

Ritmi della disseminazione

SILVANO FACIONI

(Università di Roma “La Sapienza”)

Rhythms of dissemination

Abstract: Since its origins, philosophical thought has dealt with the question of rhythm. Emile Benveniste, in an important article from 1951, reconstructed the semantic and philosophical genealogy of the term “rhythm” and noted how, starting with Plato, the term was ontologised and identified with “metre”. The term “rhythm” has thus lost its character of incommensurability and irregularity and has mainly been used in the field of music or poetry. In contemporary times, along with attempts still bound to a “metaphysical” conception of rhythm (as, for example, in Bergson), hypotheses have been formulated that have tried to recover the original lost meaning. Among those who have attempted such a recovery is to be counted, along with philosophers such as Gilles Deleuze or Henri Maldiney, Jacques Derrida, who has made “rhythm” one of the key terms (along with “dissemination”) of his philosophical trajectory and has taken it on as one of the key terms for understanding what is generically called “deconstruction”.

Keywords: Rhythm, Dissemination, Derrida, Leroi-Gourhan, Deconstruction.

Richiamando (pur senza precise indicazioni di *loci*) il suo *Infinito intrattenimento*¹, Maurice Blanchot, in quello che viene da molti studiosi considerato il suo “ultimo” libro, *La scrittura del disastro*, proprio verso la fine

¹ M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969 (tr. it. di R. Ferrara, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Torino, Einaudi, 1977). Le pagine alle quali Blanchot si riferisce sono, presumibilmente, 41-42.

del volume, incista alcuni frammenti esplicitamente dedicati al “ritmo” dai quali vorremmo estrapolare (consapevoli della violenza che è, in un certo senso, amplificata proprio dal fatto che il volume si compone di “frammenti” i quali, contrariamente alle apparenze, non dovrebbero essere strappati via perché sono essi stessi uno strappo) questo passaggio:

Ricordiamoci di Hölderlin. «Tutto è ritmo», avrebbe detto a Bettina secondo una testimonianza, quella di Sinclair, forse immaginaria. Come intenderlo? Non è il cosmico in una totalità già ordinata la cui appartenenza dovrebbe essere mantenuta dal ritmo. Il ritmo non dipende dalla natura, dal linguaggio o persino dall’«arte» in cui sembra predominare. Il ritmo non è la semplice alternanza del Sì e del No, del «darsi-ritrarsi», della presenza-assenza, o del vivere-morire, del produrre-distruggere. Pur liberando il multiplo di cui non si dà unità, pur apparendo regolato e sembrando imporsi mediante la regola, il ritmo minaccia comunque quest’ultima, poiché la supera sempre attraverso un’inversione che fa sì che, essendo in gioco o all’opera nella misura, non vi si misuri. L’enigma del ritmo – dialettica, non-dialettica: l’una non vi si manifesta più di quanto non vi si manifesti l’altra – è l’estremo pericolo. Che parlando parliamo per dar senso al ritmo e rendere sensibile e significante il ritmo al di fuori del senso: ecco il mistero che ci attraversa e da cui non ci liberiamo venerandolo come se fosse sacro².

Il richiamo a Hölderlin di Blanchot, che sembrerebbe orientare il “ritmo” in direzione della poesia, è tuttavia solo incidentale: il “ritmo” è immediatamente proiettato in una dimensione che scarta e supera gli ambiti nei quali il “ritmo” è tradizionalmente confinato (ad esempio quello poetico), per divenire una sorta di significante che non dipende né dalla natura, né dal linguaggio e che, dunque, non può essere ridotto né all’una né all’altro. Senza che si produca una qualche definizione del “ritmo”, nel frammento blanchottiano risuona solo, enigmaticamente, il suo strutturale legame con la “regola” che però è costantemente minacciata, perché non si dà regola che non porti con sé, strutturalmente, la possibilità di una sua trasgressione, e dunque non si dà regola senza sregolatezza, minaccia, pericolo: “l’enigma del ritmo” è la minaccia che insidia la regola, il suo possibile rovesciamento, nonostante l’apparente innocuità che associa al ritmo la ripetizione e, quindi, la sua prevedibilità o misurabilità. Nel frammento di Blanchot colano a picco definizioni e regolarità, simmetrie e alternanze, come se di fronte all’“enigma del ritmo” si rendesse anzitutto necessario decostruire l’insieme di teorie, per così dire, “tradizionali” che, almeno da Platone (per esempio *Leggi* II, 665a: «per l’ordine [*taxei*] del movimento [*kinèseos*] ritmo [*rythmòs*] era il nome [*onoma*])» hanno identificato il “ritmo” alla misura, alla cadenza, al “metro”,

² M. Blanchot, *L’écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980 (tr. it. di F. Sossi, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990, p. 131).

vale a dire a quanto non potrebbe in nessun modo rappresentare una minaccia o un pericolo.

Il frammento di Blanchot, comunque, si connette a un insieme di voci o posizioni che hanno tentato di indagare il “ritmo” sottraendolo all’istanza platonica (e, successivamente, aristotelica, in cui “ritmo” è, anzitutto, ordine del tempo come avviene nella *Poetica* 1448b: «i metri [*metra*] sono parti [*moria*] del ritmo [*rythmòn*]»): voci o posizioni tra le quali è possibile incontrare anche Jacques Derrida il quale, pur non avendo dedicato al “ritmo” studi tematici, lo ha spesso richiamato in numerosi lavori, fino al punto da renderlo (questo è almeno quanto si vorrebbe sostenere in questa sede) uno dei possibili “nomi” di quei «fuochi di condensazione economica» che, già in *Posizioni*, insieme a “gramma”, “riserva”, “intacco”, “traccia”, “spaziamento” (ma molti altri se ne potrebbero citare), oltre a essere uno dei «luoghi di passaggio obbligati per un gran numero di marche», lavora propagandosi a catena, a cascata, dentro i testi, senza che sia possibile raprenderlo nell’identità di un concetto, un’idea, una definizione univocamente stabilita³.

La nozione di “ritmo”, se svincolata dal suo legame “naturale” con la musica, vale a dire con l’ambito che, nel corso del tempo, si è imposto avocando a sé le indagini principali e, per questo, orientando anche le eventuali ricerche al di fuori del campo musicale, ritrova nel percorso derridiano numerosi punti di contatto con quanto lo stesso filosofo chiamerà “disseminazione”. Prima di verificare la tenuta dei punti di tangenza di tali nozioni, però, è necessario ripercorrere, anche se in termini generali, il problematicissimo istituirsi del significato da attribuire al termine “ritmo” che, a motivo del carattere mobile e fluttuante che presenta, continua ad impegnare filologi e filosofi. Émile Benveniste, in un importante articolo pubblicato nel 1951⁴ (e citato in *La disseminazione*)⁵ aveva rilevato come la derivazione di *rythmos* dal verbo *rein*, cioè «scorrere» (con un rimando ai movimenti delle onde del mare) non trovi riscontro nella letteratura greca: si tratta piuttosto, richiamandosi a Leucippo e a Democrito che ne faranno un termine tecnico, di recuperare l’equivalenza semantica tra *rythmos* e *schema*, ovvero «forma» (e addirittura, come avviene in Leucippo ed Erodoto, forma delle lettere dell’alfabeto) nel senso di «configurazione» o anche «forma distintiva». L’accurata indagine di

³ J. Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972 (tr. it. di S. Facioni, *Posizioni*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2021, pp. 70-71).

⁴ É. Benveniste, *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, «Journal de Psychologie», 1951, successivamente ripreso in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 (tr. it. di M. V. Giuliani, *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, in *Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore, 1994, pp. 390-400).

⁵ J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972 (tr. it. di S. Petrosino e M. Odorici, *La disseminazione*, Milano, 1989¹, Jaca Book, p. 204, nota 4).

Benveniste, però, riconosce anche una sostanziale differenza tra *schema* e *rythmos*:

[...] *schema* si definisce come una “forma” fissa, realizzata, posta in certo qual modo come un oggetto. Al contrario *rythmos*, secondo i contesti in cui lo si trova, designa la forma nell’attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica [...]. È la forma improvvisata, momentanea, modificabile⁶.

L’ipotesi linguistica di Benveniste prova a tenere uniti i caratteri principali del *rythmos* così come appaiono nei vari testi della tradizione greca (filosofica e poetica): se flusso e forma, movimento e stasi si consegnano al pensiero come coppie concettuali in opposizione tra di loro, il termine *rythmos* permette di costituire una sorta di “sintesi” in cui tali coppie si raccoglierebbero. Sempre secondo l’analisi di Benveniste, la porosità semantica del termine *rythmos* sembra concludersi con la riflessione platonica: è a partire da Platone, infatti, che il *rythmos*, associato al *métron*, si trasformerà in una «configurazione dei movimenti ordinati nella durata»⁷ e proverà a lasciarsi alle spalle l’ipoteca “materialistica” democritea. Ipoteca “materialistica” di cui Derrida è pienamente consapevole nel momento in cui, rispondendo ad una domanda di Jean-Louis Houbedine – nel già citato *Posizioni* – sul problema della contraddizione, riferendosi ad alcuni passaggi de *La disseminazione*, dichiara (tra parentesi, è opportuno indicarlo): «In alcuni punti di “La doppia seduta” mi sono limitato a rinviare discretamente al “*rythmos*” democriteo (scrittura e nello stesso tempo ritmo): termine importante, a quanto sembra, di un sistema che Platone ha voluto ridurre al silenzio “ontologizzandolo”»⁸. Anche se bisognerebbe discutere i passaggi de *La doppia seduta* in cui Derrida rinvia «discretamente» al discorso democriteo, in questa sede è necessario sottolineare come, proprio a seguito dell’articolo di Benveniste, Derrida riconosca che l’ontologizzazione del “ritmo” ha significato una sua riduzione al silenzio: nella nozione pre-platonica di “ritmo” non sembra essere presente nessun privilegio della simmetria o dell’ordine e appare invece, come ha scritto Henri Meschonnic proprio in riferimento all’articolo di Benveniste,

[...] come l’organizzazione del mutevole che integra la periodicità, la simmetria, nell’infinito delle figure. Esso non imita più il grande ordine e le piccoli o grandi aree dei suoi cicli. Può dunque apparire come l’organizzazione imprevedibile del soggetto e della storia⁹.

⁶ Benveniste, *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, cit., p. 396.

⁷ Ivi, p. 398.

⁸ Derrida, *Posizioni*, cit., pp. 106-107.

⁹ H. Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 158 (tr. it. mia).

Come noto, Henri Meschonnic ha instancabilmente interrogato la questione del ritmo quale fondamento dell'idea stessa di poetica, e ha predisposto grandi quadri di sintesi sulle posizioni che nel corso della storia (soprattutto, ma non esclusivamente, filosofica) hanno investito semantiche, poetiche e finanche politiche del ritmo¹⁰, sottolineando, tra l'altro, la sua irriducibilità al segno o, come nella citazione sopra richiamata, il suo definire il possibile del soggetto e della storia. Al di là della distanza tra la posizione di Meschonnic e quella di Derrida relativamente al "ritmo", comune è sicuramente la critica nei confronti delle diverse modulazioni dell'ontologizzazione del "ritmo" inaugurata da Platone e giunta fino al nostro tempo e a voci filosofiche interessanti come quella di Bergson o di Maldiney. Bergson, anche se non viene nominato da Derrida, è presumibilmente uno dei "bersagli" critici (in qualità di "esponente" della linea platonica di ontologizzazione del "ritmo"): nel suo *Essai sur les données immédiates de la conscience* del 1889, il filosofo introduce il "ritmo" a proposito del sentimento estetico della «grazia», e lo modula a partire dalla musica, dalla poesia e dalle arti plastiche (statuaria antica e architettura)¹¹ e, soprattutto, lo determina come carattere di cui la natura sarebbe priva¹². Nei tre ambiti privilegiati da Bergson, il "ritmo" funziona come un principio regolatore che permette al suono, alla parola e alla «pâle immobilité de la pierre» di ordinarsi attraverso una regolarità e un'armonia che è il tratto principale del distacco dalla forza disordinata della natura: in una modalità che, alla fine, non è dissimile dal gesto platonico, anche Bergson identifica il "ritmo" con l'"accento", il "metro", la "cadenza" che sono forse elementi che lo costituiscono ma ai quali il "ritmo" non può essere ridotto perché sono elementi che presuppongono un'alternanza tra "identità" e "differenza", una partizione tra lo "stesso" e l'"altro", una riduzione al "segno" (musicale, verbale o plastico) che è proprio quanto la "dismisura" del "ritmo" contesta e contrasta. Anche Bergson, in altri termini, assume la definizione platonico-aristotelica del "ritmo" inteso come "ordine del tempo" in cui la ripetizione regolare (l'intervallo) svolge la funzione di armonizzare quanto, altrimenti, si presenterebbe come disordine, e non considera che, come rilevato da un altro importante filosofo che si è ripetutamente occupato di "ritmo", Henri Maldiney,

quanto forma un ritmo non sono, infatti, degli intervalli ma delle «tensioni» di durata la cui distribuzione non è l'espressione di una legge e la cui unità non smette di scaturire allo stato nascente. Il ritorno periodico dello stesso – il principio di ripetizione – è la negazione assoluta di questa

¹⁰ La bibliografia di Meschonnic è molto ampia: citiamo qui un solo titolo per tutti: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

¹¹ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Puf, 2007 (1927¹), pp. 9-12.

¹² Ivi, p. 12: «La nature procède par suggestion comme l'art, mais ne dispose pas du rythme».

creazione di imprevedibile e inamovibile novità di cui un ritmo è l'evento-avvenimento¹³.

Maldiney, pur senza riferirsi direttamente a Bergson, coglie in ogni caso la difficoltà intrinseca all'identificazione tra ritmo e misura, vale a dire all'identificazione del ritmo con la regolarità dell'alternanza, con l'idea che esso sarebbe il ritorno costante e reiterato del simile a intervalli simili: il dilagare del termine "ritmo" in contesti anche molto distanti tra loro – si parla, infatti, di ritmo biologico, respiratorio, di ritmo del lavoro, della musica, del linguaggio, delle abitudini – sempre rileva una sorta di sua determinazione *a priori* che, per questo, perde la dimensione propriamente "generativa" o inaugurale che articola quanto esiste senza pre-esistergli.

Tornando a Derrida che, come accennato, non si è mai occupato di una trattazione tematica del "ritmo", è opportuno segnalare che la presenza discreta ma rilevante del termine in molti dei suoi scritti possa, in un certo senso, aprire verso ipotesi teoriche che se, da un lato, confermano lo spazio teorico inaugurato dalla «disseminazione», dall'altro posso aprire nuove configurazioni di quei «fuochi di condensazione semantica» sopra richiamati.

Così, dunque, il termine *rythmos*, restituito o meno al significato già presente in Leucippo o Democrito indica la condizione di possibilità dello spazio (e del tempo), anche se, è fondamentale sottolinearlo, tale condizione non va intesa in termini trascendentali, ma come condizione che non è in nessun modo "esterna" al suo stesso accadere e dunque è – insieme – condizione autogenerantesi senza che nulla ne preceda l'evenire o senza che il suo emergere, la sua processione, sia riconducibile a una qualche "spazialità" o "temporalità" che lo precederebbe. Detto in altri termini: non si dà esperienza che non sia "ritmata", vale a dire presa nel gioco di un movimento differenziale (che è anche ripetizione) e che si produce "in seconda battuta": nel "ritmo", infatti, è sempre all'opera una dualità, una successione, un secondo colpo che, articolandosi (articolazione che è ripetizione del movimento, al di là di quanto si ripete) con il precedente, lo genera. Qui la paradossalità costitutiva del "ritmo" che è condizione di possibilità senza per questo essere "primo", senza che sia possibile considerarlo, qualunque senso si voglia attribuire al termine, un'"origine": del "ritmo" non si dà essenza o "in sé" (anche semantico), dunque, in senso stretto, il ritmo produce e si produce senza essere "presente", ed è, piuttosto, l'irriducibile di tutto ciò che avviene, che accade in esso. In questo senso, il "ritmo" è la possibilità del possibile prima dell'eventuale

¹³ H. Maldiney, *Notes sur le rythme*, in *Henri Maldiney: penser plus avant...*, a cura di J.-P. Charcosset, Chatou, Les éditions de la transparence, 2012, p. 17 (tr. it. mia). Sempre di Maldiney è importante anche lo studio dal titolo *L'esthétique des rythmes*, del 1967, in *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'âge d'homme, 1973, pp. 147-172.

caratterizzarsi quest'ultimo come senso (o come presenza): è in quanto indeterminabile come essenza, come *tode ti* che il "ritmo" equivale a una possibilità indeterminabile, vale a dire a un imprevedibile, un'irregolarità (che è, a sua volta, condizione della misura e della regolarità). Caratterizzato dall'assenza, dall'intervallo, *diastema* che precede il calcolo, il "ritmo" si configura "spazialmente" come differenziazione (sarà solo attraverso l'associazione prima platonica e poi aristotelica con il *metron* che a prevalere sarà la dimensione temporale), come movimento a partire da cui ed in cui si producono le differenze. L'eventuale periodicità del movimento (si pensi, ad esempio, alla scansione giorno/notte) ha favorito il transito verso l'opposizione regolarità/irregolarità che ha assorbito, fino ad annullarla, la considerazione del "ritmo" come spazializzazione senza direzione preconstituita e la sua "riduzione" a misura del tempo. Il passaggio da una configurazione spaziale ad una determinazione "temporale" del termine *rythmos* è anche all'origine delle varie metaforizzazioni del termine "ritmo" (l'idea stessa di "metafora" suppone un'oscillazione "ritmica" tra il significato considerato come "letterale" o primo, e quello traslato), e muove forse da un tentativo (non necessariamente consapevole) di rimuoverne l'accezione spaziale: accezione "pericolosa" perché l'intervallo che costituisce il ritmo, l'assenza che permette il suo scandirsi, rimane concettualmente inafferrabile e apre a quanto Derrida, proprio mettendolo in relazione con il *rythmos*, chiama «*accroc*»: «La disseminazione apre, senza fine, questo *accroc* della scrittura che non si lascia più ricucire, il luogo in cui né il senso, fosse anche plurale, né alcuna altra forma di presenza aggancia più la traccia»¹⁴. "Ritmo" è, allora, l'aprirsi disseminale e disseminante della scrittura la quale, nell'*espacement* che produce e da cui è prodotta, non «aggancia» («*agraphe*») nessuna traccia perché non ritorna mai a sé e non chiude nessuna circolarità della significazione¹⁵. Si dà ritmo solo nella non-coincidenza che pure va distinta dalla ripetizione e che, anzi, di quest'ultima è la condizione, come aveva intuito Valéry che nel suo *Questions de poésie*, scriveva: «Non è la ripetizione che fa il ritmo; al contrario è il ritmo che permette la ripetizione – o la crea»¹⁶. L'intuizione di Valéry, pur se nell'orizzonte di un discorso consacrato esclusivamente alla poesia, rovescia l'assunto (spesso implicito) che ha accompagnato le riflessioni sul "ritmo": nel rovesciamento del rapporto tra ripetizione e "ritmo" si annida, quantunque non

¹⁴ Derrida, *La disseminazione*, cit., p. 69 (I traduttori hanno reso il termine *accroc* con «strappo»: resa legittima in cui, però, si perde il legame con l'«uncino» («*croc*»), il «crocco», che è a sua volta connesso con «*crampe*» («crampo»), «*cramponnement*» («abbarbicarsi») e, soprattutto, «*crampon*» («rampino, uncino»).

¹⁵ *Ibid.*: «La disseminazione tratta – sul lettino – il *punto* in cui il movimento della significazione verrebbe regolarmente a *legare* il gioco della traccia producendo così la storia. Salta la sicurezza di questo punto fermo in nome della legge. È – almeno – col rischio di questo saltare che la disseminazione iniziava. E la svolta di una scrittura da cui non si ritorna».

¹⁶ P. Valéry, *Questions de poésie*, in *Œuvres*, t. I, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957¹, p. 1295 (tr. it. mia).

esplicitata, più e prima ancora che una poetica, l'ipotesi che la ripetizione rappresenti un "possibile" del ritmo (il quale, allora, si dà solo come movimento) e, più ancora un possibile che vincola il ritmo al "ritorno" su di sé, come accade al «ritornello» («*retournelle*») a cui Deleuze e Guattari hanno dedicato un intero capitolo di *Mille piani* e la cui funzione è

[...] territoriale, è un concatenamento territoriale. I canti degli uccelli: l'uccello che canta delimita così il suo territorio... Anche i modi greci, i ritmi indù, sono territoriali, provinciali, regionali. Il ritornello può assumere altre funzioni, amorosa, professionale o sociale, liturgica o cosmica; porta sempre con sé della terra, è in concomitanza con una terra, magari spirituale, è essenzialmente in rapporto con un Natale, un Nativo¹⁷.

Il "ritmo", proseguono i due autori, non è, in senso stretto, un «ritornello», perché la nozione di «ambiente» (dunque di spazializzazione) a cui pure fa riferimento non è unitaria e il "ritmo" rappresenta «la replica degli ambienti al caos»: il "ritmo", vale a dire il passaggio da un ambiente a un altro, «è l'Ineguale o l'Incommensurabile, sempre in transcodificazione. La misura è dogmatica, ma il ritmo è critico, tesse istanti critici, o si tesse al passaggio da un ambiente in un altro. Non opera in uno spazio-tempo omogeneo, ma con blocchi eterogenei. Cambia direzione»¹⁸. La posizione presente in *Mille piani* era già stata espressa, dal solo Deleuze, in *Differenza e ripetizione*, opera in cui il "ritmo" vertebrava l'intera ricerca e nel quale è possibile distinguere due tipi di "ripetizione":

La ripetizione-misura è una divisione regolare del tempo, un ritorno isocrono di elementi identici. Ma una durata non esiste se non determinata da un accento tonico, regolata da talune intensità. Ci si ingannerebbe sulla funzione degli accenti se si dicesse che essi si riproducono a intervalli regolari. I valori tonici e intensivi agiscono al contrario creando disuguaglianze, incommensurabilità, nelle durate o negli spazi metricamente uguali. Essi creano dei punti rilevanti, degli istanti privilegiati che segnano sempre una poliritmia. [...] La misura è l'inviluppo di un ritmo e di un rapporto di ritmi. La ripresa di punti di disuguaglianza, di punti di flessione, di eventi ritmici, è più profonda della riproduzione di elementi ordinari omogenei; sicché, ovunque, va distinta la ripetizione-misura e la ripetizione-ritmo, essendo la prima soltanto l'apparenza o l'effetto astratto della seconda¹⁹.

¹⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980 (tr. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2003, p. 441).

¹⁸ *Ivi*, p. 442.

¹⁹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968 (tr. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina, 1997, p. 33).

La distinzione deleuziana tra «ripetizione-misura» e «ripetizione-ritmo» sembra opporsi direttamente a quanto affermato da Valéry, e non si tratta, in questa sede, di discutere le due posizioni: quanto importa, piuttosto, è rilevare il tentativo di far uscire la considerazione del “ritmo” dall’orbita della “misura” o, ma si tratta dello stesso, da una considerazione che assume solo il suo aspetto “temporale” e lo subordina alla «riproduzione di elementi ordinari omogenei»: la generatività del “ritmo” è forse, primariamente, di ordine spaziale, come ha colto con chirurgica precisione Jacques Derrida laddove, in un passaggio di *Freud e la scena della scrittura*, parla di una «spaziatura silenziosa o non esclusivamente fonica delle significazioni»:

A ciò che è proprio della scrittura, abbiamo già dato un nome; è, in un senso difficile della parola, *spaziatura*: diastema e divenire-spazio del tempo, spiegamento, anche, in una località originaria, di significazioni che la sequenza lineare irreversibile, passando da un punto di presenza all’altro, non poteva fare a meno di tendere e, in una certa misura, era impossibilitata a rimuovere. [...] Ora, in ogni spaziatura silenziosa o non esclusivamente fonica delle significazioni, sono possibili concatenazioni che non obbediscono più alla linearità del tempo logico, del tempo del conscio o del preconsciouso, del tempo della “rappresentazione verbale”²⁰.

Il “ritmo” marca le «concatenazioni che non obbediscono più alla linearità del tempo logico» perché è, in senso “proprio”, spaziatura che si produce mentre procede e che procede senza possedere anticipatamente una “direzione”: il suo eventuale piegarsi all’economia uni-direzionale (vale a dire il suo divenire “metro”) risponde, al pari della scrittura, all’esigenza di imporre una “unità” del significato che esautora, annullandoli, i significati possibili, vale a dire plurali, plurimi, che sospenderebbero l’ordine del senso o che, in ogni caso, impedirebbero a uno solo di essi di imporsi sugli altri. È lungo questa dorsale dei possibili che si produce la “disseminazione”, ovvero il ritmo: contestazione *radicitus* dell’identificazione del senso con la linearità e, dunque, produzione di un possibile del senso (che non è, ovviamente, un senso possibile) attraverso la sua irriducibilità al segno (come avviene nelle varie ontologizzazioni o metaforizzazioni – e, di nuovo, si tratta dello stesso – del ritmo).

Il “ritmo” non dà luogo a nessuna configurazione, a nessuna *taxis*, ma è quanto permette una configurazione o un ordine (e forse anche una forma), senza per questo lasciarsi ridurre ad essi: movimento verso la forma senza anticipazione (*Gestaltung* e non *Gestalt*, direbbe forse Paul Klee), senza programma, senza che la sua eventuale periodicità lo riduca a qualcosa di misurabile. Da qui, dall’impossibilità della riduzione di quanto costituisce la

²⁰ J. Derrida, *Freud et la scène de l’écriture*, in *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (tr. it. di G. Pozzi, *Freud e la scena della scrittura*, in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971¹, p. 280).

condizione di possibilità, la doppia istanza del ritmo: possibilità dell'ordine ma, anche, nello stesso tempo, sua dissoluzione, in nome del movimento (spaziale e temporale) a cui dà luogo o, in ogni caso, possibilità di un ordine che non obbedisce più, come dice Derrida a proposito della scrittura (che è forse, anzitutto, un "ritmo" di tracce) «alla linearità del tempo logico». Possibilità e sua dissoluzione: doppia istanza che impedisce qualunque "purezza" del ritmo (non si tratta di un trascendentale) e che, piuttosto, dichiara l'irriducibilità di con-figurazione e s-figurazione che non si oppongono ma si declinano insieme, una *come* l'altra, una *non senza* l'altra, una *dentro* l'altra (senza che ci sia un "fuori" dell'una rispetto all'altra). La subordinazione della scrittura, in particolare fonetica, all'ordine del *logos* (vale a dire all'ordine della presenza a sé della coscienza e, dunque, all'ordine della "presenza" *tout court* quale garanzia del senso), ha prodotto lo slittamento del "ritmo" dallo spazio al tempo (che è sempre il tempo della coscienza) e la conseguente rimozione di altre possibilità di configurazione della scrittura stessa.

In un importante scritto di Derrida dedicato a Philippe Lacoue-Labarthe e dal titolo *Désistance*, proprio a proposito del *rythmos*, Derrida sottolinea come esso permetta il costituirsi del soggetto stesso: «Un ritmo ci raccoglie e ci spartisce (*partage*) nella prescrizione di un carattere. Nessun soggetto senza la firma di questo ritmo, in noi prima di noi, prima di ogni immagine, di ogni discorso, (prima della musica stessa)»²¹. «In noi prima di noi» è il sintagma che caratterizza il "ritmo" come strutturazione (inscindibile dalla destrutturazione) "invisibile" e "inudibile" (Derrida dice «insensibile») della spaziatura che precede la stessa possibilità di un'intelligibilità del "ritmo" stesso: Derrida parla anche di «ripetizione spaziata di una percussione, forza di iscrizione di una spaziatura»²², e questo significa che il "ritmo" non è necessariamente costretto in un ordine che ne curverebbe il movimento infinito, la dispersione infinita, interrompendo così la dislocazione che lo costituisce. È in questo senso che deve essere compresa la sua subordinazione alla *taxis*: il "ritmo", prima (e privo) dell'ordine che lo ripiega su se stesso, si produce come espropriazione di quanto non possiede un "proprio" che preceda la sua ritmizzazione, mentre senza "ritmo" (ovvero senza il "colpo" della non-coincidenza) non si dà spaziatura alcuna e, per questo, non si dà iscrizione (materiale o meno). Che il "ritmo" si trovi al cuore della scrittura e del soggetto come ciò che, ad un tempo, infesta ed è rimosso dal pensiero (o, quantomeno, "addomesticato" nelle diverse definizioni "metriche") e, per questo, ritorna incessantemente (come spettralità ritmica o come ritmo spettrale), è un aspetto che Derrida, sempre nel testo dedicato a Lacoue-Labarthe, si preoccupa di sottolineare:

²¹ J. Derrida, *Désistance*, in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987 (tr. it. di R. Balzarotti, *Désistance*, in *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 2, Milano, Jaca Book, 2009, p. 269).

²² *Ivi*, p. 271: «Il ritmo – la ripetizione spaziata di una percussione, la forza di iscrizione di una spaziatura – non appartiene né al visibile né all'udibile né alla figurazione spettacolare né alla rappresentazione verbale, né alla musica, anche se le struttura *insensiblement*» (corsivo dell'autore).

È «normale» che il ritmo sia rimosso, se così si può dire, e proprio dalle *teorie* della rimozione. La pressione che esso esercita e la pressione che su di esso si esercita formano una compressione, una *compulsione*, potremmo dire, regolarmente scandita da tracce: le quali segnalano tutte che la compulsione ritmotipica costituisce – traducete de-costituisce – desiste [*désiste*] il «soggetto» nel suo nodo centrale, nella sua «anima», nel suo ineluttabile «destino», o qualunque nome si preferisca per la dislocazione di questo luogo destinale²³.

Nella «dislocazione» derridiana torna la dimensione “spaziale” che permette anche, assecondando la catena dei rimandi interni che si rincorrono da un’opera all’altra del filosofo algerino, di associare in termini strutturali il “ritmo” alla nozione di «*frayage*», il «varco» che, come appare chiaramente in *Della grammatologia*, costituisce l’indice della «rottura», vale a dire di quella separazione che è l’irriducibile condizione della «spaziatura»:

[...] bisognerebbe meditare insieme la possibilità della strada e della differenza come scrittura, la storia della scrittura e la storia della strada, della rottura, della *via rupta*, della via rotta, tracciata [*frayée*], *fracta*, dello spazio di reversibilità e di ripetizione tracciato dall’apertura, lo scarto e la spaziatura violenta della natura, della foresta naturale, selvaggia, selvatica. La *silva* è selvaggia, la *via rupta* si scrive, si discerne, s’iscrive violentemente come differenza, come forma imposta alla *hyle*, nella foresta, nel legno come materia [...]²⁴.

In questa fondamentale annotazione che Derrida lascia scivolare tra due parentesi nel capitolo di *Della grammatologia* in cui discute lo studio dei Nambikwara di Lévi-Strauss, il filosofo propone una genesi della spazialità che riverbera quanto, nello stesso volgere di anni, scriveva André Leroi-Gourhan il quale, in *Il gesto e la parola*, individua proprio nella nozione di *rythmos* la condizione di possibilità dell’organizzazione della società umana secondo lo spazio e il tempo: «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»²⁵. Sempre nell’analisi di Leroi-Gourhan, è la ripetizione di percussioni (ad esempio il martellamento del ciottolo) a costituire un momento essenziale di quella produzione di tecniche che permetterà all’individuo di creare un sistema simbolico in cui, da un lato, si compirà la separazione dal mondo naturale e, dall’altro, si trasformerà «la natura selvaggia

²³ *Ibid.* (corsivo dell’autore).

²⁴ J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 (tr. it. di S. Facioni e F. Vitale, *Della grammatologia*, Napoli, Orthotes, 2024, p. 161).

²⁵ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965 (tr. it. di F. Zannino, *Il gesto e la parola II. La memoria e i ritmi*, Torino, Einaudi, 1977¹, p. 361).

in strumento dell'umanizzazione»²⁶. La “ripetizione” come caratteristica propria della traccia è quanto apre alla possibilità che la *via rupta* diventi «strada» (vale a dire possibilità di “ritorno”), come Derrida non manca di sottolineare in un passaggio di *Il monolinguismo dell'altro* in cui si tratta di

portare avanti, far portare avanti, costruire, progettare persino l'idea di una strada e la traccia di un ritorno, [...] Dico strada e traccia di ritorno, poiché ciò che distingue una strada [*route*] da un varco [*frayage*] o da una *via rupta* (il suo *ethymon*), come *methodos* da *odos*, è la ripetizione, il ritorno, la reversibilità, l'iterabilità, l'iterazione possibile dell'itinerario²⁷.

Che la *via rupta* non sia ancora una «strada» è come dire che il *rythmos* non è da subito, non è ancora «ordine»: *rythmos* come ripetizione è possibilità di un ordine che, almeno dal punto di vista storico, interverrà nel corso dell'insieme di processi che attengono alla costituzione dell'umanità degli Australantropi.

È per questo che la scrittura si produce come ritmicità spaziale in quanto effetto di un “ritmo” che la precede e la attraversa senza lasciarsi ridurre ad essa: la scrittura mostra il “ritmo” che la precede come condizione di possibilità del suo stesso prodursi e, ad un tempo, essa produce il ritmo da cui è prodotta. Trasformazione ininterrotta, il “ritmo” partecipa della scrittura e della lettura come produzioni di singolarità: la “multidimensionalità” (o multidirezionalità) che lo costituisce, infatti, apre a molteplici e imprevedibili possibilità di modulazione (e anche di misura) virtualmente percorribili e senza gerarchie o ordini di importanza. L'interminabile lettura/scrittura di un testo altro non è se non l'interminabile ritmicità che lo struttura senza per questo renderlo inintelligibile o, ma si tratta della stessa cosa, intelligibile solo univocamente, lungo un tracciato che non riconosce la possibilità di percorsi altri, vale a dire di percorsi che riconfigurano il testo e che, soprattutto, inattivano la sua (ri)appropriazione.

Esemplare, in questo senso, l'analisi del *fort/da* di cui tratta Freud in *Al di là del principio di piacere*, compiuta in *Speculare – su «Freud»*: nell'ultimo paragrafo, «*Fort:da*, il ritmo», Derrida riconosce nel testo freudiano uno «zoppicare» (legato all'ultima pagina di *Al di là del principio di piacere* in cui Freud riconosce le manchevolezze del suo lavoro e vagheggia proseguiti e riprese) che sarebbe l'andatura, il passo che ritma non solo l'ipotesi ma che, più ancora, apre sull'«immenso problema» della *Zeitenheit*, l'«unità di tempo» a partire da cui si dispiega il processo energetico e l'investimento legato al piacere. È in questa cornice che Derrida accenna al “ritmo” come «al di là di un al di là la cui linea dovrebbe dividere, cioè opporre delle entità, al di là dell'al di là

²⁶ *Ivi*, p. 362: «[...] il ritmo del martello o della zappa fatto di procreazione di forme, immediate o differite, [...] trasforma materialmente la natura selvaggia in strumento dell'umanizzazione».

²⁷ J. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996 (tr. it. di G. Berto, *Il monolinguismo dell'altro o la protesi d'origine*, Milano, Cortina, 2004, p. 78).

dell'opposizione, al di là dell'opposizione»²⁸: il «ritmo», che affetta il piacere e il dolore, appare come la condizione irriducibile che impedisce la loro opposizione pur aprendo alla loro altrettanto irriducibile differenza. Lo stesso *fort/da*, che occupa pagine vertiginose del commento derridiano, costituisce il “ritmo” a partire dal quale il bambino non soltanto si costituisce come soggetto (il movimento dell'apparizione/scomparsa del rocchetto e la ripetizione del “gioco” permettono al giovanissimo nipote di Freud di “padroneggiare” o, meglio, di “padroneggiarsi” attraverso il “ritorno”, la “ripetizione”, il “ri-venire”) ma, più ancora, gli permettono di costituirsi come soggetto di “parola”. Già Roland Barthes, nella voce «Ascolto» (originariamente redatta per l'*Enciclopedia Einaudi*), richiama i passaggi freudiani relativi al *fort/da* per dichiarare che

[...] la favola che meglio rende conto della nascita del linguaggio è la storia del bambino che, secondo Freud, mima l'assenza e la presenza della madre in un gioco che consiste nel lanciare lontano e riprendere un rocchetto attaccato ad uno spago: in tal modo egli crea il primo gioco simbolico, *ma contemporaneamente anche il ritmo*²⁹.

L'avverbio «contemporaneamente» utilizzato da Barthes tiene uniti il gioco simbolico e il “ritmo”, nonostante poche righe prima rispetto a quella citata, al “ritmo” venga attribuita, per così dire, una “priorità” rispetto al linguaggio (e, in particolare, alla scrittura) attraverso una citazione “letterale” di Leroi-Gourhan che pure non viene menzionato: scrive infatti Barthes che

col ritmo la creatura preantropica accede all'umanità degli Australantropi. [...] e senza il ritmo, il linguaggio è impossibile: il segno si basa su un duplice movimento, quello del *marcato* e del *non-marcato*, che si chiama paradigma³⁰.

La «marca»/«segno» come «ritmo» permette la costruzione di uno spazio che presto diventerà, letteralmente, “territorio”, vale a dire terra abitata, difesa e, dunque, “appropriata”: la ripetizione diviene, in questo senso, condizione del “riconoscimento” che è, a sua volta, appropriazione (o “addomesticamento”) di quanto altrimenti si darebbe solo come minaccia.

Il “ritmo” attiva e disattiva la padroneggiabilità che, nella non misurabile istantaneità di un “medesimo tempo”, di un “al tempo stesso” (locuzione che implica già la divisione del tempo e dello “stesso”), si costituisce a partire da “un” ritmo e in questo “uno” raccoglie gli ulteriori, possibili altri ritmi: qui,

²⁸ J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980 (tr. it. di S. Facioni e F. Vitale, *La cartolina. Da Socrate a Freud e al di là*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 368).

²⁹ R. Barthes (in collaborazione con R. Havas), *Ascolto*, in *L'ovvio e l'ottuso*, tr. it. di G. Caprettini, Torino, Einaudi, 1985 (1976¹), pp. 240-241 (corsivo mio).

³⁰ *Ivi*, p. 240.

allora, il ritmo assume la forma dell'“invio”, dell'*adresse* o dell'“adestinazione” che, nella ripetizione, apre traiettorie non comprese nella volontà “(ri)appropriante” che sempre è, da ultimo, tradisce il bisogno di un'origine. La circolarità dell'appropriazione è infestata dalla dispersione, attraversata da spinte che ne decostruiscono i moventi, come accade all'*Ulisse grammofono* di cui Derrida intercetta la “doppia” (e dunque non-originaria) ingiunzione del “sì” che, nonostante l'apparenza, non appartiene all'ordine della ripetizione ma al (dis)ordine del “ritmo” («sì, sì»: reciprocità di un “ritmo” che sconvolge linearità e sequenza) vale a dire alla «fatale contaminazione» tra il “sì” e l'alterità:

Che si dice, si scrive, avviene con un *sì*?
Sì può essere implicato senza che la parola sia pronunciata o scritta. [...] Al limite, posto che un *sì* sia coestensivo a qualsiasi enunciato, si sarebbe molto tentati, in francese ma anzitutto in inglese, di raddoppiare il tutto con una specie di *sì* continuo e di raddoppiare persino i *sì* articolati con una semplice marca di un ritmo [*marque d'un rythme*], quando si prende fiato con una pausa o con interiezioni appena sussurrate...³¹

Il «sì», che in questo testo è definito da Derrida come «l'avverbialità trascendentale, l'incancellabile supplemento di qualsiasi verbo»³², non appare, non è mai verbalizzato, ma è quanto permette la verbalizzazione, apre (al)lo spazio di un discorso ed è, dunque il suo “ritmico” prodursi, la sua possibilità di produrre evento (ancorché «non sappiamo se esista un concetto grammaticale, semantico, linguistico, retorico, filosofico all'altezza dell'evento la cui marca è *yes*»)³³. Ovunque ci sia ritmo c'è “sì” che, come dichiara la sua struttura “ritmica”, implica una “posizione” già da subito, da sempre “supplementata”, in duplice battuta rispetto al suo prodursi. L'incalcolabilità del “ritmo”, la sua non-originaria originarietà, il suo prodursi prima o al di là di qualunque formalizzabile “produzione” (fosse anche del segno o del senso) sono i “caratteri” che siglano la sua irriducibilità sia rispetto all'universalità (il “ritmo” come condizione di possibilità dell'esperienza e del segno) sia rispetto alla singolarità (il “ritmo” come “tono” unico e insostituibile): immediatamente “registrabile” o “tracciabile”, il “ritmo” si “singolarizza” come obbligo di intonazione affinché sia possibile articolare il discorso. Jacques Derrida non ha mancato di sottolineare proprio questo in alcuni passaggi del già citato *Il monolinguisma dell'altro*, nei quali con un “tono” quasi perentorio, sul crinale di un'impossibile confessione (impossibile perché minata in radice dalla possibilità di veder franare la sua performatività), dichiara: «Tutto è

³¹ J. Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Galilée, Paris, 1987 (tr. it. di M. Ferraris, *Ulisse grammofono. Due parole per Joyce*, Genova, il melangolo, 2004, p. 96, tr. it. lievemente modificata).

³² *Ivi*, p. 97.

³³ *Ivi*, p. 73.

ingiunzione [*se met en demeure*] di un'intonazione. E ancora prima, in ciò che dà il suo tono al tono, un ritmo. Credo che in tutto ciò è con il ritmo che gioco il tutto e per tutto³⁴. «Giocarsi tutto e per tutto»: questo è, forse, il ritmo della disseminazione.

silvano.facioni@uniroma1.it

Biografia

Silvano Facioni insegna “Scrittura e decostruzione” e “Ermeneutica ebraica” presso il Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo (SARAS) di Sapienza Università di Roma. Si occupa di pensiero filosofico ebraico e di filosofia francese del XX secolo. Ha tradotto opere di J. Derrida, E. Levinas, C. Lévi-Strauss, M. Blanchot, R. Gasché, Ph. Lacoue-Labarthe, dirige presso Mimesis le collane “Macula” (insieme a Renato Boccali) e “Mnēsis” (insieme a Roberto Revello), ed è membro dell’*Advisory Board* dell’*Oxford Literary Review*. Ha dedicato a Derrida numerosi articoli e monografie tra cui: *Derridario. Dizionario della decostruzione* (insieme a F. Vitale e S. Regazzoni, 2012) e *Ritmografie. Derrida, la letteratura, la genere* (2019).

³⁴ Derrida, *Il monolinguisimo dell'altro*, cit., p. 58.