Müller-Sievers H., *‚Eine ungeheure Kluft‘. Nietzsche, die Geburt der Tragödie und das Maß in der Dichtung*, in Begemann C., Wellbery D. E., *Kunst – Zeugung*

- *Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Rombach, Freiburg 2002, pp. 271–291.
- Pelloni G., *Nietzsches Zarathustra und der "grosse Rhythmus"*, in Salgaro M., Vangi M. (a cura di), *Mythos Rhythmus. Wissenschaft, Kunst und Literatur um 1900*, Franz Steiger Verlag, Stuttgart 2006, pp. 99-116.
- Pérez López H. J., *Die doppelte Wahrheit von Nietzsches Tätigkeit 1870 –1872. Zur Beziehung griechischer Rhythmik und moderner Musikästhetik im Umkreis der „Geburt der Tragödie“*, in “Nietzscheforschung”, n. 2, 1995, pp. 219–236.
- Porter J. I., *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, Stanford 2000.
- Ronzheimer E., „[E]ine leisere Dissonanz in der sonstigen Taktgleichheit“. *Friedrich Nietzsche und der Metrikdiskurs des neunzehnten Jahrhunderts*, in Id., *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*, De Gruyter, Berlin 2020, pp. 171-199.
- Santini C., *Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique*, in “Les cahiers philosophiques de Strasbourg”, n. 40, 2016, pp. 113-142.
- Sauvanet P., *Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour*, in “Archives de philosophie”, LXVI, n. 2, 2001, pp. 343-360.
- Small R., *Time and Becoming in Nietzsche's Thought*, Continuum, London 2010.
- Vandegrift Eldridge H., *Towards a Philosophy of Rhythm: Nietzsche's Conflicting Rhythms*, in “Journal of Literary theory”, n. 12/1, 2018, pp. 151-170.

Altri testi su Nietzsche:

- Andreas-Salomé L., *Friedrich Nietzsche in seinen Werke*, Carl Konegen, Wien 1984; trad. it. Donaggio E., *Vita di Nietzsche*, Editori Riuniti, Roma 1998.
- Barbera S., *Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche*, in Campioni G., Venturelli A., *La 'biblioteca ideale' di Nietzsche*, Guida Editori, Napoli 1992, pp. 45-70.

- Barbera S., *Nietzsche, Wagner e la grande città*, in Fubini E. (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, Quaderni di Musica/Realtà, Edizioni Unicopli, Milano 1984, pp. 103-115.
- Benne C., *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, De Gruyter, Berlin New York 2005.
- Benson B. E., *Nietzsche's Musical Askesis for Resisting Decadence*, in "Journal of Nietzsche Studies", n. 34, 2007, pp. 28-46.
- Bertin G. M., *Nietzsche e l'idea di educazione*, Il Segnalibro, Torino 1995.
- Blasius L. D., *Nietzsche, Riemann, Wagner: When Music Lies*, in Clark S., Rehding A. (a cura di), *Music Theory and Natural Order*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 93-110.
- Borchmeyer D., *Il Caso Wagner – paradigma del moderno. Nietzsche e la dialettica della décadence*, in Fubini E. (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, cit., pp. 133-152.
- Burnham D., *Apollo and the Problem of the Unity of Culture in the Early Nietzsche*, in Jensen A., Heit H. (a cura di), *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, Bloomsbury, London New Dehli New York Sidney 2014, pp. 75-95.
- Cacciari M., *Aforisma, tragedia, lirica*, in "Nuova Corrente", vol. 68-69, 1975-1976, pp. 464-492.
- Campioni G., D'Iorio P., Fornari M. C., Fronterotta F., Orsucci A. (a cura di), *Nietzsches persönliche Bibliothek*, De Gruyter, Berlin 2003.
- Campioni G., *Il genio tiranno. Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Edizioni ETS, Pisa 2010.
- Campioni G., *Leggere Nietzsche. All'origine dell'edizione Colli Montinari*, ETS, Pisa 1992.
- Campioni G., *Nel deserto della scienza*, in "Belfagor", vol. 48, n. 2, 1993, pp. 205-226.
- Campioni G., *Nietzsche e il nichilismo francese*, in "Bollettino Filosofico", n. 30, 2015, pp. 16-38.
- Campioni G., *Nota al testo*, in Nietzsche F., *Il servizio divino dei Greci*, a cura di Posani Löwenstein M., Adelphi, Milano 2012.

- Campioni G., *Ressentiment: il pericolo da superare per Nietzsche-Zarathustra*, in “Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia”, n. 19, 2016, pp. 17-33.
- Campioni G., *Scienza e filosofia della forza in Nietzsche*, in “Il Pensiero”, vol. XIX, fasc. 1/3, 1974, pp. 47-67.
- Campioni G., Venturelli A., *La ‘biblioteca ideale’ di Nietzsche*, Guida Editori, Napoli 1992.
- Cherlonneix L., *Philosophie Medicale de Nietzsche: la Connaissance, la Nature*, L’Harmattan, Paris 2002.
- Colli G., *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974.
- Colli G., *La ragione errabonda*, a cura di Colli E., Adelphi, Milano 1982.
- Colli G., Montinari M., *État des textes de Nietzsche*, in *Colloque de Royamount. Nietzsche*, Les Éditions Minit, Paris 1967, pp. 127-140.
- Constantinidès Y., *Les législateurs de l’avenir. L’affinité des projets politiques de Platon et de Nietzsche*, in Crépon M. (a cura di.), *L’Herne. Nietzsche*, Éditions de l’Herne, Paris 2000, pp. 199-219.
- Cruz M. A., *Nietzsche and the Nineteenth-Century Debate on Teleology*, in Lemm V. (a cura di), *Nietzsche and the Becoming of Life*, Fordham University Press, New York 2015, pp. 67-81.
- D’Iorio P., Fronterotta F., *Piero Di Giovanni editore di Nietzsche*, in “Rivista di Storia della Filosofia”, vol. 51, n. 1, 1996, pp. 137-153.
- D’Iorio P., *La naissance de la philosophie enfantée par l’esprit scientifique*, in Nietzsche F., *Les philosophes préplatoniciens*, L’éclat, Combas 1994.
- Dal Bon B., *La gioia sovrana. Nietzsche e la musica come filosofia*, Mimesis, Milano 2019.
- Derrida J., *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris 1978; trad. it. a cura di Agosti S., *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Adelphi, Milano 1991.
- Dumonteil J., *Nietzsche et l’éducation*, L’Harmattan, Paris 2015.
- Dumonteil J., *Nietzsche: un éducateur masqué?*, in “Recherches germaniques”, n. 43, 2013, pp. 41-66.
- Fabbrichesi R., *Goethe e Nietzsche. Apollo e Dioniso, Dioniso e Apollo*, in Bertolini S. (a cura di), *Apollineo e dionisiaco. Prospettive e sviluppi con Nietzsche e oltre Nietzsche*, Aracne, Roma 2010, pp. 49-62.

- Fornari M. C., *'And so I Will Tell Myself the Story of my Life'. Nietzsche in His Last Letters (1885-1889)*, in Constâncio J., Mayer Branco M. J., *As the Spider Spins*, De Gruyter, Berlin/Boston 2012, pp. 281-296.
- Gentili C., *Nietzsche*, Il Mulino, Bologna 2001.
- Georg J., Reschke R. (a cura di), *Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*, De Gruyter, Berlin/Boston 2016.
- Ghedini F., *Il Platone di Nietzsche. Aurora*, in "Rivista di storia della filosofia", 60, n. 1, 2015, pp. 61-87.
- Ghedini F., *Il Platone di Nietzsche. Genesi e motivi di un simbolo controverso*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999.
- Gigante M., *Nietzsche filologo classico e il contributo ecdotico di Fritz Bornmann*, in "Atene e Roma", anno XLIII, fasc. 3-4, 1998, pp. 97-190.
- Gori P., *La proposta antimetafisica di Nietzsche e Mach*, tesi di dottorato, anno accademico 2007/2008.
- Gori P., *La visione dinamica del mondo. Nietzsche e la filosofia naturale di Boscovich*, La Città del Sole, Napoli 2007.
- Gori P., *Nietzsche e la scienza. Una riconsiderazione*, in "Scienza e Filosofia", n. 3, 2010, pp. 108-116.
- Heidegger M., *Nietzsche*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1961; trad. it. a cura di Volpi F., *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994.
- Huang J., *Did Nietzsche want his notes burned? Some reflections on the Nachlass problem*, in "British Journal for the History of Philosophy", vol. 27, n. 6, 2019, pp. 1194-1214.
- Janz C. P., *Friedrich Nietzsches akademische Lehrtätigkeit in Basel 1869-1879*, in "Nietzsche Studien", n. 3, 1974, pp. 192-203.
- Janz C. P., *La concezione musicale in Wagner e Nietzsche: tra romanticismo e moderno*, Fubini E. (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, cit., pp. 86-102.
- Jensen A., Heit H. (a cura di), *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, Bloomsbury, London New Dehli New York Sidney 2014.
- Kremer Marietti A., *Nietzsche et la rhétorique*, L'Harmattan, Paris 2007.

- Lettieri M., *The Theme of Health in Nietzsche's Thought*, in "Man and World", n. 23, 1990, pp. 405-417.
- Love F. R., *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1963.
- Lupo L., *Forme ed etica del tempo in Nietzsche*, Mimesis, Milano-Udine 2018.
- Lupo L., *Nietzsche e il «filo conduttore del corpo». «Was wir "Leib" nennen»*, in Colonnello P. (a cura di), *Il soggetto riflesso. Itinerari del corpo e della mente*, Mimesis, Milano 2014, pp. 105-121.
- Magnus B., *Nietzsche's Philosophy in 1888: The Will to Power and the Übermensch*, in "Journal of the History of Philosophy", vol. 24, n. 1, 1986, pp. 79-98.
- Magnus B., *The Use and Abuse of the "Will to Power"*, in Higgins K., Solomon R. C. (a cura di), *Reading Nietzsche*, OUP USA, New York 1988.
- Marton S., *Le problème du langage chez Nietzsche. La critique en tant que création*, in "Revue de métaphysique et de morale", 2012/2, n. 74, pp. 225-245.
- Merker A., *Introduction. Philosophia facta est quae philologia fuit*, in "Les Cahiers philosophiques de Strasbourg", n. 40, 2016, pp. 13-36.
- Montebello P., *Nietzsche. Fidelité à la terre*, CNRS Éditions, Paris 2019.
- Montinari M., *L'onorevole arte di leggere Nietzsche*, in "Belfagor", vol. 41, n. 3, 1986, pp. 335-340.
- Montinari M., *Nietzsche contra Wagner: estate 1878*, in Fubini E. (a cura di), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, cit., pp. 73-85.
- Montinari M., *Nietzsche e la décadence*, in "Studia Nietzscheana", 2014 [vedi sitografia].
- Montinari M., *Nietzsche lesen*, De Gruyter, Berlin New York 1982.
- Morea D., *Il respiro più lungo. L'aforisma nelle opere di Friedrich Nietzsche*, ETS, Pisa 2011.
- Müller-Lauter W., *L'organismo come lotta interna. L'influsso di Wilhelm Roux su Friedrich Nietzsche*, in Campioni G., Venturelli A., *La "biblioteca ideale" di Nietzsche*, Guida Editori, Napoli 1992, pp. 153-200.
- Pasley M., *Nietzsche: Imagery and Thought*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1978.

- Pesce D., *Apollineo e dionisiaco nella storia del classicismo. Gli antecedenti delle categorie care a Nietzsche*, Morano, Napoli 1966.
- Porter J. I., *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, Stanford 2000.
- Porter J. I., *The Invention of Dionysus. An Essay on The Birth of Tragedy*, Stanford University Press, Stanford 2000.
- Porter J. I., *Untimely Meditations: Nietzsche's Zeitatomistik in Context*, in "Journal of Nietzsche Studies", n. 20, 2000, pp. 58-81.
- Porter J., *Nietzsche's Radical Philology*, in Jensen A., Heit H. (a cura di), *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, cit., pp. 27-50.
- Posani Löwenstein M., *I Greci selvaggi*, in Nietzsche F., *Il servizio divino dei Greci*, cit., pp. 267-287.
- Prideaux S., *I am Dynamite! A life of Friedrich Nietzsche*, Tim Duggan Books, New York 2018; trad. it. Dalla Fontana L. A., *Io sono dinamite. Vita di Friedrich Nietzsche*, UTET, Milano 2019.
- Rayman J., *Nietzsche on Causation*, in "The Journal of Speculative Philosophy", vol. 8, n. 3, 2014, pp. 327-334.
- Reinach T., *Friedrich Nietzsches Werke. Gesamt Ausgabe. III Abteilung. Philologica*, in "Revue Critique d'histoire et de littérature", LXXVI, 1913, pp. 423-426.
- Salaquarda J., *Nietzsche e Lange*, in Campioni G., Venturelli A. (a cura di), *La 'biblioteca ideale' di Nietzsche*, Guida Editori, Napoli 1992, pp. 19-43.
- Santini C., *The History of Literature as an Issue: Nietzsche's Attempt to Represent Antiquity*, in *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, cit., pp. 159-179.
- Serpa F. (a cura di), *Nietzsche. Rohde. Wilamowitz. Wagner. La polemica sull'arte tragica*, Sansoni Saggi, Firenze 1972.
- Small R., *Time and Becoming in Nietzsche's Thought*, Continuum Studies in Continental Philosophy, London New York 2010.
- Sorgner S. L., "Wagners Kunst ist krank". *Nietzsches Reflexionen über Kultur, Musik und Krankheit*, in Georg J., Reschke R. (a cura di), *Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*, cit., pp. 94-110.

- Steinbeiß S. M., *Friedrich Nietzsche und die frühe Religionwissenschaft* (Universität Wien, August 2009).
- Stiegler B., *Nietzsche et la biologie*, PUF, Paris 2001; trad. it. *Nietzsche e la biologia*, presentazione di Fabbrichesi R. e Leoni F., Negretto Editore, Mantova 2010.
- Thatcher D. S., *Nietzsche's Debt to Lubbock*, in "Journal of the History of Ideas", vol. 44, n. 2, 1983, pp. 293-309.
- Thüring H., *Friedrich Nietzsches mnemotechnisches Gleichnis. Von der "Rhetorik" zur "Genealogie"*, in Kopperschmidt J., Schanze H. (a cura di), *Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik"*, Wilhelm Fink Verlag, München 1994, pp. 63-84.
- Ugolini G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007.
- Vattimo G., *Nietzsche*, in "Enciclopedia Garzanti di Filosofia", Garzanti Editore, Milano 1981.
- Vozza M., *Nietzsche tra vitalismo e prospettivismo*, in "Iride", n. 23, 1998.
- Wahl J., *Le cas Nietzsche par Karl Schlechta*, in "Revue de Métaphysique et de Morale", vol. 66, n. 3, 1961, pp. 306-311.
- Whitlock G., *Examining Nietzsche's "Time Atom Theory" Fragment from 1873*, in "Nietzsche-Studien", vol. 26, 1997, pp. 350-360.
- Williams L. L., *Nietzsche's Mirror: The World as Will to Power*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham Boulder New York Oxford 2002.
- Williams L. L., *Will to Power in Nietzsche's Published Works and the Nachlass*, in "Journal of the History of Ideas", vol. 57, n. 3, 1996, pp. 447-463.
- Wotling P., *What Language Do Drives Speak?*, in Constâncio J., Mayer Branco M. J. (a cura di), *Nietzsche on Instinct and Language*, De Gruyter, Berlin/Boston 2011, pp. 63-79.
- Zacchini S., «Qualcosa come il pane». *La musica di Nietzsche tra ispirazione religiosa e demoniaco wagneriano*, in Fanizza F., Penzo G., Riccadonna G. (a cura di), *Destinazioni. Attualità e inattualità nel pensiero di Friedrich Nietzsche*, Editrice Zona, Rapallo 2001, pp. 209-231.

- Zavatta B., “*Know Yourself*” and “*Become What You Are*”. *The Development of Character in Nietzsche and Emerson*, in Constâncio J., Mayer Branco M. J., Ryan B. (a cura di), *Nietzsche and the Problem of Subjectivity*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, pp. 254-276.
- Zhavoronkov A., *Nietzsche’s Influence on Homeric Scholarship*, in Jensen A., Heit H. (a cura di), *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, cit., pp. 139-155.

Altri testi:

- Apel W., *Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1969.
- Aristotele, *Politica e costituzione di Atene*, a cura di Viano C. A. e Zanatta M., UTET, Torino 1995.
- Bennett C. F., *What was ictus in Latin prosody?*, in “*American Journal of Philology*”, n. 19, 1898, pp. 361-383.
- Benveniste É., *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, pp. 327-335.
- Benveniste É., *Latin Tempus*, in *Mélanges de philologie, de littérature et d’histoire anciennes offert à Alfred Ernout*, Klincksieck, Parigi 1940, pp. 11-16.
- Bergson H., *L’âme et le corps* in Id., *L’energie spirituelle*, PUF, Paris 2006; trad. it. Bianco G., *L’anima e il corpo*, in *L’energia spirituale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008.
- Bergson H., *L’évolution créatrice*, PUF, Paris 1966; trad. it. Polidori F., *L’evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.
- Bergson H., *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris 1938; trad. it. Rovatti P. A., *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2010².
- Bergson H., *Matière et mémoire*, Félix Alcan, Paris 1896; trad. it. Pessina A., *Materia e memoria*, Laterza, Bari Roma 1996.
- Bernays J., *Lineamenti del trattato di Aristotele sull’effetto della tragedia*, in Ugolini G., *Jacob Bernays e l’interpretazione medica della catarsi tragica*, Cierre Grafica, Verona 2012.
- Bodei R., *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Bibliopolis, Napoli 1983.

- Boscovich R. G., *Theoria Philosophiae Naturalis*, Vienna 1758.
- Bourget P., *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1883, vol. I.
- Caianiello S., *La federazione delle parti. Sul concetto di individuo in Rudolf Virchow*, in “Journal of History of Medicine”, 20/1, 2008, pp. 43-89.
- Canettieri P., *Metrica e memoria*, in “Rivista di Filologia Cognitiva”, n.1, 2003 [vedi sitografia].
- Cicerone, *Opere politiche e filosofiche*, a cura di Lassandro D., Micunco G., UTET, Torino 2007.
- Comotti G., *La musica nella cultura greca e romana*, E.D.T., Torino 1991².
- D’Arco Avalle S., *Dalla metrica alla ritmica*, in Cavallo G., Leonardi C., Menestò E. (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo. I, Il Medioevo latino* vol. I *La produzione del testo*, t. I, Salerno Editrice, Roma 1992, pp. 391-476.
- Danzer G., Rose M., Walter M., Klapp B. F., *On the theory of individual health*, in “Journal of Medical Ethics”, 2002, vol. 8, n. 1, pp. 17-19.
- Deleuze G., *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, a cura di Pardi A., Ombre Corte, Verona 2013³.
- Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988; trad. it. a cura di Guareschi M., *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelvevchi, Roma 2003.
- Deleuze G., *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969; trad. it. Verdiglione A., *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2014⁶.
- Deleuze G., *Spinoza et les trois « Éthiques »*, in Id., *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993; trad. it. Panaro A., *Spinoza e le tre “etiche”*, in *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.
- Diels H., Kranz W., *I Presocratici*, trad. it. a cura di Reale G., Bompiani, Milano 2006.
- Dodds E. R., *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkley and Los Angeles 1951; trad. it. a cura di Di Donato R., *I Greci e l’irrazionale*, BUR Rizzoli, Milano 2016.
- Donà M., *Filosofia e magia*, Bompiani, Milano 2004.
- Donà M., *Ontologia dell’interpunzione (o, del “respiro” dell’essere)*, in “Giornale Critico di Storia delle Idee”, n. 2, 2019, pp. 179-192.

- Dühring E., *Cursus der Philosophie als streng wissenschaftlicher Weltanschauung und Lebensgestaltung*, Leipzig 1875.
- Dühring E., *Das Wert des Lebens. Eine philosophische Betrachtung*, Verlag von Eduard Trewendt, Breslau 1865.
- Durand G., *Rythmes et figures*, in Id., *Des événements aux objets. La méthode de l'abstraction extensive chez Alfred North Whitehead*, Ontos Verlag, Frankfurt / Paris / Lancaster 2007.
- Eckermann J. P., *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*, Leipzig 1836; trad. it. a cura di Gnoli T., *Colloqui con Goethe*, Sansoni, Firenze 1947.
- Ehrhardt D., *Aspects de la phraseologie riemanienne*, in "Musurgia", vol. 4, n. 1, 1997, pp. 68-83.
- Emmanuel M., *Le rythme d'Euripide à Debussy*, in Id., *La danse grecque antique. Traité de musique grecque antique*, Slatkine Reprints, Genève-Paris 1987.
- Gentili B., Lomiento L., *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Mondadori Università, Milano 2003.
- Gentili C., *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Marietti, Genova 1996.
- Godani P., *Sul piacere che manca. Etica del desiderio e spirito del capitalismo*, DeriveApprodi, Roma 2019.
- Goethe J. W., *Sämtliche Werke*, XXXII, Cotta, Stuttgart 1895.
- Gumbrecht H. U., *Rhythmus und Sinn*, in Gumbrecht H. U., Pfeiffer K. L., *Materialität und Kommunikation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 714-729.
- Hartung J. A., *Geschichte der Rhythmenschöpfung*, Leipzig 1856.
- Havelock E. A., *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge 1963; trad. it. Carpitella M., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, con introduzione di Gentili B., Editori Laterza, Roma-Bari 1973.
- Hegel G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. von Otho H. G., Duncker und Humblot, Berlin 1835; trad. it. a cura di Merker N. e Vaccaro N., *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.

- Heidegger M., *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1927; trad. it. a cura di Chiodi P., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976.
- Heidegger M., *Wegmarken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976; trad. it. a cura di Volpi F., *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987.
- Hermann G., *Handbuch der Metrik*, Fleischer, Leipzig 1799.
- Ieranò G., *Quando l'attore danza*, in Matelli A. (a cura di), *L'attore tragico. Giornata di studi in onore di Fernando Balestra*, EDUCat, Milano 2017, pp. 67-72.
- James W., *The Principles of Psychology*, Macmillan, London 1890.
- Johnston T. F., *Possession Music of the Shangana-Tsonga*, in "African Music", vol. V, n. 2, 1972, pp. 10-22.
- Jousse M., *L'anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 1974.
- Kerény K., *Die Herkunft der Dionysosreligion nach dem heutigen Stand der Forschung*, in "Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen-Geisteswissenschaften", n. 58, 1956; trad. it. Spiller L., a cura di Bologna C., *L'origine della religione di Dioniso allo stato attuale delle ricerche*, in Id., *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino 2016², pp. 142-164.
- Klages L., *La nature du rythme*, a cura di Hanse O., L'Harmattan, Paris 2004.
- Koselleck R., *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (1979); trad. it. a cura di Solmi A. M., *Futuro passato: per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova 1986.
- Kwaczinski K., *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, Bouillon, Paris 1889.
- Leroi-Gourhan A., *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Editions Albin Michel, Paris 1965; trad. it. Zannino F., *Il gesto e la parola. II La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino 1997.
- Liebmann O., *Über subjective, objective und absolute Zeit*, in "Philosophische Monatshefte", VII Band, 1871-1872.
- Lord C., *On Damon and Music Education*, in "Hermes", vol. 106, n. 1, 1978, pp. 32-43.
- Maas P., *Griechische Metrik*, B. G. Teubner, Leipzig 1923.

- Macran H. S. (a cura di), *The Harmonics of Aristoxenus*, Clarendon Press, Oxford 1902.
- Maldiney H., *L'esthétique des rythmes*, in Id., *Regard, Parole, Espace*, L'âge de l'homme, Lausanne 1973, pp. 147-172.
- Marinetti F. T., *Manifesto del futurismo*, 1909.
- Marramao G., *Il tempo sospeso*, in Galletti M. (a cura di), *Jacqueline Risset. "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, Roma Tre-Press, Roma 2017, pp. 67-75.
- Mattheson J. (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Friedrike Ramm, Kassel/New York 1999.
- Meillet A., *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, Les Presses Universitaires de France, Paris 1923.
- Meschonnic H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Éditions Verdier, Lagrasse 1982.
- Mezzanzanica M., *La filosofia della vita e le sue interpretazioni*, in "Rivista di filosofia", vol. LXXXIX, n. 2, agosto 1998, pp. 239-269.
- Monteils-Laeng L., *Danser, ordonner, contrôler. La choreia dans les Lois de Platon*, in "Danse et spiritualité", vol. 25, n. 1, 2017, pp. 39-54.
- Moutsopoulos E. (1959), *La musique dans l'œuvre de Platon*, PUF, Paris 1959; trad. it. a cura di Filippi F., *La musica nell'opera di Platone*, Vita e Pensiero, Milano 2002.
- Müller-Sievers H., *The Science of Literature: Essays on an Incalculable Difference*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015.
- Neher A., *Physiological explanation of unusual behavior in ceremonies involving drums*, in "Human Biology", n. 34/2, 1962, pp. 151-160.
- Orsucci A., *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull'individualità nell'Ottocento tedesco*, Il Mulino, Bologna 1992.
- Orsucci A., *Orient - Okzident: Nietzsches Versuch einer Loslösung vom europäischen Weltbild*, De Gruyter, Berlin New York 1996.
- Pasquali G., *Rapsodia sul classico. Contributi all'Enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1986.
- Pinker S., *How the Mind Works*, Penguin Books, London 1997.

- Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di Reale G., Bompiani, Milano 2000.
- Plutarco, *La musica*, trad. it. Ballerio R., BUR, Milano 2016⁵.
- Popper K., *The Open Society and Its Enemies* (1945), Princeton University Press, Princeton and Oxford 2013.
- Premoli De Marchi P., *Chi è il filosofo? Platone e la questione del dialogo mancante*, prefazione di Reale G., Franco Angeli, Milano 2008.
- Pretagostini R., *Scritti di metrica*, a cura di Celentano M. S., Edizioni di storia e letteratura, Roma 2011.
- Prince R., *Can the EGG be used in the Study of Possession States?*, in Id. (a cura di), *Trance and Possession States*, R. M. Bucke Mem. Soc., Montreal 1968.
- Provenza A., *La medicina delle Muse. La musica come cura nella Grecia antica*, Carocci Editore, Roma 2016.
- Rametta G., *Il ritmo di sviluppo del pensiero: Hegel e la storia della filosofia*, in “Il pensiero. Rivista di filosofia”, LVI, n. 2, 2017, pp. 41-59.
- Reale G., *Per una nuova interpretazione di Platone alla luce delle “dottrine non scritte”*, Bompiani, Milano 2010.
- Rocconi E., *Aristoxenus and Musical Ethos*, in C. A. Huffman (a cura di), *Aristoxenus of Tarentum. Discussion*, Transaction Publishers, New Brunswick and London 2012, pp. 65-90.
- Rocconi E., *Metro e ritmo nelle fonti di scuola aristossenica*, in “Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica”, n. 26, 2008, pp. 283-294.
- Rocconi E., *Mousikè téchne: La musica nel mondo greco*, Pubblicazioni dell’I.S.U Università Cattolica, Milano 2004.
- Rocconi E., *Terminologia dello ‘spazio sonoro’ negli Elementa Harmonica di Aristosseno di Taranto*, in “Quaderni Urbinati di Cultura Classica”, New Series, vol. 61, n. 1, 1999, pp. 93-103.
- Rohde E., *Comunicazione nella «Norddeutsche Allgemeine Zeitung»*, in Serpa F. (a cura di), *Nietzsche. Rohde. Wilamowitz. Wagner. La polemica sull’arte tragica*, cit., pp. 199-210.
- Rosa H., *Alienation and Acceleration. Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*. Nordisk Sommeruniversitet NSU Press, Aarhus 2010; trad. it. a cura

di Leonzio E., *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino 2015.

- Rouget G., *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Éditions Gallimard, Paris 1990; trad. it. Mongelli G., Della Ratta V., Lacoste B., *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, introduzione di Giannattasio F., Einaudi, Torino 2019².
- Rousseau J.-J., *Dictionnaire de musique*, in *Collection complète des oeuvres*, Moutou P., Du Peyrou P. A. (a cura di), Genève, 1780-1789, vol. 9.
- Sacks O., *Musicophilia. Tales of the Music and the Brain*, Picador, London 2007; trad. it. Blum I. C., *Musicofilia*, Adelphi, Milano 2007.
- Sacks O., *The River of Consciousness*, Vintage Books, 2017; trad. it. Blum I. C., *Il fiume della coscienza*, Adelphi, Milano 2017.
- Sauvanet P., "Le" Rythme: encore une définition!, in Wunenburger J.-J., *Les rythmes. Lectures et theories*, L'Harmattan, Paris 1992, pp. 233-240.
- Schiller F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), Reclam, Stuttgart 1965; trad. it. a cura di Pinna G., *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, in *L'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo 2005, pp. 23-125.
- Schneider M., *Singende Steine*, Bärenreiter, Kassel 1955; trad. it. di Menduni A., *Pietre che cantano*, con uno scritto di Zolla E., SE, Milano 2005.
- Schopenhauer A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brodhaus, Leipzig 1819; trad. it. a cura di Giametta S., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bompiani, Milano 2006.
- Schultz G., *Beiträge zur Theorie der antiken Metrik*, in "Hermes", n. 35, 1900, pp. 308-325.
- Seneca, *Lettere a Lucilio*, a cura di Boella U., UTET, Torino 1995².
- Simmel G., *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), a cura di Landmann M. e Susman M., Brücke und Tür, Stuttgart 1957; trad. it. a cura di Jedlowski P., *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1995.
- Simondon G., *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*, Editions Aubier, Paris 1989; trad.

- it. a cura di Virno P., *L'individuazione psichica e collettiva*, Derive e Approdi, Roma 2001.
- Stendhal, *De l'amour*, La Guilde du Livre, Lausanne 1966.
 - Tylor E. B., *Primitive culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, J. Murray, London 1871.
 - Uexküll J. von, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer, Berlin 1934; trad. it. a cura di Mazzeo M., *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010.
 - Ugolini G., *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Cierre Grafica, Verona 2012.
 - Valéry P., *Cahiers*, Gallimard, Paris 1973-1974; trad. it. a cura di Robinson-Valéry J., *Quaderni. Volume quarto. Tempo. Sogno. Coscienza. Attenzione. L'io e la personalità*, Adelphi, Milano 1990.
 - Vattimo G., *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Marietti, Genova 1989.
 - Virchow R., *Vier Reden über Leben und Kranksein*, Reimer, Berlin 1862, pp. 35-76; trad. it. di Caianiello S., *Atomi e individui*, in «Laboratorio dell'ISPF», VII, 1/2, 2010, pp. 19-36.
 - Visconti A., *Aristosseno di Taranto. Biografia e formazione spirituale*, Études IV, Naples 1999.
 - Vizzardelli S., *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari edizione digitale 2015.
 - Wagner R., *Beethoven* (1870); trad. it. Ulm A. e Della Sanguigna G., *Saggi su Beethoven*, introduzione di Bonaventura A., Rinascimento del Libro, Firenze MCMXXX.
 - Wagner R., *Über musikalische Kritik*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871-1873, vol. V.
 - Walker S. S., *Cerimonial Spirit Possession in Africa and Afro-America*, Brill, Leiden 1972.
 - Wallace R. W., *Reconstructing Damon. Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles' Athens*, Oxford University Press, Oxford 2015.
 - Wells H. G., *The New Accelerator*, in "The Strand", Dic. 1901; trad. it. a cura di Carta P., *Storie di fantasia e di fantascienza*, Mursia, 1980, pp. 402-413.

- Whitehead A. N., *The Aims of Education and Other Essays*, Free Press, New York 1929; trad. it. a cura di Granese A., *I fini dell'educazione e altri saggi*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1992.
- Whitehead A. N., *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1919.
- Wilamowitz-Moellendorff U., *Griechische Verskunst*, Weidmann, Berlin 1921.
- Wittgenstein L., *Lettere a Ludwig von Ficker*, Armando, Roma 1974.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, with an introduction by Russell B., Routledge&Kegan Paul LTD, London 1922; trad. it. a cura di Conte A. G., *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1989.
- Woerther F., *Music and Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of the Character*, in "The Classical Quarterly", 2008, vol. 58, n. 1, pp. 89-103.

Sitografia

- <http://rhuthmos.eu/spip.php?article1817>
- <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>
- <http://www.nietzschesource.org/SN/corbier-2014>
- <http://www.nietzschesource.org/SN/montinari-2014c>
- http://www.treccani.it/enciclopedia/agogica_%28Enciclopedia-Italiana%29/
- http://www.treccani.it/enciclopedia/ritmo-biologico_%28Universo-del-Corpo%29/
- <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10501811/bsb:3423776?queries=aristoxenus&language=de&c=default>
- <https://paolocanettieri.wordpress.com/article/metrica-e-memoria-vyvpjuoxc2n0-74/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=6rXku4rEG2k>

- <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10501811/bsb:3423776?queries=aristoxenus&language=de&c=default>

Alice Gondau