

Il Pensiero

rivista di filosofia

Anno 2017 | Volume LVI | Fascicolo 2

Ritmi

Massimo Donà

Carlo Sini

Gaetano Rametta

Federico Croci

Giulio Maspero

Marco Moschini

Davide Mogetta

Carmelo Meazza

Tommaso Di Dio

Enrico Rava



Il Pensiero

rivista di filosofia

diretta da Vincenzo Vitiello e Massimo Adinolfi.

Comitato scientifico internazionale: Massimo Cacciari, Félix Duque, Jean-François Kervégan, Thomas Rentsch, Volker Rühle, Carlo Sini, Hans Vorländer.

Direzione scientifica: Piero Coda, Florinda Cambria, Giannino Di Tommaso, Massimo Donà, Enrica Lisciani-Petrini, Valerio Rocco Lozano, Rocco Ronchi, Luigi Vero Tarca.

Redazione: Alessandro Apruzzese, Michele Capasso, Ernesto Forcellino, Giulio Goria, Davide Grossi, Lucilla Guidi, Chiara Maggese, Anna Parente, Giacomo Petrarca, Filippo Silva.

Anno 2017 | Volume LVI | Fascicolo 2

© 2017, Vincenzo Vitiello
Edizioni Inschibboleth - Roma

Periodico semestrale
ISSN cartaceo 1824-4971
ISBN cartaceo 978-88-85716-34-6
ISBN e book 978-88-85716-35-3

Registrazione: Tribunale di Rieti, n. 3/2015; *precedente registrazione:* Tribunale di Rieti, n. 2/1978. *Deposito legale:* maggio 2018. *Proprietario della testata:* Vincenzo Vitiello. *Editore:* Inschibboleth società cooperativa - Roma. *Direttore responsabile:* Francesco Cundari. *Impaginazione:* Inschibboleth società cooperativa. *Stampato in Italia.* *Sede della pubblicazione:* Rieti. *Indirizzo per la corrispondenza:* Inschibboleth società cooperativa, Via G. Macchi 94, 00136, Roma - Italia, *e-mail:* ilpensiero@inschibbolethedizioni.com, *web:* www.inschibbolethedizioni.com.

La rivista *Il Pensiero* ha adottato un sistema di referaggio conforme agli standard internazionali. La proposta di articoli per la pubblicazione dev'essere inviata alla redazione della casa editrice in formato elettronico all'indirizzo ilpensiero@inschibbolethedizioni.com, specificando il nome e il numero della rivista per cui si propone la pubblicazione. Gli autori dovranno certificare che il loro testo non è mai stato pubblicato, né simultaneamente sottoposto o già accettato per altre pubblicazioni. Tutti saggi e le recensioni dovranno essere di massimo 45000 battute, spazi e note incluse. Dovranno, inoltre, essere accompagnati da un abstract di massimo 1500 battute (l'abstract non è richiesto per le recensioni). Dopo una prima lettura la segreteria di redazione invia la proposta di articolo per un esame critico a due lettori anonimi (*peer review*) per la valutazione dei contributi proposti per la pubblicazione. Gli esiti della valutazione (accettato, rifiutato, proposta di modifica) vengono comunicati in seguito all'autore. Le recensioni saranno valutate dalla redazione senza referaggio.

I temi dei prossimi numeri e le scadenze entro cui inviare gli articoli da proporre per la pubblicazione sono disponibili all'indirizzo: <https://www.inschibbolethedizioni.com/il-pensiero>.

Il Pensiero

rivista di filosofia

LVI - 2017/2

InSCHIBBOLETH

INDICE

Al lettore p. 7

Saggi

MASSIMO DONÀ, *Il ritmo di un'impossibile polarità* » 9

CARLO SINI, *In principio era il ritmo* » 31

GAETANO RAMETTA, *Il ritmo di sviluppo del pensiero: Hegel e la storia della filosofia* » 41

FEDERICO CROCI, *Ritmi dell'immaginazione. Aporetica neoplatonica e limite del pensare nella Wissenschaftslehre di J. G. Fichte* » 61

GIULIO MASPERO, *Il ritmo inaudito: sintassi e ontologia trinitaria* » 87

MARCO MOSCHINI, *Sul ritmo dell'esistere. Suggestioni schopenhaueriane per un rinnovato risveglio metafisico* » 107

DAVIDE MOGETTA, *Con Celati e Wittgenstein. Casi, apparenze, ecc.* » 125

CARMELO MEAZZA, *Il terzo dell'altro e l'esteriorità del ritmo* » 141

TOMMASO DI DIO, *Nel labirinto del ritorno. La parola poetica e il ritmo* » 157

Corsivo

ENRICO RAVA, *Ritmi, culture e civiltà* » 183

Nel labirinto del ritorno. La parola poetica e il ritmo

Tommaso Di Dio

Ogni discorso sul ritmo non può che avere una natura paradossale. Ogni qual volta si tenti un avvicinamento per una sua comprensione, non solo sfugge ad ogni presa, ma si è subito catturati e presi al laccio: si è già nel ritmo. Ogni discorso sul ritmo è infatti per propria natura ritmico e non potrebbe che già esserlo proprio in quanto discorso e danza orientata di segni, disseminazione di gesti ad un destinatario desiderato e che si immagina desiderante l'incontro preannunciato da ogni sillaba.

Se dunque voler parlare del ritmo è come cercare di guardare al fondo argentato degli specchi – non si può che vedere se stessi, mentre altro si tenta di vedere – pensare di voler perlustrare il rapporto fra la parola poetica e il ritmo ci appare una tautologia, tanto la parola che si dice poetica ha col ritmo un legame ancestrale, una relazione – potremmo dire – concostitutiva: l'uso eminentemente ritmico della parola coincide con l'uso poetico del linguaggio e dunque, proprio nella poesia, il linguaggio umano trova il luogo, il *temenos* dove si celebra il ritmo. Per provare ad avventurarci in questa foresta, con la consapevolezza che non potremo che balbettare, ci sembra opportuno partire da un racconto esemplare; un racconto che ci mostra in azione alcuni aspetti del ritmo che torneranno nel corso delle nostre pagine, ma che qui troviamo espressi con un'efficacia rappresentativa senza pari. Partiamo da qui, dall'arrivo degli arrivi. Il ritmo infatti è, prima di tutto, la rivelazione di un approdo.

1. *La lacrima di Odisseo*

Odisseo è finalmente a Itaca. È arrivato, ma non può ancora rivelare chi veramente sia. Fra gli umani, solo Telemaco suo figlio sa che sotto quelle vesti e quegli stracci da mendicante c'è in realtà suo padre, l'eroe accorto, lo scaltro ingannatore che ha distrutto Troia e che, maledetto, per nove anni ha vagato per i mari sognando il suo ritorno. Il figlio, all'alba, legati i sandali ai piedi, è pronto alla partenza; ordina al porcaio Eumeo – anch'egli all'oscuro

di chi quell'uomo veramente sia – di condurre l'ospite verso la città, dove potrà rimediare del cibo e così, di nascosto, entrare nella reggia del re assente. Odisseo, però, di colpo afferma: «Caro, anche a me non piace restare»¹.

Il verbo greco che traduce qui l'italiano “restare” è ἐρύκεσθαι, infinito medio passivo. La traduzione accentuando la diatesi potrebbe dunque rivelarsi più sottile, più obliqua: «anche a me non piace che io sia trattenuto». È lo stesso verbo che ritroviamo all'inizio del libro primo, quando, superato il premio, entriamo nella storia e Omero ci ricorda quale fosse la condizione del nostro eroe. Odisseo era infatti “trattenuto” dalla ninfa Calipso:

[...] lui solo, che sospirava il ritorno e la sposa,
la veneranda ninfa Calipso, la splendida dea, tratteneva [ἔρυκε]
negli antri profondi, volendo che le fosse marito.²

La storia di Odisseo è la lunga narrazione di questo essere trattenuto e non volerlo, di questo sfuggire ed essere incapace di restare, pur desiderandolo sempre. Così come non resta, Odisseo è sempre altro da ciò che è. Se nell'Iliade Patroclo è l'unico eroe che vediamo travestito, per tutta l'Odissea osserviamo agire l'eroe come alterità costante: è l'eroe che deve tornare ad essere ciò che è. Chi è allora Odisseo? Odisseo è sempre in cammino, è sempre il diverso da sé, Odisseo lo sconosciuto, Odisseo è Nessuno: colui che oscilla, che è in bilico, che si arrischia.

Nel diciassettesimo libro questa condizione strutturale diventa particolarmente evidente. Lungo tutti i versi, Odisseo ogni volta che sembra collimare con la propria identità ne è fuori: laddove è nominato non c'è e dove invece è davvero non trova nome. Addirittura, dentro la reggia, mentre è in cammino, mentre è arrivato e non lo è ancora, il suo nome echeggia fra i Proci banchettanti. Teoclimeno l'indovino già parla di lui come presente e nessuno gli crede: «Sappia ora Zeus [...] che Odisseo è già nella terra dei padri»³. L'eroe è in cammino verso la reggia sua e non più sua, assediata dai pretendenti; egli dovrà subire umiliazioni e non potrà difendersi: se si difenderà, non lo farà in suo nome. Egli infatti è sì a Itaca, ma non come re: è arrivato al luogo tanto sperato, eppure non è ancora arrivato là dove nondimeno fisicamente già è. Per strada, in prossimità di un'ara, il pastore Melanzio lo offende e con un calcio quasi lo getta fuori dal sentiero. Eppure Odisseo, ancora una volta, invece di aggredire colui che l'offendeva, trattenne il respiro, bloccò il *diaframma*,

¹ *Odissea*, XVII, v. 17: «ὦ φίλος, οὐδέ τοι αὐτὸς ἐρύκεσθαι μενεαίνω». La traduzione riportata è sempre quella dell'edizione Einaudi del 1963 di Rosa Calzecchi Onesti.

² *Odissea*, I, vv. 14-16: «τὸν δ' οἶον νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικὸς/ νόμφη πότνι' ἔρυκε Καλυψὸ δῖα θεάων/ ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι». Sulla dimensione del “trattenere” in relazione al ritmo, si veda Carlo Serra, che scrive: «il ritmo *va trattenendo* qualcosa, ponendolo in forma» (C. Serra, *Intendere l'unità degli opposti: la dimensione musicale nel concetto eracleo di armonia*, CUEM, Milano 2003, p. 122).

³ *Odissea*, XVII, vv. 155-157.

ovvero «si frenò in cuore»⁴; Odisseo è costretto a trovare un accordo fra ciò che ha in mente e desidera e ciò che in realtà fa. Odisseo sopporta, Odisseo oscilla; Odisseo controlla il proprio respiro, lo avverte, lo conosce. Arrivato in città, davanti alla reggia, Eumeo gli propone l'ennesima alternativa: cosa preferisce fare? Sembra che, ad ogni svolta, qualcuno chieda ad Odisseo di dire chi sia egli in realtà: desidera entrare nella reggia prima di lui e aspettare fuori o preferisce il contrario, rimanere esposto ai pericoli, sulla strada?⁵ Ancora una volta, Odisseo sceglie la strada. Nel medesimo tempo, con la mente e il desiderio è dentro la reggia, ma col corpo fuori.

Ed è qui, in questo ennesimo bilico, che il racconto trova un momento celebre e raggiunge una sua acme. A ridosso delle mura, Odisseo rivede dopo vent'anni il suo vecchio cane Argo; lo rivede pieno di zecche, su di un cumulo di letame di muli e di buoi. Il cane Argo è il doppio speculare di Odisseo: è il punto dove il movimento fino ad adesso mostrato, movimento di oscillazione, di bilico e di rischio, trova un istantaneo equilibrio: Odisseo ritrova se stesso in altro, ritrova il suo destino come altro. Odisseo rivede tutta la sua storia nell'attimo in cui si percepisce riconosciuto dal suo vecchio cane. Quello che non era accaduto quando aveva rivisto il figlio Telemaco, quello che non accadrà fra pochi versi quando rivedrà la tanto amata moglie Penelope, accade invece adesso, di fronte a lui, di fronte a questo anziano animale. Il cane è al di fuori delle mura della reggia, come Odisseo; il cane è da lungo tempo abbandonato, trascurato; un cane che un tempo fu cacciatore di lepri, agile e robusto, come il giovane Odisseo e che al contrario di Odisseo non partì, restò nel luogo da cui invece Odisseo si allontanò, nel fiore degli anni, per combattere una guerra, per vincere con l'inganno la grande guerra di Troia. Argo sentì che Odisseo era vicino e «mosse la coda, abbassò le due orecchie»⁵; ma era legato, gli era impedito di correre incontro al padrone: Argo era "trattenuto", come un tempo Odisseo era "trattenuto" da Calipso, come adesso Odisseo davanti alla reggia è "trattenuto" dalla minaccia dei Proci. Argo avverte il padrone, ma non ha la voce per dire; Odisseo sa e non può invece usare la voce, deve trattenere il diaframma, deve frenare il suo cuore. Ciò che accade qui, adesso, è decisivo: «e il padrone, voltandosi, si tersè una lacrima»⁶. Odisseo piange, di nascosto, voltandosi, affinché Eumeo non veda ciò che egli ha visto. Odisseo, nel gioco dei trattenimenti, finalmente ha visto; si è visto attraverso l'altro; il movimento oscillante che fino ad adesso aveva mostrato a noi un Odisseo sempre in bilico qui trova la sua pace, trova la serenità di un istante.

Ma questo è un racconto e noi siamo i suoi destinatari. Noi vediamo Odisseo che si vede, vediamo Odisseo che si specchia nell'azione del proprio cane

⁴ *Ibi*, v. 238: «ἀλλ' ἐπετόλμησε, φρεσὶ δ' ἔσχετο [ma sopportò, si frenò in cuore]»; φρήν è in origine il diaframma.

⁵ *Ibi*, v. 302.

⁶ *Ibi*, v. 304.

che muove la coda, abbassa le orecchie e riconosce Odisseo. Odisseo riconosce se stesso in Argo, come noi ci riconosciamo in loro, nel loro riconoscersi. La lacrima di Odisseo è l'effetto di questa sintonizzazione, di questo accordo; la lacrima di Odisseo è il segno narrativo di questa agnizione, di questa silenziosa catastrofe che rompe lo scorrere inarrestabile degli eventi e mostra che qualcosa sì, adesso, qualcosa è arrivato, è tornato a Itaca. Stiamo guardando un uomo piangere: la lacrima, un segreto invisibile e cristallino, segno di una commozione, di un trasalimento, di una fuoriuscita. La narrazione è qualcosa che è stato costruito perché qui trabocchi. La lacrima è il segno che mostra la fuoriuscita dal segno: la lacrima è un rilancio che sposta il piano dell'attenzione fuori dal discorso, fuori dalle parole. Indica qualcosa al di là e, mentre il racconto deve procedere, ci lascia alla domanda: cos'è questo spasimo?

2. Il ritmo e lo schema

Il ritmo, come noi qui lo consideriamo, non è la ripetizione di un elemento all'interno di una struttura, non è la saturazione di un ordine all'interno di una gabbia che sia già predisposta. In questo scritto non intendiamo interrogarci sullo schema e le sue misure, sebbene il sorgere di un ritmo si dia costitutivamente soltanto nelle sue misure. Qui si vorrebbe provare ad indagare l'instaurarsi stesso di una struttura, considerando questo evento di per sé come eminentemente ritmico, anzi come il fatto ritmico per eccellenza: il *fatto* che la poesia non smette di celebrare e di praticare nel proprio specifico fare.

Ecco perché siamo partiti da un episodio così lontano, dal mito di Odisseo. Nel racconto il ritmo è mostrato in azione e non è mai nominato esplicitamente. Abbiamo un'oscillazione, un'identità che vibra, una continua alternanza fra riconoscimento e disconoscimento. Odisseo è e non è, abbiamo detto, il re di Itaca, l'eroe glorioso, il marito di Penelope, il padre di Telemaco. Ad un certo punto della narrazione, però, per noi e per Odisseo, accade una crepa: uno iato che è colmato dal liquore di quell'unica lacrima. Questo punto narrativo ha due effetti: retroattivamente, chiude una sequenza narrativa, dall'altro apre, rilancia al di fuori e preannuncia che altro accadrà. Se da un lato aggancia ciò che ancora non è stato narrato, dall'altro ci dice che per fare quella lacrima *era* necessaria un'origine e una lunga storia di patimenti, di cui quel liquido invisibile è il muto segno. L'episodio del riconoscimento del cane Argo ci conferma che Odisseo è arrivato a casa, ce lo fa sentire, ce lo fa patire; ma dall'altro lato rivela la partenza di Odisseo come il fatto che, un tempo, ha aperto una sequenza e che permette, soltanto adesso, di avvertire il ritorno.

È stato Émile Benveniste a chiarire, in un saggio esemplare, la storia attraverso cui il termine ῥυθμός ha acquisito il significato che oggi è comune⁷. Ripercorrerne le tracce sarà per noi importante per comprendere cosa un tempo si è potuto intendere con questa parola e quanto la sovrapposizione fra “ritmo” e “schema” sia antica, potente e necessaria, ma fuorviante. Benveniste innanzitutto ci ricorda che il termine deriva dal verbo ῥέω, scorrere; poi aggiunge che il termine ῥυθμός è completamente assente dai poemi omerici. L’uso più antico va ricercato negli autori ionici e nella poesia lirica e tragica; ma sarà soltanto poi nella prosa attica e «surtout chez les philosophes»⁸ che prenderà il proprio carattere peculiare. È la filosofia dei primi atomisti il contesto in cui il termine “ritmo” ha acquisito lo statuto moderno: essi hanno fatto di questa parola un elemento tecnico della loro dottrina, di cui abbiamo però pochissimi frammenti e che per lo più ci è giunta, come sappiamo, attraverso la tradizione aristotelica⁹. È stato il filosofo di Stagira, dunque, che, riportando all’interno della propria l’opera di Democrito e Leucippo, ne ha sintetizzato gli elementi portanti nei termini di ῥυθμός, διαθιγή, τροπή. Leggiamo direttamente il passo aristotelico:

l’essere può presentare differenze soltanto per la misura [ῥυθμῶ], per il contatto reciproco [διαθιγή] e per la direzione [τροπή]; e, di questi, la misura [ῥυθμός] equivale alla forma [σχῆμά], il contatto reciproco all’ordine [τάξις], la direzione alla posizione [θέσις].¹⁰

Benveniste ci avverte che in Democrito, per lo meno così come ce lo tramanda la tradizione aristotelica, il termine ῥυθμός è sempre assimilabile «alla forma distintiva, la distribuzione caratteristica delle parti dentro un tutto»¹¹. Ecco perché qui la parola “ritmo” è stata tradotta con il termine “misura”. Eppure nella lingua greca, ribadisce lo studioso, il termine “ritmo” prima del suo uso da parte dei materialisti ricopriva un più largo ventaglio di significati che vanno dalla «forma individuale e distintiva di un carattere umano», come accade in Archiloco, all’uso tutt’altro atteso che leggiamo nell’*Eracle* di Euripide, in cui la parola “ritmo” si riferisce ad un popolo e alla particolare «di-

⁷ Cfr. É. Benveniste, *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, vol. I, pp. 327-335. Sull’interpretazione di queste pagine, si veda anche C. Serra, *op. cit.*, pp. 121 ss.

⁸ *Ibi*, p. 328.

⁹ Carlo Sini è tornato in maniera decisiva sulla questione nel seminario attualmente in corso presso il Laboratorio di filosofia e cultura *Mechrī*, dal titolo *Simultaneità: l’uno dei molti*; in particolare si veda il terzo incontro (2 dicembre 2017). Si possono consultare i *Cartigli* e le *considerazioni* relative a questo indirizzo: <http://www.mechri.it/20172018/SEMINARIO-FILOSOFIA>.

¹⁰ Aristotele, *Metafisica*, 985 b 15-17. Cfr. G. Giannantoni (ed.), *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, Laterza, Roma-Bari 1981, pp. 647-648; tr. modificata.

¹¹ É. Benveniste, *op. cit.*, p. 330; tr. mia, qui come in seguito.

sposizione» che le sue pieghe mostravano¹². È soltanto con Platone che esso inizia ad acquisire la sfumatura di «disposizione proporzionata»¹³, significato che si oppone a qualcosa di disorganizzato, di mutevole e che così si rende disponibile all'interpretazione aristotelica che paradossalmente sembra allontanarsi dall'etimo che lega indissolubilmente il "ritmo" al ῥέω, allo scorrere, e che sembra farne invece qualcosa di rigido, immobile. Infatti, sebbene "ritmo" possa essere interpretato, con una certa approssimazione, con il termine "forma", Benveniste ci avverte che esso si differenzia proprio da tutta quella raggiera di sinonimi che in greco potevano essere adoperati. Cosa rende unico e specifica il termine ῥυθμός da, per esempio, εἶδος, σχῆμά e μορφή? Benveniste si sofferma innanzitutto sulla particolare terminazione in -(θ)μός e ci informa che essa indica «non la realizzazione della nozione, ma la modalità particolare della sua realizzazione, quale si presenta alla vista»¹⁴. Questo rilievo è per noi molto importante: la parola ῥυθμός indica semplicemente, per chi guarda, la disposizione unica e irripetibile che un flusso ha acquisito in un dato momento. Per la stessa modalità linguistica, per esempio, si oppongono i termini ὄρησις a ὄρησιμός, l'azione generica di danzare a questa «danza particolare vista nel suo realizzarsi»; oppure χρηῖσις a χρησιμός, il consultare un oracolo come nozione generica e astratta alla «particolare risposta ottenuta dal dio»¹⁵. Dunque "ritmo" indica una conformazione singola, irripetibile, come per un istante si mostra in una totalità che inesorabilmente scorre, piuttosto che una forma, uno "schema", qualcosa di ripetibile, immobile: σχῆμά – Benveniste ci avverte – è in rapporto a ἔχω, "io sto" ed è in relazione col latino *habeo, habitus*; si definisce come «una "forma" fissa, realizzata, posta in un certo modo come un oggetto»¹⁶. All'opposto, con ῥυθμός si intende «la forma che non ha consistenza organica», qualcosa che è «mobile, fluido», «è la forma improvvisata, momentanea, modificabile» colta nella sua configurazione che rimane «sempre soggetta al cambiamento»¹⁷.

L'interpretazione che Platone prima e Aristotele poi diedero del termine ῥυθμός, così come apparve loro proposto dai materialisti, ha fatto sì che il termine fosse associato all'aspetto ripetibile e fisso di una durata, invece che all'aspetto irripetibile e momentaneo di un flusso, secondo l'uso arcaico. Ha cioè promosso – malgrado gli stessi autori – la lenta ma inesorabile sovrapposizione di ῥυθμός con σχῆμά e di entrambi con μέτρον, l'elemento misurabile e ripetibile della poesia¹⁸. Tale virata semantica si è trasmessa nella tradizione musicale greca così come si è articolata nel trattato *Elementi di armonia*

¹² *Ibi*, p. 331; per Archiloco si veda il frammento in II, 400 dell'edizione Bergk; per quanto riguarda Euripide invece si veda *Heracle*, v. 130.

¹³ Platone, *Leggi*, 728 e.

¹⁴ É. Benveniste, *op. cit.*, p. 332.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ É. Benveniste, *op. cit.*, p. 333.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. N. Bellucci, *Quid sit metrum et quid rhythum*, in «*Eruditio antiqua*», 8 (2016), p. 160.

del peripatetico tarantino Aristosseno¹⁹ e, dopo aver attraversato la tradizione oratoria romana²⁰, ha infine trovato una sistemazione latina nel *De musica* di Agostino.

Aristosseno, nel tentativo di creare la scienza autonoma dell'armonia sulla scorta degli insegnamenti del suo maestro, ha potuto proporre il ritmo come una *forma*, uno *schema* che si sovrappone alla materia non ancora ritmata (che egli chiama *rhythmizomenon*), che, così trattata, riceve la possibilità di diventare *melodia armonizzata*²¹, unico oggetto specifico della neonata scienza armonica. Ben otto secoli dopo, il filosofo di Ippona poté dunque sostenere che «ogni metro è un ritmo, ma non ogni ritmo è un metro»²²; e ciò perché Agostino pensava ormai i metri alla stregua dei ritmi, caratterizzati però da determinati limiti, mentre il ritmo *sine certo fine currit*²³: è semplicemente lo scorrimento all'infinito di una data misura, fissa e ripetibile, senza poter individuare un momento che ne segni la fine. Il ritmo è così ridotto ad un metro che sia privo di un limite esterno, tutt'altro dalla percezione di una forma istantanea, sempre prossima a rifarsi il fluido informe e mutevole che Benveniste ci invitava a rammemorare. Non sorprende allora che il contemporaneo di Agostino, Servio, autore del celebre commento alle opere di Virgilio, quando si trovò davanti al passo in cui il giovane pastore Licida si rammarica con Meride di non ricordare le parole del grande poeta Menalca ed esclama «Numeros memini, si verba tenerem [Ricordo *il ritmo*, se ricordassi le parole!]²⁴, così commenti: *numeros memini metra vel rhythmos, vel certe numeros versuum; si verba tenerem hoc est carmen non teneo*. I metri sono ormai

¹⁹ Come il metro si applica alle sillabe del discorso, così il ritmo si applica ai suoni. Su Aristosseno e la sua teoria del ritmo, si veda C.F. Abdy Williams, *The Aristoxenian Theory of Music-al Rhythm*, Cambridge University Press, 1911; in particolare a p. 26: «We must imagine», he says, “two different natures, that of rhythm and that of the rhythmizomenon, having the same relations to one another as a plan has to the object that is planned”. [...] The rhythmizomenon is the raw material, which is subjected to rhythm; and there are three kinds of rhythmizomenon, namely, music, poetry, and dancing. Melody alone consists of a succession of intervals, without meaning. Only when it is subjected to rhythm does it take shape and form. Ordinary speech consists of a succession of accented and unaccented syllables, in no definite order; when, however, these are subjected to rhythm, the speech becomes poetry. The steps of a person walking or running are continuous, but if they become ordered in some recognisable arrangement by rhythm, the dance arises. Intervals, speech, and steps are the three *rhythmizomena*, the respective materials to which rhythm is applied». Sul tentativo di creazione di una scienza armonica autonoma, si veda invece P. Tarantino, *L'applicazione della dottrina aristotelica della scienza all'armonica*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 2-3 (2012), pp. 289-309.

²⁰ Cfr. N. Bellucci, *op. cit.*, pp. 167-169.

²¹ Cfr. P. Tarantino, *op. cit.*, p. 296.

²² Agostino, *De musica*, 5,1,1: «Quid sit versus, inter doctos veteres non parva luctatione quaesitum est, nec fructus defuit. Nam inventa res est, et ad notitiam posterorum mandata litteris, gravi atque certa non tantum auctoritate, verum etiam ratione firmata est. Interesse igitur animadverterunt inter rhythmum et metrum aliquid, ut omne metrum rhythmus, non etiam omnis rhythmus metrum sit»; su tutta la questione si veda N. Bellucci, *op. cit.*, p. 169.

²³ Cfr. Agostino, *De musica*, 3,1,1.

²⁴ Virgilio, *Ecloghe*, 9, v. 45.

ritmi, ovvero sono *numeri*: Servio già avverte la totale identità dei termini *metra*, *rhythmos*, *numerus*.

Quello che si era ottenuto, in questo lungo lavoro di secoli, era la liberazione dell'idea di ritmo e al contempo la sua chiusura: liberazione dalla parola e della sua pronuncia, in vista di un allargamento che poteva infine comprendere la danza e la musica come scienze separate e autonome – a patto che fossero esse stesse sotto la giurisdizione ritmata dalla parola scritta e della sua sempre possibile scomposizione analitica. *Ritmo* poteva ormai applicarsi a qualsiasi elemento in movimento: la scienza disponeva di un sistema di calcolo predittivo, di una possibilità di verifica del suo ordine. Ciò che si perse è evidente: la progressiva riduzione della nozione di ritmo a quella di metro rende del tutto aporetico il problema della sua nascita. La domanda che dunque rimane inevasa è donde nasca la numerabilità delle parti: come è possibile che vi sia il tutto di un ritmo, a partire dalla giustapposizione di membri (i metri, i piedi di cui si compone un verso) che non si compiono mai, ma che possono procedere all'infinito? E, al contrario, da dove nascono le parti, se esse vengono già considerate come quel *tempo primo*²⁵ la cui ripetizione all'infinito formerebbe il ritmo? Il rapporto fra *ritmo* e *aritmetica*, che era stato esplicitamente chiamato in causa sia da Aristotele che dal suo discepolo Aristosseno²⁶, attraverso la sovrapposizione di ritmo e schema, era stato del tutto risolto a vantaggio dell'aritmetica: l'importante era numerare il ritorno, accedere alla possibilità, attraverso il conto delle parti, di prevedere assiomaticamente dove fosse l'euritmico e dove no. Cosa invece fosse e cosa significasse questo ritorno che era atteso da ogni membro del ritmo, cosa significasse la sua instaurazione, la tensione fra l'essere trattenuto e il seguente rilascio che riapre l'attesa, ovvero fra il metro che lascia scorrere il flusso e ciò che scorre nel metro e fa sì che sia numerabile, questo fu lasciato completamente in ombra²⁷.

3. *La fine dell'aritmetica: la rimembranza e la Trasposizione*

Un'ombra che era destinata nei secoli ad allargarsi; ad allargarsi fino a lambire i margini del nostro tempo e a non permetterci più di sottintendere

²⁵ È il *chronos protos* che Aristosseno indica come il tempo minimo percepibile; cfr. N. Bellucci, *op. cit.*, p. 159.

²⁶ Cfr. P. Tarantino, *op. cit.*, pp. 289-309.

²⁷ Su questo specifico aspetto, letto come rapporto fra *continuum* e *discreto*, ancora una volta in maniera decisiva si interroga Carlo Sini, in *Simultaneità: l'uno dei molti*, cit., quarto incontro (13 gennaio 2018), con i relativi materiali. Ma si vedano anche le riflessioni preziosissime sulla tensione fra "ritmo" e "schema" in C. Serra, *op. cit.*, p. 126: «Il concetto di ῥυθμός si collega al divenire della forma su un terreno che precede, non solo cronologicamente, lo stabilizzarsi dell'identità della figura: ῥυθμός e σχῆμά sono momenti complementari nell'articolarsi di una figurazione».

in maniera inavvertita la sovrapposizione fra ritmo e schema. Per secoli la poesia è stata definita come un discorso a cui era sovrapposto un certo metro: era la ripetizione di un ordine di durate (un metro, appunto) che rendeva poetico un certo fluire di parole. Già Orazio nella sua celebre satira ironizzava sul fatto che fosse il *pede certo*, il ritmo inteso come metro, schema di durate ripetibili e fisse, a far sì che un discorso non fosse *sermo merus*, oggi tradurremmo: semplice prosa²⁸. Il poeta qualche verso dopo aggiunge che se noi cambiassimo il ritmo delle parole (Orazio dice: *tempora certa modosque*) con cui le parole sono state poste in una determinata sequenza (*quod prius ordine verbum est posterius facias* [che tu ponessi dopo, ciò che per ordine venisse prima]) non ritroveremo più le *disiecti membra poetae*, ovvero il corpo smembrato del poeta²⁹. Tolto lo *schema*, insomma, tolto il corpo stesso del poeta. Questa ideologia dei *tempora certa modosque* è stata dominante in Occidente per secoli. Eppure, se apriamo un volume sulla poesia contemporanea, nessuno oggi oserebbe individuare il poetico nell'uso di alcuni precisi schemi ritmici, né tradizionali, né alternativi. Faremo due esempi.

Jonathan Culler, nel suo recente *Theory of the Lyric*³⁰, l'ultimo e più importante tentativo di rendere ragione del genere della poesia lirica edito dopo il 2000, affronta il tema in un capitolo dal promettente titolo *Rhythm and Repetition*. In queste pagine, a conti fatti, il critico americano si limita a fare un elenco delle molte e in parte contraddittorie teorie sul ritmo sviluppate negli ultimi decenni; e conclude con una riflessione che fa proprie le parole dello studioso Stephen Booth: «The poem, in giving us an impression of the rightness of what we don't understand, the sense that we control what we don't understand, has "the ability", he writes, "to free us from the limits of the human mind"»³¹. Grazie alla sua presupposta ritmicità, intesa laicamente come disposizione alla ripetizione, la poesia permette di abbracciare in una *forma* ciò che rimane incomprensibile e così diventa una modalità moderna del "sublime". E chiude, così, un capitolo che lascia delusi: da un lato sembra sostenere il legame necessario fra poesia e ritmo, tanto da dedicargli un intero capitolo; dall'altro non si forniscono che vaghi esempi che lasciano al lettore l'idea che il ritmo sia uno degli strumenti con cui il poeta può agire sulla parola.

Dall'altra parte, in Italia, il critico Paolo Giovannetti nel suo recente *La poesia italiana degli anni Duemila*³², riassumendo lo sviluppo della sua ricerca sulle forme della poesia contemporanea fra tradizione lirica e tradizione spe-

²⁸ Cfr. Orazio, *Satire*, I, IV, vv. 47-48.

²⁹ Cfr. *ibi*, vv. 56-63.

³⁰ J. Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 2015, pp. 132-185.

³¹ *Ibi*, p. 185; il libro da cui cita è S. Booth, *Precious Nonsense*, University of California Press, Berkeley 1998, p. 5.

³² P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci editore, Roma 2017.

rimentale, afferma: «la natura convenzionale di queste forme conta sempre meno. È quasi assurdo contare le sillabe dei versi così concepiti, fare considerazioni vincolanti sulle strofe che vi sono impiegate, sulle rime, sui profili ritmici. La realtà di certi testi si colloca in una dimensione concettuale, che sta al di qua, ma anche al di là di una messa in forma ereditata». All'altezza dei nostri tempi, è dunque possibile che una certa conformazione testuale sia considerata "poesia", sebbene non abbia relazione compositiva con la tradizione ritmica che la letteratura ha avuto nei secoli. Semplicemente, un testo può esibire il metro come un'inerte oggettualità, senza che esso sia stato parte del processo della propria creazione: «non è un accadimento profondo», perché il metro è mostrato come una «cosa *inchiostrata* su di un supporto fisico»³³.

Come si è arrivati a questo? Per secoli, abbiamo detto, la poesia è stata guidata invece dal principio della numerabilità: l'aritmetica ha prevalso sulla ritmica e il poeta era colui che adoperava versi, *ovvero* disponeva i suoni secondo una successione preordinata e numerabile di parti. Fu l'epoca moderna – come è noto – a segnare da questo punto di vista una frattura. Dapprima Torquato Tasso, nei suoi *Discorsi dell'arte poetica*, scardinò l'aristotelica dottrina dell'imitazione delle azioni, rivendicando la necessità di una poesia che invece imiti «i concetti», ovvero i «contenuti della vita interiore»³⁴: l'incorporeo fluire degli stati d'animo. Negli stessi anni, riflettendo su di una lezione da poco tenuta dall'amico Giovan Battista Strozzi all'Accademia Fiorentina, un linguista avventuriero di straordinario intuito, Filippo Sassetti, ribadisce all'amico che il madrigale non dovrebbe imitare le azioni, ma «esprimere i concetti dell'animo», i «concetti di chi li compone»³⁵.

Alcuni secoli dopo, nel settembre del 1821, Giacomo Leopardi, riflettendo sul rapporto fra assuefazione e convenienza, fece fare alla riflessione sul ritmo e la poesia un salto di qualità:

L'uso ha introdotto che il poeta scriva in verso. Ciò non è della sostanza né della poesia, né del suo linguaggio, e modo di esprimer le cose. Vero è che questo linguaggio e modo, e le cose che il poeta dice, essendo al tutto divise dalle ordinarie, è molto conveniente [...]. Ma in sostanza, e per se stessa, *la poesia non è legata al verso*. [...] *il poetico, in tutta l'estensione del termine, non includ[e] punto l'idea né la necessità del verso, né di veruna melodia*. L'uomo potrebb'esser poeta caldissimo in prosa, senza veruna sconvenienza assoluta: e quella prosa, che sarebbe poesia, potrebbe senza nessuna sconvenienza assumere interissimamente il lin-

³³ *Ibi*, pp. 57-58.

³⁴ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, L. Poma (ed.), Laterza, Bari 1964, p. 49; cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 63.

³⁵ *Ibi*, p. 64. Il brano di Sassetti è tratto da: F. Sassetti, *Lettere edite e inedite*, raccolte e annotate da E. Marcucci, Le Monnier, Firenze 1855, p. 65.

guaggio, il modo, e tutti i possibili caratteri del poeta. Ma l'assuefazione contraria ed antichissima (originata forse da ciò che i poeti si animavano a comporre colla musica, e componevano secondo essa, a misura, e cantando, e quindi verseggiando, cosa molto naturale) c'impedisce di trovar conveniente una cosa che né in se stessa né nella natura del linguaggio umano, o dello spirito poetico, o dell'uomo, o delle cose, rinchiude niuna discordanza.³⁶

Quello che Leopardi qui ha scritto è, per la poesia, di una portata immensa. Proprio il fatto che ha scelto di intitolare la sua raccolta *Canti* ci spinge ad una comprensione più profonda di queste righe che sembrano voler aprire una faglia fra la parola e il ritmo, un abisso fra la parola e la musica. La poesia, dice Leopardi, *in tutta l'estensione del termine*, non è legata né al verso, né alla melodia; ma – aggiungiamo noi – non è legata al verso e alla melodia se intesi come riduzione delle parole e dei suoni ad uno schema preordinato. È insomma contro la riduzione di ritmo a schema che Leopardi qui afferma ciò che sembra ancora oggi una potente e scandalosa contraddizione. Tanto che non risparmiò nei suoi appunti di ribadire che i versi di Omero e di Dante «fossero ritmici, non metrici»³⁷. Quale tipo di *estensione* ha in mente Leopardi? Se il poeta non è *essenzialmente* chi ordina il proprio linguaggio in uno schema, non è più chi dispone le parole in un certo e rigido buon ordine (che dipende, come la *bellezza* e l'*armonia*, in tutto e per tutto dall'usanza di un determinato popolo³⁸), cosa è allora il canto?

È proprio Leopardi a aiutarci a comprenderlo. Il canto è instaurazione di una relazione di profondità e di rimbalzo: esso è prima di tutto *rimembranza*. Non c'è canto senza rimembranza; e non c'è rimembranza senza nostalgia³⁹: desiderio di un ritorno, da cui sempre si è trattiene e verso cui nondimeno

³⁶ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, pp. 1695-1696 (si citano le pagine dell'autografo); corsivi miei.

³⁷ Cfr. *ibi*, 26-31 luglio 1828, p. 4322: «Aggiungo che credo ancora che i suoi versi fossero ritmici, non metrici, fatti cioè ad un certo suono, non ad una regolata e costante misura; alla quale (mediante però l'ammissione di quelle loro infinite irregolarità ed anomalie, che furono chiamate e si chiamano eccezioni, licenze, ed ancora regole) fossero ridotti in séguito dai diascheuasti ec. Così è probabile che originalmente e nell'intenzione dell'autore fossero ritmici i versi di Dante, ridotti poi per lo più metrici nello stesso secolo, 14°. E così, come ha provato un loro dotto editore, il Dott. Nott, che mi ha eruditamente parlato di questa materia, furono puramente ritmici i versi dell'inglese Chaucer. Lo furono ancora certamente quelli de' più antichi verseggiatori nostri, provenzali, spagnuoli, francesi».

³⁸ Cfr. *ibi*, 6 luglio 1820, p. 156: «Ma l'armonia è bellezza. La bellezza non è assoluta, dipendendo dalle idee che ciascuno si forma della convenienza di una cosa con un'altra, laonde, se l'astratto dell'armonia può esser concepito dalle bestie, non perciò per loro sarà armonia e bellezza quello ch'è per noi. E così non è la musica come arte ma la sua materia cioè il suono che farà effetto in certe bestie. E infatti come vogliamo pretendere che le bestie gustino la nostra armonia, se tanti uomini si trovano che non la gustano? Parlo di molti individui che sono tra noi, e parlo di nazioni, come dei turchi che hanno una musica che a noi par dissonantissima e disarmonica».

³⁹ Sul rapporto arti dinamiche e nostalgia, rimando all'ultima sessione del seminario di Florinda Cambria, *Variazione e vibrazione: il movimento ritmico come kinesis della vita sapiente*,

si è spinti. La *rimembranza* – come lo scrittore dell'*Infinito* sa benissimo – è spostamento, movimento verso un là che è sempre qui: è portare colui che canta ad essere il centro di una periferia immensa e contemporaneamente periferia di un centro lontano. Questo rapporto è ribadito in un altro celeberrimo passo dello Zibaldone:

Dolor mio nel sentire a tarda notte seguente al giorno di qualche festa il canto notturno de' villani passeggeri. Infinità del passato che mi veniva in mente, ripensando ai Romani così caduti dopo tanto romore e ai tanti avvenimenti ora passati ch'io paragonava dolorosamente con quella profonda quiete e silenzio della notte, a farmi avvedere del quale giovava il risalto di quella voce o canto villanesco.⁴⁰

Il canto è azione mnestica: è sprofondamento nell'infinità del passato a partire dalla percezione presente e viva⁴¹, a partire da una conformazione particolare che istantaneamente si dà ai sensi. Il canto è relazione e contemporaneo patimento della relazione, ovvero avvertimento della frattura e ricomposizione di essa in una continuità: iato avvertito nell'ordinarietà della voce logico-discorsiva. È la voce logico-discorsiva che si avverte *trattenuta* e nondimeno già prossima a scivolare verso la voce animale: vi allude eppure non è, si avvicina a loro tanto da ricordare in chi ascoltasse il canto degli uccelli e degli altri esseri animali. Il canto è dunque, proprio nel senso che abbiamo già visto agire nel racconto omerico, instaurazione di un ritmo, ovvero oscillazione compresa fra un qui e un là, fra uno smarrimento di una identità e un riconoscimento, fra suono e silenzio, fra la parola umana e una muta lacrima: *dolor mio nel sentire*⁴².

In questo senso, la riflessione di Leopardi apre al problema contemporaneo del rapporto fra la poesia e il ritmo; problema inavvertito dalla poesia classica, se non in senso normativo, metrico. L'età moderna – di cui ancora facciamo parte – è proprio quell'età che avverte e patisce lo stacco e la divi-

sessione di sabato 17 giugno 2017, *Mechri*, 2016-2017; consultabile all'indirizzo: <http://www.mechri.it/archivio/2016-2017/seminario-delle-arti-dinamiche>.

⁴⁰ G. Leopardi, *Zibaldone*, pp. 50-51.

⁴¹ Si veda, per altro, Aristosseno: «La comprensione della musica dipende da queste due facoltà: sensazione e memoria. Bisogna infatti sentire ciò che accade e ricordare ciò che è accaduto», in H. Macran (ed.), *The Harmonic of Aristoxenus*, Clarendon Press, Oxford 1920, pp. 192-194; tr. mia.

⁴² Sulla *rimembranza* si legga anche G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 4426: «Un oggetto qualunque, p.e. un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in se, sarà poetichissimo a rimembarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'infinito, nel vago (Recanati. 14. Dic. Domenica. 1828.)». Il presente non può essere poetico se non essendo relazione con l'assente e l'assente per eccellenza è il passato, il preterito, il non più.

sione; non può più pensarsi tutt'uno con il mondo e dunque scopre il canto come problema e sfida: deve ogni volta instaurare quel ritmo, quella relazione *patica* col mondo che sembra a rischio di essere perduta per sempre. Non sorprende allora che si possa, sulla linea di quanto stiamo tentando di dire, tracciare una continuità fra queste parole di Leopardi e quelle di un'altra e decisiva riflessione sulla poesia: quella di Stéphane Mallarmé e del suo famoso scritto *Crise de vers*. Il poeta francese, nel volume pubblicato nel 1897, *Divagations*, affronta fra i primi il problema di una poesia che abbia perduto la relazione con il verso tradizionale (ovvero, con la metrica) e nondimeno non possa perdere il problema del ritmo. Egli afferma con il suo stile inconfondibile che «la letteratura a questo punto subisce una squisita crisi, fondamentale»⁴³. Siamo infatti alle soglie della diffusione del cosiddetto “verso libero”, di quella «dissoluzione del numero ufficiale, in ciò che si vuole, all'infinito»⁴⁴, che proprio dalla Francia si propagherà nelle diverse tradizioni europee, ridefinendo completamente la questione della pratica poetica.

Per Mallarmé la poesia, al tempo del verso libero, è paradossalmente prossima alla comunione con la musica, poiché entrambe, poesia e musica, si stanno avvicinando al pensiero. La crisi del verso è in realtà uno *squisito* rinascere della potenza della poesia: «l'atto poetico consiste nel vedere immediatamente che un'idea si fraziona in un numero di motivi uguali per valore e nel raggrupparli»⁴⁵. L'“atto poetico” è – come abbiamo visto in Leopardi – innanzitutto “frazionare”: la scoperta di uno iato, di una frattura in qualcosa che è uno, che è continuo; ma in un modo tale che proprio da quella frammentazione sorga una rinnovata percezione di unità⁴⁶. Infatti «il sortilegio» della poesia è quello di liberare una «dispersione volatile, ossia lo spirito, che non ha nulla a che fare se non con la musicalità del tutto»⁴⁷. È in questo senso che Mallarmé chiama la letteratura, ovvero la poesia, ad essere «Trasposizione», ovvero operazione di estrazione dalle parole di «quella qualità che darà corpo ad un'idea»⁴⁸. Eccoci ad un punto decisivo per il nostro percorso: la *Trasposizione* ha per noi a che fare in maniera essenziale con il ritmo. La poesia, liberata dal dover essere adeguamento ad uno schema, non ha che da costituirsi

⁴³ S. Mallarmé, *Crise di verso*, in Id., *Poesie e prose*, testo francese a fronte, V. Ramacciotti (ed.), Garzanti, Milano 1992, p. 285: «La littérature ici subit une exquisite crise, fondamentale».

⁴⁴ *Ibi*, p. 291: «dissolution maintenant du nombre officiel, en ce qu'on veut, à l'infini».

⁴⁵ *Ibi*, p. 295: «une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper».

⁴⁶ Sul tema del frammento come elemento decisivo per la modernità e in modi per noi essenziali, si sta confrontando Florinda Cambria, nel suo Seminario delle Arti Dinamiche, *Il filo della ghirlanda o l'arte del comporre*, 2017-2018, presso Mechrí.

⁴⁷ *Ibi*, p. 297: «Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclure, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout».

⁴⁸ *Ibi*, p. 299: «Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement: en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée»; e poco più avanti: «Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre».

come momento di instaurazione ritmica: «tutto diviene sospensione, disposizione frammentaria con alternanza e rispondenza dei bianchi, per concorrere al ritmo totale che sarebbe il poema taciuto»⁴⁹. Ogni singola poesia partecipa dunque del poetico in quanto mette in opera una *Trasposizione*, una frammentazione e successiva ricomposizione fra quello che lì stiamo ascoltando e quello che non ha suono alcuno, che è il «poème tu», il poema taciuto, il silenzio di ciò che rimane sempre inespresso in ogni espressione, quell'*infinità* che anche Leopardi aveva intravisto come essenziale alla poesia e che si dispiega nella *rimembranza* che ogni canto evoca, nel *vago e indefinito*. Il testo allora, in ogni suo frammento, in ogni sua frattura, è continuamente intessuto di questa *Trasposizione*, di questo rimando; ogni testo, nel suo metro particolare e inevitabile, storico, non è che il singolare e precario “gioiello” in cui si traduce questa relazione. Ecco apparire nell'orizzonte della moderna poesia l'idea e la pratica del *ritmo totale*, finalmente non più inteso come schema coercitivo, ma come instaurazione, irripetibile e istantanea, di un legame con un flusso (uno «spirito», scrive Mallarmé), un movimento o una vita che non si potrà mai scrivere, ma che sarà sempre allusa in ogni scritto: che sarà anzi il prodotto specifico di quello scritto. Così – e soltanto così – la poesia rinnova e ritrova il suo legame con il ritmo e finalmente le parole possono incendiarsi di «riflessi reciproci, come una virtuale scia di fuochi su pietre preziose»⁵⁰. Questa esperienza di virtualità e di trasposizione sostituisce, in epoca moderna, «la respirazione percepibile nell'antico soffio lirico»⁵¹, che era tipica della poesia antica: si passa da un ritmo respiratorio ad un ritmo semiotico, potremmo dire, se non fosse che il primo si rende percepibile – lo vedremo – e solo si conserva nel secondo.

La poesia, attraverso la riscoperta del ritmo come possibilità di instaurazione di un ordine istantaneo in relazione con un movimento continuo, torna a confrontarsi con la musica e con il pensiero. Dice infatti Mallarmé che dopo «la rottura dei grandi ritmi letterari» (espressione con cui noi ora non facciamo fatica ad identificare l'antica sovrapposizione fra ritmo e schema), siamo prossimi ad «un'arte di completare la trasposizione»; infatti è «dall'intellettuale parola al suo apogeo» che deve risultare «con pienezza ed evidenza, in quanto insieme dei rapporti esistenti in tutto, la Musica»⁵². Il poeta per

⁴⁹ *Ibidem*: «Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs».

⁵⁰ *Ibidem*: «seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif».

⁵¹ *Ibidem*: «la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique».

⁵² *Ibi*, p. 301: «Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique».

Mallarmé, ad ogni poesia, scompare, per farsi completamente luogo di questa relazione: «Ogni anima è una melodia che si tratta di riannodare»⁵³. Il poeta sembra così riscoprire la nominazione vergine che fu di Adamo, capace di riassumere ciò che è frammento e caos in una rinnovata unità; al contempo, però, essa mostra il mondo contemporaneo come mondo di rovine, mondo diviso: «il verso che di più vocaboli rifà una parola totale, nuova», una parola «estranea alla lingua e quasi incantatrice»⁵⁴. Se questa parola nuova da un lato si mostra quasi capace di far sorgere un *Augenblicksgott*, un «dio momentaneo»⁵⁵, dall'altro lascia l'uomo come quell'essere infinitamente esposto alla mortalità: nessun metro, e nessuna misura, lo potrà assolvere a priori.

4. La voce, il coro, il cosmo: il ritorno dell'assente

Il ritmo della parola poetica, inteso come *Trasposizione* e *rimembranza*, ci conduce nel cuore dell'assente. Se abbiamo inteso, infatti, la parola poetica contemporanea è tale se riesce a farci fare esperienza del legame di ciò che è udito con ciò che non lo è, sia esso, nei termini di Leopardi, l'infinitamente perduto e passato, sia esso, nei termini di Mallarmé, l'intelligibile taciuto. Detto altrimenti, nei termini mitologici con cui abbiamo aperto il nostro discorso, nel momento in cui Odisseo vede Argo, il ritorno per un istante è compiuto, avvertito nel riconoscimento della reciprocità fra l'eroe travestito e l'animale. In questa identità che differisce, il passato è ormai passato e Argo non può che morire, come Odisseo non potrà che andare incontro al proprio destino.

La poesia contemporanea ha smesso di contare sul proprio metro e ha smarrito lo schema; essendo in “versi liberi”, è dunque condannata sempre a cercare nuovamente una forma che garantisca e limiti il suo fluire: deve instaurarsi come se fosse sempre la prima volta. Nella poesia, il ritmo, in quanto gesto inaugurale, obbligato ad essere inizio dell'inizio, si è preso la sua vendetta sull'aritmetica del metro che per secoli ha dominato la parola. La poesia contemporanea è sempre più lavoro con l'assente, evocazione dell'assente, celebrazione dell'assente. Nondimeno, non dobbiamo pensare che questo assente sia da qualche parte: esso è il prodotto della relazione stessa, è ciò che

⁵³ *Ibi*, p. 293: «Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer».

⁵⁴ *Ibi*, p. 303: «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf».

⁵⁵ Sul “conio del nome” si veda G. Agamben, *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 86, in cui si allude alla teoria di Hermann Usener sui nomi: essi sono «il precipitato di un'impressione di fronte all'urto improvviso “con qualcosa non è l'io”» (cfr. H. Usener, *I nomi degli dèi. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi* (1896), Morcelliana, Brescia 2008); e il filosofo aggiunge: «Egli mostra così come per ogni cosa e per ogni azione importante venga creato nel linguaggio un “dio momentaneo” (*Augenblicksgott*), il cui nome coincide con quello dell'atto e che, attraverso la ripetizione regolare, si trasforma in un “dio particolare” (*Sondergott*) e più tardi in un dio personale».

emerge dal lavoro della *Trasposizione*. Emerge dalla e nella concreta *esecuzione* della poesia⁵⁶. Su questo Mallarmé è chiaro:

Io dico: un fiore! e, fuori dall'oblio in cui la mia voce relega un contorno, come altro dai calici noti, musicalmente si leva, l'idea stessa e soave, l'assente di tutti i *bouquets*.⁵⁷

L'assente di tutti i *bouquet* si leva soltanto quando si mette all'opera la macchina poetica: solo quando concretamente si instaura l'oscillazione metrica, un'oscillazione schematica qual si voglia, si dà il ritmo; ed esso dura fin che durano le parole, «fin che dura la loro mobilità»⁵⁸; non c'è nulla al di fuori di questa instaurazione. Nei termini con cui si è espresso Leopardi, il passato della grande Roma è prodotto dal presente udire del canto del villano e non è altrove; così come altrove non è l'infinito: è un prodotto del percepire finita e presente la siepe che vedo davanti a me, adesso. Ciò che è presente è mantenuto nella presenza, è *trattenuto*, dal ripetersi interno di una misura: è così che il ritmo si fa metro, il canto si fa ritornello e il ritornello – lo vedremo – si fa labirinto.

La poesia contemporanea non avendo più un metro che la garantisca, avendo perduto lo schema, quel *pede certo* che da sé trasfigurava il *sermo merus* in altro, è eminentemente esperienza della differenza nell'identità di un ritorno. Da un certo punto di vista, si potrebbe dire che «l'enunciazione stessa è l'evento effettivamente rappresentato nella lirica»⁵⁹: la poesia contemporanea non rappresenta altro che l'instaurarsi di una voce. È l'esibizione della voce come voce umana e della voce umana come voce cosmica. Chi legge una poesia, chi mette all'opera la macchina poetica, ascolta la voce di un'assente *come* la voce propria. Mette in comune la propria voce con la voce di un assente: si fa spazio di questa comunione. Come si espressero Deleuze e Guattari, la ritmicità «è la differenza e non la ripetizione che, tuttavia, la produce»⁶⁰. Il ritmo è il momento che permette ad una serie qualsivoglia di uscire da sé e dirigersi verso altro, annodare legami con le serie prossime e contigue. Se il ritmato è ciò che vincola e trattiene, il ritmo si muove per contagio ed è traducibile per essenza, perché esibisce se stesso come traduzione: voce tradotta da altrove. Quando metto all'opera una poesia, traduco a mia volta la

⁵⁶ «C'est l'exécution du poème qui est le poème» è la celebre affermazione di Paul Valéry, in *Première leçon du cours de poétique*, discorso inaugurale del 1937.

⁵⁷ S. Mallarmé, *Crisi di verso*, cit., p. 303: «Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets».

⁵⁸ S. Mallarmé, *Il mistero nelle lettere* [*Le mystère dans les lettres*], in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 343: «tant que dure leur mobilité».

⁵⁹ A. Soldani, *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Carocci, Roma 2010, p. 15; in C. Mathieu, *La voce dei Canti*, Aracne, Roma 2015, p. 14.

⁶⁰ G. Deleuze - F. Guattari, *Sul ritornello*, in Id., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), M. Carboni (ed.), Castelvecchi, Roma 2010, pp. 380-381.

mia voce in un altrove e così la rilancio e la espongo a chi la voglia raccogliere: «Vi è ritmo non appena vi è passaggio transcodificato da un ambiente ad un altro, comunicazione di ambienti, coordinazione di spazi-tempi eterogenei»⁶¹. La poesia che non ha più una misura, non più una cadenza, né un metro, né uno schema; che come Telemaco è senza padre, come Odisseo è senza Itaca, senza una terra su cui appoggiare il proprio piede, è costretta a farsi *intensificazione della distanza*, «sintesi dei disparati»⁶²: «l'essenziale risiede non più nelle forme e nelle materie o nei temi, ma nelle forze, nelle densità, nelle intensità»⁶³. Le forze, le densità, le intensità: la poesia contemporanea ritrova il senso di una parola corale, una parola-coro, parola-moltitudine, parola di molte parole e aggregazione di mondi. È avvertimento *qui*, nella parola che si sta dicendo e nell'attimo in cui la si enuncia, della distanza fra le molte voci che si raccolgono. Ancora una volta, Leopardi nei suoi appunti sul coro nella tragedia antica aveva scritto un pensiero che sembra anticipare l'essenza di quanto stiamo provando a dire qui:

Il suono della sua [del coro] voce non era quello degli individui umani: egli era una musica un'armonia. [...] Questo era quasi lo stesso che legare sulla scena il mondo reale col mondo ideale e morale, come essi sono legati nella vita: e legarli drammaticamente, cioè recando questo legame sotto i sensi dello spettatore⁶⁴.

La parola del poeta è allora daccapo una parola musicale, *musaica*⁶⁵, una parola armonia; ovvero – come suggerisce l'etimo, derivato dal lavoro di commessura dei falegnami – parola che unisca ciò che è diviso, che leghi ciò che è scomposto, mantenendo percepibile il *dramma*, lo scarto della loro divisione e non nascondendo nel metro l'artificio della sua stessa ripetizione⁶⁶.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibi*, p. 409 e ss.

⁶³ *Ibidem*. Non si fa fatica qui a leggere l'apporto fondamentale di Nietzsche su questo tipo di riflessioni; sul legame fra poesia e ritmo, si veda in particolare M. Bracco, *La poesia, il ritmo, il corpo*, in A. Caputo - M. Bracco (eds.), *Nietzsche e la poesia*, Stilo Editrice, Bari 2012, pp. 77-115.

⁶⁴ G. Leopardi, *Zibaldone*, 21 giugno 1823, pp. 2806 e 2807.

⁶⁵ Per Giorgio Agamben proprio la Musa «dà all'uomo il canto perché essa simboleggia l'impossibilità per l'essere parlante di appropriarsi integralmente del linguaggio di cui ha fatto la sua dimora vitale»; e poco prima aveva scritto: «Anche se la Musa ha perduto il significato culturale che aveva nel mondo antico, il rango della poesia dipende ancora oggi dal modo in cui il poeta riesce a dare forma musicale alla difficoltà della sua presa di parola – da come, cioè, perviene a far propria una parola che non gli appartiene e alla quale si limita a prestare la voce» (G. Agamben, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 137).

⁶⁶ Florinda Cambria trova a questo proposito, riprendendo un passo di Aristotele, una formula sintetica e efficace: *enigma di coimpossibili*. Si veda *Il filo della ghirlanda o l'arte del comporre*, Seminario delle Arti Dinamiche, 2017-2018, sessione del 28 ottobre 2017, presso *Mechri*; ora consultabile all'indirizzo: <http://www.mechri.it/appuntamenti/seminario-delle-arti-dinamiche-2017-2018>.

Il ritmo così come emerge dalla parola poetica si situa allora nel contesto della ritmicità dell'azione in generale, di cui – abbiamo detto all'inizio – la poesia è una forma particolare di celebrazione. Essa è il tempio dove si riconosce e si festeggia la forza e la sconfitta del linguaggio umano. Non dobbiamo infatti dimenticare che non siamo mai fuori dal ritmo: siamo sempre immersi in una ritmicità implicita⁶⁷, ci muoviamo in una densità di ritmi, di ripetizioni. Ogni elemento della realtà è individuato proprio grazie al ritmo: è distinguibile proprio perché *ha* il suo ritmo⁶⁸. Come non c'è un fuori dal ritmo, così al di fuori del ritmo non c'è altro che ritmo. Tutto ciò che avvertiamo presente è mantenuto tale proprio in virtù della ripetizione interna del ritmo: in questo senso possiamo dire che il ritmo è lo schema di ogni azione, in quanto l'azione umana è segnica per eccellenza: è il battere che fa segno di un ritorno e richiama alla memoria un primo assente, che mai fu⁶⁹.

In questo senso, il poeta senza metro, il poeta costretto a dare misura a ciò che sempre sfugge ad ogni misurazione – come per altri versi l'uomo contemporaneo –, è il senza patria né popolo, come Odisseo è il senza Itaca. Il poeta che un tempo guidava i cortei della città con il suo metro, scandiva il passo della comunità, celebrava i suoi eroi e piangeva delle sue tragedie, ora «è colui che libera le popolazioni molecolari nella speranza che esse gettino le sementi o generino un popolo a venire, che aprano ad un Cosmo»⁷⁰. Il poeta del verso libero, il poeta contemporaneo, non si identifica più in un popolo, né in una nazione, ma in uno stato intensivo della lingua: una “temperatura del linguaggio” capace di unificare gli elementi dispersi e trascinarli verso una dimensione di apertura che metta l'esecutore nella possibilità di riconoscere se stesso, per un istante, *ritmo* di e in un più *Grande Fluire*⁷¹. La sua opera è

⁶⁷ Sul rapporto fra un “ritmo manifesto” e un “ritmo nascosto”, si veda Carlo Sini, *In cammino verso il monte Ida: itinerari dell'arte formativa*, 19 marzo 2017, Cartiglio 6, p. 35, Seminario di Filosofia presso *Mechri*.

⁶⁸ Sul ritmo inteso da Nietzsche come principio di individuazione, si veda M. Bracco, *op. cit.*, pp. 83-84: «il ritmo per Nietzsche costituisce un “tentativo di individuazione” (*Versuch zur Individuation*), in quanto esprime lo sforzo di delineare, nel flusso caotico e imprevedibile del divenire (*Werden*) e della molteplicità (*Vielheit*), una qualche forma che conferisca finitezza e ordine»; le citazioni di Nietzsche sono tratte da *Rhythmische Untersuchungen*, in F. Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Abt. II, Bd. 3, *Vorlesungsaufzeichnungen (SS 1870 - SS 1871)*, pp. 283-338.

⁶⁹ Su questo, cfr. C. Sini, *Il ritmo e la tempografia*, in Id., *Il tempo e l'esperienza*, Edizioni Unicopli, Milano 1985, pp. 137-149.

⁷⁰ G. Deleuze - F. Guattari, *Sul ritornello*, cit., p. 412.

⁷¹ In questo senso, il ritmo della poesia contemporanea è sempre antitetico alla norma della misura, di cui nondimeno è l'attuazione. È una politica che mostra i margini della *polis*, le strutture ambigue e frastagliate dei suoi confini, e così fonda il limite della città, della sua legge; si vedano per esempio le celebri parole che il poeta Paul Celan pronunciò nel discorso in occasione del conferimento del premio George Büchner, nel 1960: «è come un porsi fuori dell'umano, un trasferirsi, uscendo da se stessi, in un dominio che converge sull'umano ed è arcano – il medesimo in cui sembrano essere di casa la figura scimmiesca, gli automi e con questo... ah, anche l'Arte» (P. Celan, *Il meridiano*, in Id., *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, G. Bevilacqua [ed.], Einaudi, Torino 2008, p. 9).

attesa laddove si intraveda, balenando, una conformazione di luce nel pulviscolo, una struttura transeunte, un popolo locale, molecolare, anacronistico, sempre spostato indietro e in avanti, sempre nell'esercizio della *rimembranza* e nella *Trasposizione*, nel ricordo di un'unità più vasta, cosmica, propriamente ritmica, propriamente assente, a cui ogni ordine metrico non può non fare riferimento⁷².

5. La poesia è il campo d'azione: lo spazio del sacrificio

Dobbiamo però fare un passo più in là. Dobbiamo provare a dire come infine possiamo allora intendere la poesia contemporanea e dove realmente accada questa intensificazione della distanza, questa corale percezione dell'assenza.

Per fare questo nostro ultimo passo, partiamo dalla riflessione di alcuni poeti americani; prima di tutto, dal grande poeta americano Ezra Pound che, nel 1917, scrisse alcune parole che sono completamente in linea con quanto fin qui si è provato a dire: «Credo in un "ritmo assoluto"»; e aggiunse: «Il ritmo di ognuno dev'essere interpretativo e sarà dunque, in fin dei conti, il suo proprio ritmo, che non imita nulla e non può essere imitato»⁷³. Fra la nascita di Pound e la morte di Mallarmé passano poco più di dieci anni. Come poeta, egli si trovò, fra i primi, a doversi confrontare con l'esperienza nuovissima e senza tradizione di un verso senza più garanzia di schema: la poesia di Pound, il suo immenso tentativo a stento contenuto nei suoi esorbitanti *Cantos*, è tutta qui, nel tentativo di farsi critica del metro e «sintesi dei dispersi», aggregazione multiforme di un coro di voci. Il ritmo di questa poesia, potentissima ed estrattiva, che attinse inesausta ai giacimenti verbali umani di ogni tempo, non può che essere "assoluto": ogni volta calato in ogni *qui* della pronuncia. In questo senso, per Pound il ritmo è inimitabile: ogni volta che accade, è perduto per sempre. Il linguaggio brilla per un istante in una conformazione che subito fluisce e scompare nello scorrere. Sulla scia delle sue riflessioni e su quelle altrettanto decisive dell'altro grande poeta erede di Walt Whitman, William Carlos Williams, si dispiega una delle teorizzazioni più coraggiose che abbia voluto unire la parola poetica e il ritmo nel secondo dopo guerra: *Projective verse*, di Charles Olson, pubblicato nel 1950⁷⁴. Il poeta Olson in

⁷² All'interno di un libro che abbiamo sempre tenuto presente, Carlo Sini scrive: «Ciò che è comune o comunitario è pertanto l'assente che dona la presenza: il fantasma tradotto nello "spirito" dell'operare di tutti e di ciascuno, come diceva Hegel. Lo spirito: ciò che si esercita nel ritmo suscitando un sapere e i suoi oggetti specifici» (C. Sini, *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*, Jaca Book, Milano 2012, p. 112). La poesia, in questo senso, è senz'altro una pratica di consapevolezza dello statuto antropogenico del segno.

⁷³ E. Pound, *Saggi letterari*, T.S. Eliot (ed.), Garzanti, Milano 1973, p. 25.

⁷⁴ In italiano, Ch. Olson, *Il verso proiettivo*, tr. di A. Tagliaferri, in «il verri», V, 1 (1961); ora consultabile in originale qui: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69406/projective-verse>.

questo breve e intenso scritto tradusse ed espanse le idee dei due suoi maestri, ovvero quella di Pound e quella di Williams, che propose nel 1948 una poesia libera da ogni misura tradizionale, intesa come un campo aperto d'azione: *field of action*⁷⁵.

Olson intese la composizione artistica come «energia trasferita attraverso la poesia stessa da dove il poeta la prese [...], fino in fondo, fino al lettore»⁷⁶. Una concezione della poesia come «energy-discharge», *scarico di energia*: la pagina e la sua riproduzione vocale è dunque un'area di trasferimento intensificato delle forze. Egli partì dal respiro e dall'esperienza dell'ascolto: il verso che ha in mente Olson è la sintesi dell'«acquisizione del suo orecchio e della pressione del suo fiato». La sillaba quindi è il suo germe: essa è intesa come la cellula minima del respiro tradotto nella scrittura, traccia concreta di un passaggio ultimativo. La sillaba è infatti insieme il «respiro dell'uomo che scrive, nel momento in cui scrive» e memento del punto in cui «il suo fiato arriverà ad un termine». Olson ci ricorda così che, grazie al ritorno ad una poesia che abbia nel fiato e nel suo esercizio il centro motore, ogni elemento della poesia potrà tornare ad essere maneggiato e considerato come un elemento «oggettivo», solido. Curioso paradosso: calata nell'istante dell'esecuzione, la poesia riscopre la propria oggettività. Nella tessitura poetica non c'è niente di astratto, di ideale, di intangibile: tutto è materialità, come se ci trovassimo davanti ad una «serie di oggetti in un campo»⁷⁷. La poesia è dunque l'arte più concreta, la sola che connette l'attuante con l'oggettività materiale del suo principio: il ritmo del respiro, l'originaria co-appartenenza del mondo in noi e di noi nel mondo⁷⁸.

Per questa via, la scrittura cessa di essere solo traduzione della voce logico-discorsiva, e torna ad essere campo di esercizio dell'autopercezione del soggetto, spazio laddove egli si scopre materialmente, oggettivamente composto di respiro, ovvero di mondo. Olson scrive che la poesia sulla pagina è

⁷⁵ Ora in W.C. Williams, *La poesia come campo d'azione*, in Id., *La tecnica dell'immaginazione. Saggi sull'artista e l'arte dello scrivere*, SugarCo, Milano 1981, p. 83.

⁷⁶ Ch. Olson, *Projective verse*; tr. mia.

⁷⁷ Come al solito, già Leopardi lo ricordava con chiarezza: «Tutto è materiale nella nostra mente e facoltà. L'intelletto non potrebbe niente senza la favella, perché la parola è quasi il corpo dell'idea la più astratta. Ella è infatti cosa materiale, e l'idea legata e immedesimata nella parola, è quasi materializzata. La nostra memoria, tutte le nostre facoltà mentali, non possono, non ritengono, non concepiscono esattamente nulla, se non riducendo ogni cosa a materia, in qualunque modo, ed attaccandosi sempre alla materia quanto è possibile; e legando l'ideale col sensibile; e notandone i rapporti più o meno lontani, e servendosi di questi alla meglio (9 Sett. 1821.)» (G. Leopardi, *Zibaldone*, pp. 1657-1658).

⁷⁸ Di questa co-appartenenza ritmica, scrive parole chiarissime Carlo Sini: «*Inspirazione*: il levare ritmico, quando, invaso dal mondo, il vivente umano "corrisponde" al mondo. *Espirazione*: il battere ritmico, coincidente con l'espellere che "risponde" al mondo. Il controllo misurato del respiro che articola l'emissione della voce dà vita al sapere della *mousike*»; e aggiunge: «Il lavoro del respiro è l'evocazione dell'assente e la preparazione, nell'intervallo, del suo ritorno. E così l'inspirare è l'atto stesso del ricordo, dell'abbandono e della nostalgia» (C. Sini, *Il sapere dei segni*, cit., p. 112).

«as a script to its vocalization», partitura di una vocalizzazione, l'occasione di una riviviscenza respiratoria attraverso cui tornare a percepire se stessi come animali segnici. Se la poesia è questa area di intensificazione del linguaggio, compressione energetica delle voci prelevate dal mondo e lì trattenute per un istante ritmico, essa si rivela essere punto da cui ogni «respiro ha il suo inizio» e dove questo coincide con il luogo da cui l'«atto sorge». La poesia, tutt'altro che un'arte delle belle parole fine a se stesse, riscopre così la sua concretissima radice di *téchne*: strumento di conoscenza e di sosta contemplante del fondamento dell'azione umana.

La poesia allora, come voleva Williams, si presenta letteralmente – ovvero: in analogia – come un campo di azione, un'area dove l'attuante dispone le parole e riattiva i versi attraverso la voce, come fossero gli strumenti e i fuochi di un rito. Al tempo dei Veda, i popoli che praticavano le celebrazioni rituali erano nomadi ed erano pertanto, come dice Roberto Calasso, senza «templi, né santuari, né mura»: appena si fermavano «si curavano soprattutto di installare fuochi e di accenderli»⁷⁹. Comune a questi popoli era l'idea che la composizione dell'altare dove sarebbe stato messo in opera il sacrificio fosse già parte del sacrificio stesso: questo processo era il *veicolo*⁸⁰ capace di sollevare l'officiante e il richiedente verso una dimensione parallela a quella quotidiana, ma altra, più completa, compiuta: «entrando nel rito si entra nella verità, uscendo dal rito si ritorna nella non-verità»⁸¹. Ma dove inizia e dove termina il rito? Il rito, come il ritmo, è pervasivo e paradossale. Ogni qual volta che si vuole entrare in un rito si scopre che è necessario preparare un rito affinché sia possibile questo inizio: si scopre che il rito è già iniziato, così come ogni ritmo è già compreso in un ritmo che lo precede e lo comprende. Nondimeno, l'officiante doveva, all'inizio del rito, pronunciare solennemente la formula: «Ora entro dalla non-verità alla verità». Con questa preghiera, egli si impegnava a non mentire, a mantenere se stesso e il proprio agire all'interno dello spazio degli dèi. Eppure, nei termini vedici, questo luogo non è pensato opposto e completamente altro rispetto al luogo della falsità. Per raggiungere il cielo degli dèi era infatti necessario unire ritmicamente il vero e il falso: era necessario comprendere che dire la verità *era* dire il falso. Lo studioso Charles Malamoud⁸² ci ricorda che nella cultura vedica infatti esisteva una parola che incorporava i due termini in una sola espressione duale, creando così una loro circolare messa in opera: la parola composta *satyā-nrte*. Il primo termine, *satyā*, è l'equivalente del nostro «verità», nel senso di «ciò che è senza mutazione», ciò che non è distorto, che non può essere mutato; al contempo – vale

⁷⁹ Fondamentale per un'interpretazione della cultura vedica il libro di R. Calasso, *L'ardore*, Adelphi, Milano 2010; qui si citano le pp. 19-20.

⁸⁰ Frequente è la similitudine nella letteratura vedica del rito con il *carro*, il *battello*; si veda per es. *ibi*, p. 23: «Il canto *bahispavamana* in verità è un battello diretto verso il cielo».

⁸¹ *Ibi*, p. 213.

⁸² Cfr. Ch. Malamoud, *L'albero dalle radici di menzogna*, in Id. *Femminilità della parola. Miti e simboli dell'India antica*, La parola, Roma 2008, pp. 79 ss.

la pena ricordarlo – è il participio presente del verbo essere *sat*, ovvero “pura affermazione” di ciò che è. Al contrario *nrte* è legato al termine *anṛta*, “falso”, ma in senso privativo: ciò che non è *rte*, che non è “disposto ad arte”, che non ha “regolarità”, non ha forma, non è “ordinato”. Malamoud ci avverte che *rte* è la qualità soprattutto temporale (è l’ordine di un movimento) di ciò che «fa sì che ci sia un cosmo». Prima di corrispondere esattamente al rito e dunque entrare nella “verità” della parola sacra, era necessario seppellire la parola falsa, seppellirla nella terra: «l’uomo seppellisce nella terra le menzogne uscite dalla sua bocca»⁸³. Quelle menzogne raggiungeranno la dea *Nirrti* che dimora nelle buche. Nell’ideologia vedica, la terra allora è «infarcita di menzogne, tarlata dall’*anṛta* che gli uomini vi introducono giorno dopo giorno». Il rito vedico era dunque pensato come la predisposizione di un’area in cui si dovesse dapprima seppellire il falso e poi innalzare la costruzione del vero, ma in maniera tale che i due gesti fossero lo stesso, sinergici, simultanei: l’uno ritmicamente *era* l’altro. Dice il testo sacro: «Il fiore e il frutto della parola è il vero [...] Ma la menzogna è la radice della parola»⁸⁴. E Malamoud di seguito così commenta: «le nostre menzogne ci costruiscono. Le parole menzognere [...] nutrono e strutturano le parole vere che lasciamo venire alla luce e che si staccano da noi. Sicché la verità tutt’intera è quella che include la menzogna, ma la include in modo da seppellirla»⁸⁵.

L’area del rito è questo spazio dove verità e menzogna sono messe all’opera in una circolazione: le parole del testo sacro sono pronunciate in maniera tale che il falso che struttura la voce umana sia seppellito affinché, nel medesimo, sorga un piano di verità, al primo parallelo e simultaneo, che il piano dell’essente vero sia insieme lo scorgere del flusso caotico da cui si staglia. Analogamente, la pagina della poesia è un tempio: quel ritaglio, quel campo d’azione dove l’uomo fa sì che sorga la possibilità di sollevare al piano della verità quelle stesse sillabe che normalmente adoperiamo in senso triviale, inavvertito e vano; ma per far ciò non dobbiamo usare un altro linguaggio speciale, ma entrare in un piano intensivo, percepire il ritmo respiratorio e semiotico di ciò che diciamo, ovvero stare nel *satyā-nrte*, consapevoli che ciò che si pronuncia è subito seppellito e innalzato al cielo, subito perduto fra i morti e salvato fra gli dèi. La voce della poesia è così intesa come concentrazione energetica, parola *trattenuta* nell’intensità; è in questa oscillazione che da un lato si porta al contatto con gli dèi momentanei, innalzati dall’imposizione di un ordine istantaneo, dall’altro è però condotta al naufragio nella terra, affondando nella parola comune, nella parola di tutti, presenti e assenti: affonda nel mondo dei morti e dei perduti. Eseguire il testo poetico è il gesto singolo che avverte la sua duplicità; è infatti, come già disse Nietzsche, tornare a vedere

⁸³ *Ibi*, p. 82.

⁸⁴ *Ibidem*. Il passo è tratto dall’*Aitareya-Āraṇyaka* II, 3, 6.

⁸⁵ *Ibi*, p. 83.

le *fondamenta mobili*⁸⁶ su cui sono costruite le nostre parole; tornare a percepire, dietro la loro ossificazione catacretica, lo scorrere metaforico, traspositivo, rimembrante che mai smette alle loro spalle. È predisporre all'ascolto del flusso che continua e trascende le singole barriere, di un'energia che non può che essere trasferita, tradotta, trattenuta di metro in metro, di schema in schema e mai arrestata. Nel 1922, Rilke, nel primo dei suoi *Sonetti a Orfeo*, scrisse: «qui tu creasti per loro un tempio nell'udito»⁸⁷.

6. Odisseo nel labirinto

Dov'è Odisseo, allora? Dov'è l'eroe quando versa quella lacrima?

Fuori, per strada, vestito di stracci e in compagnia del solo porcaio Eumeo, fermo davanti alle porte della propria antica casa, l'eroe infine ritrova il suo tempo: nella sua lacrima, versa infine l'oblazione del suo ritorno. Del fluire immenso e informe della sua avventura, egli ha finalmente visto la verità: ora balena il senso di tutte le sue menzogne, in un istante precario, fuggevole, prima che tutto torni nuovamente dentro la trama degli eventi che devono essere compiuti, che procedono, che si affrettano, che proseguono. Per un istante Odisseo vive l'esperienza del ritmo: la sua vita è avvertita come forma e poi dilegua. La poesia che non imita niente, come affermava Pound, nondimeno rappresenta questa esperienza, ogni volta da rifare nuovamente; la poesia ripete questo accadere, ripete questa trasformazione; si trattiene e traccia questa irrepresentabile differenza: «Canti, e così trapassi», scrisse Leopardi⁸⁸.

Odisseo, in quella lacrima, è al centro del ritorno. Ma Károly Kerényi ci ricorda che non c'è ritorno che non sia labirintico. Se dire del ritmo è dire del ritorno, dire del ritorno è entrare nell'esperienza di Dedalo: *sed revocare gradum... hoc opus, hoc labor est*⁸⁹, così Virgilio commenta il ritorno di Enea dal mondo dei morti. Odisseo, nel momento in cui si rivede e si riconosce in Argo, esattamente cosa vede? Kerényi ci ricorda che la traccia più antica del labirinto è quella del meandro unicursale: un unico percorso che, inesorabilmente, conduce al centro e dal centro di nuovo all'ingresso, alla luce. Il labirinto non è un luogo dove ci sono molte scelte da compiere. Una sola è la scelta: uscire. Labirintica è l'esperienza del ritorno da un centro oscuro, la scelta di svoltare, di voltarsi. Si è *trattenuti* dentro il labirinto dalle molte svolte, in un senso e poi nell'altro. Il gioco delle anse è il gioco dei metri, degli

⁸⁶ Sulla questione si leggano le preziose parole di Nietzsche nel suo *Su verità e menzogna in senso extramurale*.

⁸⁷ È l'ultimo verso del primo sonetto: «Da schufst du ihnen Tempel im Gehör». R.M. Rilke, *Sonetti a Orfeo*, M. Ajazzi Mancini (ed.), Newton & Compton, Roma 1997, p. 27.

⁸⁸ G. Leopardi, *Il passero solitario*, v. 15.

⁸⁹ Cfr. Virgilio, *Eneide*, VI, v. 128.

schemi. Come il verso è essenzialmente un cominciare di nuovo, ritorno al suono articolato dopo una sosta nell'informe totipotente del silenzio, energetica oscillazione fra l'inspirazione e l'espiazione dopo la svolta del fiato⁹⁰, il labirinto non è altro che «un movimento che, giunto al punto centrale, si rovescia ritornando indietro, questa volta dall'interno verso l'esterno»⁹¹. Il labirinto è discesa e risalita, ansa dopo ansa, metro dopo metro, respiro dopo respiro. Kerényi ci ricorda che «tutte le ricerche sul labirinto hanno dovuto prendere l'avvio dalla danza» e che il labirinto è la scrittura pietrificata di un movimento e del luogo dove esso avveniva: «la linea spiraliforme dovrà per così dire venir animata e vista quale raffigurazione di un movimento»; «proviamo ad immaginare che questo movimento sia prodotto da una catena di persone: accanto alla linea che dall'esterno ha portato all'interno se ne disegnerà allora un'altra che dall'interno condurrà verso l'esterno». Dire labirinto allora è dire contemporaneamente l'azione e lo spazio creato dall'azione, dire il segno e l'azione che lo traccia. Uno scoliasta annota, accanto ad un verso dell'Iliade, che «Teseo avrebbe eseguito questa danza dopo la sua vittoria sul Minotauro, insieme con gli ostaggi tratti in salvo, e avrebbe imitato, danzando, il cammino che egli stesso aveva percorso nel labirinto, prima per entrarvi, poi per uscirne»⁹². Dire labirinto è scrivere e al contempo vedere il flusso danzante dietro la scrittura. Sì, ma insiste una domanda: cosa vede l'uomo al centro del labirinto, cosa vede Odisseo quando vede Argo?

Al centro del labirinto non c'è niente. Il Minotauro è un'invenzione di Teseo: è Teseo allo specchio della sua paura. Così come Argo per Odisseo, al centro del labirinto non c'è altro che il riverbero della propria paura di morire, il niente che immobile sta: e vibra, oscilla. Orfeo si volta, si *trattiene* lungo tutto il suo percorso dal centro del mondo dei morti verso la luce, infine si volta e vede: vede il proprio amore Euridice perdersi nel niente. Euridice si perde, perché era già niente; Orfeo doveva farne esperienza perché il niente si avverasse. Orfeo torna nel mondo, ritrova come Odisseo la sua Itaca, dopo aver fatto esperienza del nulla, centro immobile e invisibile del labirinto dell'esistenza umana. Orfeo, Odisseo: entrambi vedono il niente, ovvero vedono se stessi nella forma immateriale e impalpabile dei propri fantasmi. Si vedono abitati dai fantasmi, animati dai fantasmi: Odisseo dal fantasma della propria patria Itaca, Orfeo da quello del proprio amore.

La poesia, ormai libera da ogni schema, non è più il laccio, non è più l'incanto delle moltitudini allevate dal metro e così spinte ad aderire ad una danza politica. Essa non può che farsi percorso iniziatico per un popolo molecolare, disseminato nello spazio e nei tempi, intimo strumento e profonda

⁹⁰ Per Paul Celan, la poesia è *Atemwende*, “svolta del respiro”; cfr. P. Celan, *Il meridiano*, cit.

⁹¹ K. Kerényi, *Studi sul labirinto*, in Id., *Nel labirinto*, C. Bologna (ed.), Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 67.

⁹² *Ibi*, p. 57; si veda l'edizione H. Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia vetera)*, De Gruyter, Berlino 1975, VI, pp. 564-566.

esperienza del ritmico percorso di ingresso e fuoriuscita dal labirinto; percorso che permette a coloro che eseguano la poesia di tornare alla propria antica Itaca, di incontrare il proprio amore perduto: di sapere che il mondo è la loro casa, che il mondo è il loro amore, a patto di vederli, in un istante, dissolversi mentre oscillano vibranti e di luce diafani come spettri, attraverso la lacrima che già vela il loro sguardo. Nietzsche, in un passo de *La gaia scienza* dal titolo *Dell'origine della poesia*, dopo aver constatato che «anche il più saggio di noi diventa all'occasione un invasato del ritmo» perché, nonostante tutto, egli «*sente più vero un pensiero ove abbia una forma metrica e venga incontro con un divino oplà*», si chiede, ironicamente, se ci sia «per l'antico e superstizioso genere umano qualcosa di *più utile* del ritmo». Infatti, sebbene il ritmo abbia il potere di costringere persino gli dèi, esso ebbe, accanto a questo, fin dall'antichità un altro potere: il potere terapeutico. Nietzsche scrive che «quando la giusta tensione e armonia dell'anima erano andate perdute, si doveva *danzare*»; e questo perché «il canto è l'incantamento dei demoni»: è ciò che «li rende condiscendenti, servi e strumento dell'uomo». Ma i demoni sono ovunque e sempre si corre il rischio che essi prendano possesso dell'uomo: «ogniqualevolta si compie un'azione, si ha un motivo per cantare – *ogni azione è connessa all'assistenza di spiriti*»⁹³. È dunque sempre il momento di entrare nel labirinto della poesia: ci dovrà essere una poesia per ogni nostra azione, perché per ogni nostra azione c'è un demone che la governa. Compito del poeta è ancora una volta quello antichissimo del curatore, del terapeuta. Che il poeta continui a prendere per mano il prossimo, continui ad accompagnarlo, discenda con lui nel gorgo, fino al centro, fino al punto più oscuro; laddove, nel bianco pallore di una parete scabra e desolata, al termine dei meandri, cancellati e uccisi tutti i vero-falsi spettri, ognuno veda se stesso; e abbia, poi, il coraggio del ritorno.

⁹³ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 1977, Aforisma n. 84, pp. 120-123.

Abstract

The essay explores the complex connections which intertwine the contemporary poetical word and the ancient notion of rhythm. It moves from the idea that rhythm is linked to the physical perception of the return. In the first part, this intuition is explored in the XVII Book of the *Odyssey*, particularly when, after twenty years, Odysseus meets his dog Argo and cries. Then the essay identifies the point when, among Democritus, Plato and Aristotle, the notion of rhythm started to be overlapped to the idea of scheme and, thanks to the theory of music of Aristoxenus, was transferred to the theory of poetry. Through the ideas of such poets as Leopardi, Mallarmé, Pound, Williams and Olson, and the suggestion of thinkers like Carlo Sini, Gilles Deleuze and Félix Guattari, the essay tries to show how practice and theory of contemporary poetry have never abandoned the pristine idea of rhythm, now completely liberated from the limits of the traditional metres. In the last part of the essay, the concept of rhythm is connected, thanks to Charles Malamoud, Roberto Calasso, Károly Kerényi and Friedrich Nietzsche, to the idea of the sacred area of the labyrinth and its ancient power to heal the human soul.



Inschibboleth Edizioni - Via G. Macchi 94 - 00136 - Roma - www.inschibbolethedizioni.com

Condizioni di acquisto e di abbonamento:

Abbonamento annuale: € 45,00.

Volumi singoli da 2013 ad oggi: € 25,00.

Per abbonarsi o richiedere singoli numeri è possibile inviare una mail all'editore, all'indirizzo: ordini@inschibbolethedizioni.com.

Nella mail occorre indicare Nome, Cognome (oppure ragione sociale) e l'indirizzo di spedizione. Se si intende richiedere la fattura occorre indicare anche Codice fiscale o Partita Iva. L'editore risponderà alla mail indicando le modalità di pagamento.

In alternativa è possibile abbonarsi o ordinare singoli numeri e provvedere al relativo pagamento direttamente on line, visitando il sito dell'editore <http://www.inschibbolethedizioni.com> o la pagina della rivista all'indirizzo <https://www.inschibbolethedizioni.com/il-pensiero>.

Per garantire la continuità nell'invio dei fascicoli l'abbonamento che non sarà disdetto entro il 30 settembre di ciascun anno si intenderà tacitamente rinnovato e fatturato a gennaio dell'anno successivo.

Le richieste di abbonamento, le segnalazioni di mutamento di indirizzo e i reclami per mancato ricevimento di fascicoli vanno inviate per mail a ordini@inschibbolethedizioni.com.

In questo numero:

Al lettore

Saggi

M. DONÀ, *Il ritmo di un'impossibile polarità*; C. SINI, *In principio era il ritmo*; G. RAMETTA, *Il ritmo di sviluppo del pensiero: Hegel e la storia della filosofia*; F. CROCI, *Ritmi dell'immaginazione. Aporetica neoplatonica e limite del pensare nella Wissenschaftslehre di J. G. Fichte*; G. MASPERO, *Il ritmo inaudito: sintassi e ontologia trinitaria*; M. MOSCHINI, *Sul ritmo dell'esistere. Suggestioni schopenhaueriane per un rinnovato risveglio metafisico*; D. MOGETTA, *Con Celati e Wittgenstein. Casi, apparenze, ecc.*; C. MEAZZA, *Il terzo dell'altro e l'esteriorità del ritmo*; T. DI DIO, *Nel labirinto del ritorno. La parola poetica e il ritmo.*

Corsivo

E. RAVA, *Ritmi, culture e civiltà.*