

Capitolo secondo

Teoria dei ritmi culturali o ritmi di superficie

La questione del rapporto tra ritmi profondi e costituzione del soggetto, che abbiamo appena affrontato, ci porta a introdurre il dibattito sui *ritmi di superficie*.

Per *ritmi di superficie* si intendono i fenomeni ritmici riguardanti la messa in discorso, qualunque sia la natura di quest'ultimo. Ed è chiaro che si può trovare una presenza più o meno accentuata dell'intervento ritmico nei tipi di discorso, verbali e non verbali, più vari, poiché il ritmo in quanto categoria discorsiva rientra nello studio delle relazioni tra enunciazione ed enunciato, cioè di ogni produzione espressiva.

Non esamineremo tuttavia le ritmizzazioni discorsive nella loro specificità individuale, ma cercheremo invece di *rendere conto del ritmo in quanto Gestalt cognitiva*, forma saliente rintracciabile in ogni discorso *prima* della sua vestizione figurativa: proporremo a questo scopo alcuni esempi di ritmizzazione: quelli che ci sembrano più significativi, nei campi della poesia, della musica, della produzione cinematografica e teatrale. Ambiti che si servono esplicitamente del ritmo come *tattica* di rappresentazione, cercando tramite esso di gestire l'attività emotiva e cognitiva dello spettatore, e mettendo quindi alla prova l'attitudine del ritmo a essere un *dispositivo*.

Non privilegeremo quindi il ritmo nelle arti visive e plastiche, che riveste un interesse troppo vasto e soprattutto troppo specifico per essere trattato qui in modo

approfondito¹. Ma rimandiamo al terzo capitolo per lo sviluppo comune di tutti questi fenomeni in base al paradigma della *figuralità astratta*, proponendo una definizione del ritmo come figura dell'*estesìa* sulla soglia del propriocettivo e dell'eterocettivo, tra percezione del corpo proprio e percezione del mondo esterno (cfr. Zinna 1992). Rimandiamo inoltre il lettore al paragrafo sulla musica e al quinto capitolo in cui discutiamo la teoria di Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983) e la definizione di *conceptual structure* fornita da Jackendoff (1983): tutte e due governate dal principio gestaltico delle "*well-formedness rules*" in maniera analoga alla teoria visiva di David Marr (1979)².

È a questo riguardo che desideriamo ricordare l'importanza attribuita da un linguista come Viggo Brøndal a ciò che egli chiamava la *ritmica*. Nella "*delimitazione e suddivisione della grammatica*" che propone nei *Saggi di linguistica generale* (1943, pp. 134-140), Brøndal sostiene che il linguaggio presenta quattro aspetti: è al tempo stesso sistema e ritmo, lingua e parola, e il segno linguistico è al contempo interno ed esterno, significato e significante. In questa direzione, Brøndal riesce ad assimilare la ritmica, scienza della *parola*, alla psicologia generale, sottolineando così il lato universale e fisicamente motivato dell'emozione che investe il discorso; la sintassi studierà il ritmo interno del linguaggio, la prosodia, il ritmo esterno.

È che la sociologia è in rapporto con il lato *sistema* del linguaggio, la psicologia con il lato *ritmo*. Ora, il sistema di una lingua la distingue da tutte le altre, mentre il ritmo linguistico è comune a tutte le lingue (Brøndal 1943, p. 140).

Ed è proprio questo stesso sforzo, quello di conciliare morfologia e dinamica intenzionale, forma e sintassi tra biologia e linguistica, che avvicina alle concezioni

teoriche di un ritmologo come Claude Zilberg³. Quest'ultimo, riprendendo anche la proposta di Valéry secondo la quale "la forma è un tempo", rilegge il pensiero strutturale in funzione dell'opposizione essenziale al gruppo ritmico

concentrato vs esteso

e giunge all'attribuzione del ritmo a un livello virtuale che precede ogni realizzazione espressiva, come nello schema qui riportato:

ritmo	<i>livello figurale</i>	attesa/distensione
	<i>livello figurativo</i>	silenzio/battuta accentuale
sistema	concentrato/esteso (cfr. Zilberg 1989).	

Ciò che ci interessa in questo schema, è l'idea di prevedere un percorso generativo del ritmo che renderebbe conto della sua presenza al livello sia della forma dell'espressione, sia di quella del contenuto, così come anche della distinzione tra un livello figurale patemicamente investito e un livello figurativo che traduce in luogo discorsivo la tensione anteriore.

È a partire dagli stessi presupposti che affronteremo il trattamento del ritmo poetico.

2.1. *Il ritmo poetico*

La questione del ritmo in poesia è una delle più centrali, e delle più dibattute. L'associazione tra poesia e ritmo si situa sulla soglia del rapporto tra ritmo e metro, sovrapposti oppure opposti a seconda degli approcci teorici. Nel primo caso, come scrive Lucie Bourassa (1990, p. 29),

questa associazione poesia-ritmo nell'opposizione al linguaggio ordinario risulta spesso da un amalgama della nozione di ritmo con quella di metrica, dove i due sistemi possono concordare o opporsi, mentre la metrica resta sempre l'elemento stabile che permette di percepire l'ineguaglianza accentuale (Morier, Mazaleyrat). Questa concezione del ritmo ha il vantaggio di non limitarsi ai fenomeni di isometria ma suppone sempre la loro presenza. Le diverse accezioni pongono problema quando si affrontano certi testi contemporanei che ricorrono ad altri tipi di disposizione formale e materiale, diversi da quelli della versificazione misurata: verso libero, poemi in prosa, dispersione dei segmenti sulla pagina. La metrica, nel senso stretto di impiego sistematico di un codice di regolarità, scompare da gran parte della produzione del nostro secolo.

2.1.1. *Ritmo e metro*

È tuttavia evidente che la scomparsa della metrica non ha prodotto come effetto la scomparsa del ritmo, e che è quindi possibile giustificare l'ipotesi secondo la quale ritmo e metro costituiscono due sistemi non veramente opposti, ma sicuramente *indipendenti*. Non ci stupiamo quindi che nella sua recente riedizione di *Rhétorique de la poésie* (1977, 1990), il Gruppo μ insista su una teoria autonoma del ritmo che fa una distinzione tra *protoritmo* e *ritmo tout court*.

Espressione di un tempo ciclico che “è caratterizzato dal ritorno di un qualsiasi evento intensivo (fonema o gruppo di fonemi, sillaba o gruppo di sillabe, accento, concentrazione ridondante di semi)” (Gruppo μ 1977, p. 150), il ritmo conoscerebbe dei *gradi progressivi di esistenza* – dove il protoritmo è costituito da due eventi, il quasi-ritmo di tre, mentre il ritmo esiste a partire da quattro eventi che permettono il riconoscimento e la riproduzione di una legge temporale –, ma sarebbe indifferente alla sua manifestazione all'interno di un testo in prosa o poetico *stricto sensu*, così come alle regole metriche.

Nel suo lavoro sull'“autonomia del significante”, Gian Luigi Beccaria (1975) sintetizza precisamente il suo pensiero a questo proposito (il passaggio citato riguarda la figura ritmica dell'allitterazione):

Poiché è costretta da questa forma ritmico-retorica, l'idea così marcata emerge più intensamente, ma non perché la forma sia implicata con connotazioni fono-simboliche o anche semantiche; semplicemente, in quanto forma autonoma, agendo al di fuori della coscienza del semantismo, l'allitterazione diventa come il senso delle parole, dentro e fuori da se stesse, informazione, significanza. È proprio questo il senso dell'autonomia del ritmo (Beccaria 1975, p. 83).

Ritmo e metro dovrebbero allora essere considerati come delle modulazioni sovrasegmentali che costituiscono il livello prosodico, “iconizzando con insistenza, con un gioco sapiente di parallelismi e di simmetrie alternati, il progetto paradigmatico del discorso poetico” (Greimas, a cura, 1972, p. 11).

È in questo senso, e con la convinzione che i livelli prosodico e sintattico non siano necessariamente isomorfi – l'isomorfismo si collocherebbe piuttosto tra i livelli prosodico e semantico – che proponiamo di riconsiderare la questione del rapporto tra ritmo e metro a partire da una rilettura di un testo classico troppo spesso dimenticato, *Ritm i sintaksis* del formalista Osip Brik (1927).

Se il ritmo poetico è per Brik un'alternanza più o meno regolare allo stesso titolo del ritmo coreografico o musicale, egli gli riconosce tuttavia una specificità, quella di essere un movimento anteriore all'organizzazione quantitativa: “Il movimento ritmico è anteriore al verso. Non si può capire il ritmo a partire dalla linea dei versi; al contrario, si capirà il verso a partire dal movimento ritmico” (p. 144).

L'impulso ritmico, indipendente da ogni quantificazione delle sillabe in toniche, semi-toniche, non toniche, può teoricamente riguardare qualsiasi unità sillabica, e discende quindi da una competenza enunciativa e non dalla performance enunciativa. In quanto organizzazione però, il movimento ritmico distribuisce intensità e intermittenza. Si ha così, secondo Brik, un impulso che precede il giambico e che consiste in una ripetizione regolare di tempi forti di intensità crescente. Al contrario, nell'impulso trocaico l'intensità sarà decrescente. Tutto ciò *preesiste alla realizzazione verbale*: la materializzazione sillabica della curva ritmica rende sensibile e visibile la presenza del ritmo, dove tuttavia le unità ritmiche possono corrispondere a gruppi molto più complessi: "L'atteggiamento concreto è di vedere il verso come un complesso necessariamente linguistico, ma che riposa su leggi particolari che non coincidono con quelle della lingua parlata" (p. 153).

Tuttavia, pensiamo di poter misurare, se non il ritmo, almeno il suo campo di investimento, e che, in questo senso, sia ancora legittimo distinguere tra un *ritmo sillabico* (dove il tempo poggia sulla sillaba cosicché tutte le sillabe tendano a una durata uguale) e un *ritmo basato sul piede* (unità più ampia che può contemplare diverse sillabe). L'impulso crescente o decrescente permette nei due casi di stabilire una prima distinzione intonemica tra lingue.

2.1.2. *Ritmo e intonazione*

Nella riflessione di M. A. K. Halliday sui rapporti tra ritmo e informazione, il piede rappresenta l'unità ritmica della lingua. Esso deve essere distinto da:

un costituente di rango superiore che è l'unità melodica della lingua. La si chiama generalmente gruppo tonale (o, più raramente, "unità tonale"). La melodia, in quanto tratto linguistico è chiamata intonazione; il gruppo tonale è dunque l'unità di intonazione di rango superiore (Halliday 1985, p. 9).

Secondo Halliday, l'impulso ritmico di Brik si confonderebbe quindi piuttosto con l'intonemica, ed è a questo titolo che gli riconosce delle responsabilità a livello semantico.

Questa ipotesi non ci convince, e ci sembra molto limitativo il fatto di restringere la questione dell'impulso ritmico all'oralità. Crediamo invece che bisognerebbe esaminare le alleanze (e non gli isomorfismi) ritmiche – quelle sintattiche, e le loro conseguenze semantiche.

Nei suoi *Principes de versification*, Roman Jakobson, dal canto suo, esprime un'idea completamente opposta a quella di Halliday. Se è vero che esiste una periodicità nelle onde espiratorie, questa non può essere avvicinata alla periodicità che struttura il ritmo poetico: “Il tempo poetico è tipicamente un tempo di attesa; vale a dire che alla fine di un intervallo definito aspettiamo un segnale definito” (Jakobson 1973, p. 43).

La prosodia, a suo modo di vedere, deve distinguere (p. 52):

1. La base fonologica del ritmo;
2. Gli elementi di accompagnamento extra-grammaticali;
3. Gli elementi fonologici autonomi, più esattamente gli elementi fonologici che non sono, nella lingua poetica considerata, un fattore di inerzia ritmica.

È importante comprendere a questo proposito che l'inerzia ritmica può essere rintracciata in ogni emissione orale; in poesia, il tempo segnato può essere fondato “*da un fatto che la coscienza linguistica non distingue*”, può trasformare di fatto degli elementi del linguaggio emotivo, ancorati nella “materia biologica” che giustifica il radicamento patemico dell'energia prosodica.

David Bolinger (1970) ha ripreso a sua volta questi concetti, ed è giunto a formulare un vero e proprio “percorso generativo” dell'intonazione, suddiviso in quattro strati controllati a vocazione informativa:

- uno strato grammaticale (accenti, terminali, parentesi, paragrafi);
- uno strato parzialmente grammaticale (significati affettivi controllati a vocazione informativa);
- uno strato non grammaticale (sillabe inaccentuate, informazione affettiva non controllata);
- uno strato originariamente non grammaticale (livelli dettati dall'emozione).

A questo si aggiunge il fatto che adesso si sa – e ciò è stato dimostrato sperimentalmente – a seguito degli studi di Fonagy (1983), che la curva melodica è un *modello biologico*.

2.1.3. *Il ritmo fondamentale*

Riprendiamo il testo di Brik. Se l'impulso ritmico è libero, la configurazione ritmico-sintattica è per Brik ancorata al verso e alla sua misura, binaria o ternaria, e ciò comporta combinazioni di due o tre parole significanti, vale a dire a un tetrametro giambico tipico, che potrà essere di natura sintattica varia.

Una combinazione di parole ritmica e sintattica si distingue da quella solamente sintattica perché le parole sono incluse in una certa unità ritmica (il verso) ; si distingue dalla combinazione puramente ritmica perché le parole si combinano seguendo delle qualità tanto semantiche che foniche (Brik 1927, p. 149).

Vi è quindi il *ritmo fondamentale* di una lingua da un lato e, dall'altro, il verso che ne sistemizza le uguaglianze e le rende, attraverso il metro, misurabili. Se fonetizzazione e ritmizzazione sembrano inevitabili, la metrizzazione discende in questo senso – come fa notare anche Zilberberg (1988, p. 154) – da un ordine eventuale, facoltativo.

Il verso regolare, così come il verso dal metro variabile e il versetto, conoscono i due tipi di ritmo, quello

del linguaggio spontaneo e quello che si potrebbe chiamare *ritmo metrico*: gli effetti di senso prodotti dalla verificazione poggiano inevitabilmente su entrambi.

Il primo effetto è quello della regolarità prodotta dal metro, realtà immutabile sulla quale interviene il movimento prosodico. La forma canonica del verso è di conseguenza data da alcune unità sillabiche quantificate che la sincope della cesura interrompe producendo un principio di variazione. Sul versante del ritmo metrico, si trovano successivamente la rima e l'assonanza che consentono al verso di rafforzarsi e di costruire un principio di alternanza che conduce al *ritmo fondamentale*: definiamo quindi il ritmo prosodico in quanto *sistema eufonico codificato secondo un modo semi-simbolico e un semantismo percettivamente pregnante*. La pausa e il vuoto, che corrispondono normalmente alla demarcazione di un'unità di senso, possono introdurre un divario tra ritmo fondamentale e ritmo metrico. Inoltre, come scrive Joseph Pineau (1979, p. 18), ogni analisi ritmica esige che si esaminino:

- 1) La natura dei relais ritmici (ad esempio, nel caso in cui si studi un continuum sonoro, bisogna determinare se la materia ritmica è l'intensità, il timbro, l'altezza, la lunghezza...).
- 2) La qualità degli slanci e delle battute.
- 3) La periodicità dei relais e, correlativamente, il rapporto quantitativo tra unità ritmiche e, nella stessa unità, tra slancio e battuta.
- 4) La gerarchia eventuale delle battute, vale a dire le connessioni, e l'organizzazione conseguente del movimento ritmico a più livelli.
- 5) Il tempo e le sue eventuali variazioni.
- 6) Infine (...), il principio creatore che trasfigura la relazione ritmica e assicura l'unità vivente dell'insieme.

L'analisi ritmica di una poesia è quindi molto diversa della sua analisi metrica, anche se il ritmo non è esente da una certa quantificazione che permette di *misurare*

variazioni e intermittenze a partire, per esempio, dalla suddivisione accentuale della poesia.

2.1.4. *L'utopia di una ritmica universale*

Non si possono concludere queste poche note a proposito del ritmo poetico senza citare lo sforzo più importante, benché talvolta paradossale, di fondare una *ritmica universale* a partire, per l'esattezza, da una concezione del ritmo poetico che travalica il metro. Pensiamo alla *Critique du rythme* di Meschonnic. Polemicamente, Meschonnic scrive: “per la metrica, l'alessandrino non ha che due posizioni marcate, la sesta e la dodicesima. Per la ritmica, l'alessandrino ha dodici posizioni” (1982, p. 271).

Ma questa definizione di Meschonnic, che fa per l'appunto corrispondere il ritmo all'identità profonda del soggetto, stabilendo un ponte tra ritmi profondi e ritmi di superficie (così come anche per noi), è completamente negativa; il ritmo, per lui, non è metrico, ma non è nemmeno una forma né una struttura: “Il ritmo è l'utopia del senso” (p. 143).

Cercheremo da parte nostra di dimostrare esattamente il contrario, la *non-ineffabilità* del ritmo e la sua natura schematica.

In poetica per esempio, Pius Servien, nel suo testo *Rythmes comme introduction physique à l'esthétique* (1930), parla di una *scienza dei ritmi*, e scrive a riguardo: “Chaque fois qu'on parle de rythme, on a perçu, d'une façon plus ou moins confuse, des nombres”. Questo autore propone un metodo di notazione, applicabile anche alla prosa, che si basa sui numeri rappresentativi: il primo numero, N, ha tante cifre quanti accenti tonici; le cifre che lo compongono indicano quante sillabe ci sono dalla tonica alla successiva; le sillabe atone sono indicate da un apostrofo, i silenzi dalla punteggiatura o dai vuoti. Dopodiché si ha la possibilità di descrivere lo schema ritmico nella sua progressione e nelle sue variazioni, tra-

mite un numero aritmetico ottenuto sommando le cifre in ciascun gruppo di N.

La quantificazione ritmica, avente per finalità la produzione di un effetto qualitativo/estetico, è per la musica una legge e un'evidenza: è agli studi musicali, nel paragrafo successivo, che lasciamo il compito di illustrare ciò che si intende per *schematizzazione effettuata tramite il ritmo*.

2.2. Il ritmo musicale

La storia del ritmo e la storia del ritmo musicale coincidono in gran parte. Entrambe hanno inizio nella Grecia antica.

Presso i Greci, ritmo, musica, poesia e danza facevano parte di un unico sistema, fondato sulla regola secondo la quale una sillaba lunga ha la durata di due brevi. Benveniste stesso (1966) riprende la definizione greca di ritmo di Platone: "il ritmo è l'ordine del movimento". Il ritmo platonico discende da un ordine cosmologico di cui fa parte l'individuo e che può ristabilire – se quest'ordine si venisse a trovare disturbato – in occasione delle feste. Il ritmo è la *legge della sintonia* tra l'uomo e gli dèi.

Aristotele si distacca da questa definizione, e ritiene invece che *il ritmo derivi dall'azione umana* e non dall'assoluto. La *mousiké*, più precisamente, ha la capacità di attivare, attraverso i ritmi, tra l'altro, alcune qualità etiche dell'animo umano.

2.2.1. Punti di riferimento storici

Detto questo, nell'antichità è soprattutto ad Aristossene che bisogna rivolgersi per incontrare una teoria ritmica della musica. Nei suoi *Elementa rhythmica* egli pone la misura della qualità ritmica nella sua percettibilità da parte dell'uomo: vi sarebbe una soglia percettiva, e questa soglia prenderebbe la morfologia dal piede. Tesi

e arsi, fase lunga e fase breve che compongono la cellula ritmica, devono essere nel piede in un rapporto di 1:1. Come scrive molto bene Seidel (1975), la teoria di Aristossene è già una riflessione sul momento della ricezione estetica piuttosto che sul modo oggettivo di esistere dell'arte: la duplice possibilità di esistenza, oggettiva e soggettiva, del ritmo, non è ancora contemplata.

In Agostino, si trovano sei libri dedicati al ritmo: anche qui è il principio di proporzione dal punto di vista numerico che definisce il ritmo. Anche per lui, il giudizio estetico deriva dalla sensazione di corrispondenza, di *giustezza*, tra la nostra percezione e l'evento che la scatena. Egli distingue tre tipi di strutture ritmiche: delle strutture elementari (i piedi); delle strutture dalle dimensioni di una frase (i metri e i versi); delle strutture dalle dimensioni di una strofa (i periodi). Ma più interessante in Agostino è la teoria del *ritmo latente*, della *ratio numerorum* che c'è in noi, nel nostro corpo, nella nostra memoria, nei nostri sensi e nella nostra ragione e che genera piacere nell'uomo quando questo incontra, nel mondo, dei movimenti ritmici. Il ritmo pare qui concepito come discendente da una Gestalt esperienziale.

Il Medioevo conosce una forte ambiguità: se, da un lato, ancora la misura dell'unità ritmica nelle potenzialità proprie della voce umana, dall'altro, i procedimenti ritmici troverebbero un appoggio in un'entità a priori, la *perfectio*, fondata su motivazioni teologiche che contrastano la libertà di progressione e la variazione della ritmicità musicale.

Il Rinascimento, invece, propende spesso verso l'antichità e in particolare verso Agostino. Zarlino (1554) concepisce la polifonia in una maniera molto vicina a quella di Platone, come un'opera complessa dove le parole, le note e i ritmi devono accordarsi, ma sono in se stessi autonomi.

Nell'età barocca, è la misura – uguale/ineguale – la categoria fondamentale della teoria ritmica. Essa ha tut-

tavia rappresentato in quell'epoca, come fa notare Seidel (1975), soltanto un'ipotesi formale che implica dei movimenti musicali difficili da realizzare.

Nel Settecento arrivano le teorie di Sulzer (1720-1779) e di Koch (1749-1816). Sulzer riprende l'idea secondo la quale la simmetria eserciterebbe sull'uomo un'attrazione particolare, capace di generare piacere: l'oggetto musicale si confronta alla sua ricezione e la misura si inserisce nella regolarità, dando luogo a una coordinazione che è un'articolazione melodica. Koch traduce questa teoria in termini tecnici ed elabora la sua teoria della frase; secondo lui, la frase ottimale è quella che conta quattro misure, quella che corrisponde meglio all'istinto ritmico dell'uomo.

2.2.2. *Verso una duplice articolazione*

È impossibile riprendere qui tutte le teorie che hanno costellato la storia della musica parlando di ritmo. Si pensi, per l'Ottocento, a Beethoven, che solleverà di nuovo il problema della dialettica tra ritmo e metro, problema d'altronde mai risolto. Questa dialettica attraversa il Romanticismo e rimane decisamente contemporanea, poiché essa viene ancora dibattuta ai giorni nostri, ripresa per esempio da Pierre Boulez (1966, p. 158) che afferma: "conviene, senza dubbio, mettere il ritmo in fase con la struttura seriale" per accordare uguale importanza alle strutture ritmiche e alle strutture seriali.

È infine sulla base di un lavoro molto approfondito sulle musiche africane che Simba Arom rivede, in un articolo recente di grande chiarezza, i rapporti tra ritmo e metro in musica. La definizione che egli ne fornisce è la seguente: "la metrica concerne la distribuzione del tempo in quantità – o valori – uguali: il ritmo, le modalità del loro raggruppamento" (1992, p. 201).

Ciò equivale a dire che la metrica costituisce un continuum sul quale il ritmo si applicherebbe in quanto for-

ma temporale, definita dalle marche di accentuazione, di modificazione di timbri e di alternanza di durate. La misura sarebbe dell'ordine del virtuale, sul quale una ricorrenza regolare iscrive un primo livello di articolazione ritmica; se l'articolazione ritmica non è in contraddizione con questo primo livello, non vi è differenza tra ritmo e misura realizzata (*commetrica*); ma se, come si verifica nella maggior parte dei casi, il ritmo non coincide con questo primo livello, si stabilisce un secondo livello di organizzazione ritmica (*contrometrica*).

Vi sarebbe dunque una *doppia articolazione*, responsabile dell'ambivalenza e della pregnanza della strutturazione ritmica, che presuppone un'organizzazione interna al gruppo ritmico e una sintassi dei gruppi ritmici tra di loro (cfr. il nostro quarto capitolo).

Citiamo Chailley (1979, p. 9):

Il ritmo non può essere concepito che attraverso la percezione dei rapporti tra punti di appoggio, divisi o meno, isocroni o meno, e non per addizione di parcelle indifferenziate, uguali o meno.

Tra ritmo e metro, almeno in musica, sembra esserci un rapporto di dipendenza reciproca che dà luogo a delle gerarchie periodiche, a *figure* ritmiche, profondamente radicate nelle differenze culturali.

Secondo Jean-Jacques Nattiez (1987, pp. 122-123), si assiste piuttosto a un dibattito tra due nozioni di ritmo, di cui l'una ingloba quella del metro e l'altra se ne differenzia per mezzo di una terza componente, l'accento:

1) Se il metro può essere confuso con il ritmo, è (...) con la definizione di livello neutro ritmico, il termine ritmo designa fondamentalmente un intervallo di tempo fra due eventi, quali che essi siano. Da una parte, si parla di ritmo delle stagioni come di ritmo cardiaco: l'intervallo del tempo è tutt'uno con la periodicità; dall'altra, metro e ritmo si

possono confondere perché una struttura metrica possiede due qualità proprie del ritmo in generale: l'intervallo di tempo, periodico e isocrono, fra le battute sottostanti, e l'intervallo di tempo, più grande, ugualmente periodico e isocrono, fra i ritorni del tempo, che serve da punto di riferimento e che segmenta il continuum delle battute in unità isocrone (le misure).

2) Il concetto di ritmo può quindi non solo designare il fenomeno del metro stesso, ma applicarsi anche a qualunque elemento del materiale musicale:

- L'accento, ben inteso: “il ritmo, dice d'Indy, si applica non solo alla durata relativa dei suoni, ma anche alle loro relazioni di intensità, e persino di acuità” (1903: 23); (...) si spiega dunque facilmente la posizione di Fraisse: “L'analisi psicologica mostrerà che le strutture accentuali non possono essere separate dalle strutture temporali” (1974: 11) ;

- Una stessa altezza (Beethoven, *Sinfonia Pastorale*);

- Il ritmo della linea melodica (suoni ascendenti e discendenti (Willems, 1954: 14);

- Il ritmo armonico (successione degli accordi e delle cadenze)(ibid);

- E persino le unità musicali di durata identica... (Reicha, 1814: 9).

Se a un livello neutro il ritmo è quindi per Nattiez l'articolazione dello svolgimento musicale in durate diverse, a livello della messa in discorso si scontra tuttavia con la scansione metrica, in forme diverse a seconda delle diverse culture.

È tra due sistemi di accentuazione, il cui risultato consiste in condotte poetiche differenti, che si effettua il confronto. Ecco l'idea centrale di Maury Yeston, nel suo lavoro *The stratification of Musical Rhythm* (1976). Tuttavia, il confronto si produce tra livelli che non corrispondono necessariamente a quello del ritmo e del metro, essendo un oggetto musicale diviso in molteplici strati gerarchici: lo sfondo, i livelli intermedi, il primo

piano. Sempre collegate all'organizzazione tonale e armonica, queste stratificazioni del ritmo prendono in considerazione le diverse altezze e la loro tematizzazione tonale, in un modo che può aiutare a comprendere le differenze culturali nella percezione del ritmo. Come afferma Nattiez (1987, p. 138),

il ritmo è dunque un fenomeno semiologico a tutti i livelli. Da qualsiasi punto di vista ci si ponga, lo si distingue dal metro, o si ingloba il metro nel ritmo. Si può estendere la sua portata all'insieme dei fenomeni musicali. Nella nostra cultura, il ritmo non funziona indipendentemente dalla tonalità. Come fatto empirico del livello neutro, si può dire che il ritmo segmenta il tempo. Come fatto poetico, esso comanda la sincronizzazione gestuale. Infine come fatto percepito, il ritmo induce dei livelli di regolarità. Se il ritmo e il metro sono così difficili da definire, è perché tutti i fenomeni simbolici funzionanti in un'opera sembrano darsi appuntamento per contribuire al loro funzionamento: produzione motrice, percezione, ripetizione, differenziazione, raggruppamenti, pause, dipendenza culturale e stilistica.

2.2.3. *La percezione musicale*

Indipendentemente dai dibattiti sulle differenze tra ritmo e metro che abbiamo incontrato in poesia e che possono far comprendere appieno l'ambiguità del fenomeno ritmico in sé, se vogliamo ritornare alla nostra ipotesi di *radicamento preferenziale del raggruppamento ritmico* nella percezione umana, dobbiamo fare riferimento a due testi fondamentali per l'applicazione delle teorie cognitive alla sostanza musicale – le uniche che, a nostro avviso, prendono in considerazione con sufficiente equità i rapporti tra fisica e simbolica implicati nel ritmo. Andremo a vedere precisamente la definizione del ritmo fornita da John A. Sloboda in *L'esprit musicien: la psychologie cognitive en musique* (1988), e quella di Fred Lerdahl e Ray Jackendoff in *A generative theory of tonal music* (1983).

Secondo Sloboda, sono i movimenti ritmici del corpo umano e la voce che costituiscono le fondamenta della motivazione musicale; si può rappresentare il ritmo con un albero che, per effetto delle variazioni di intensità, fa percepire l'intenzione ritmica (benché l'ascoltatore possa sempre imporre un raggruppamento ritmico a una struttura di iterazioni regolari); la competenza che permette di riconoscere un ritmo viene considerata universale e innata. Se il ritmo si colloca tra le configurazioni universali dell'espressione decisamente prima dell'apparizione della competenza musicale in senso stretto, come sostiene Sloboda (parere che condividiamo pienamente), non ritroviamo tuttavia nella prospettiva teorica di questo autore la proposta di un vero e proprio sistema di raggruppamento preferenziale ritmico come quello che si trova in Lerdahl e Jackendoff: di cui riteniamo, in particolare, la proposta dell'esistenza di una *schematizzazione temporale* sottostante a ogni formulazione espressiva.

Ecco il sommario delle *rhythmic features* formulato da questi due autori (pp. 283-285):

1. La componente del raggruppamento assegna la segmentazione alle unità musicali inferite dall'ascoltatore dalla superficie musicale.
(...)
2. La componente metrica assegna il pattern delle battute forti e deboli udite dall'ascoltatore. Gli accenti metrici sono distinti dagli accenti fenomenici, che sono un input per la struttura metrica, e strutture accentuali, che sono rappresentate nella riduzione di intervallo temporale.
(...)
3. Un gruppo a un livello piccolo o intermedio di raggruppamento può avere una battuta più forte, attorno alla quale altre battute dentro al gruppo si aggregano.
(...)
4. L'ascoltatore ode eventi tonali nel contesto delle unità ritmiche composte da una combinazione di intervalli temporali metrici e di raggruppamento.

(...)

5. In senso generale, la funzione della riduzione di intervallo temporale è di correlare la struttura ritmica e la struttura tonale l'una all'altra.

(...)

6. Un battito strutturale in discesa rappresenta la confluenza istantanea di una delimitazione di gruppo (spesso in congiunzione con una sovrapposizione, un battito forte iper-metrico, e un evento strutturalmente importante nella riduzione di intervallo temporale.

(...)

7. La riduzione di prolungamento esprime una delle intuizioni ritmiche più basilari: l'espiazione e l'inspirazione, la tensione e il rilassamento, inerente al movimento degli eventi tonali.

(...)

8. Gli eventi contenuti in un complesso connettivo di prolungamento possono essere pensati come espressioni di un raggruppamento.

[...]

9. La riduzione di intervallo e la riduzione di prolungamento possono essere in relazione congruente o meno l'una con l'altra.

È molto importante notare che in questo approccio alla teoria ritmica (completata dalla teoria delle “*preferences rules*” descritta nel quinto capitolo), vi è quello stesso carattere di *trasversalità* che stiamo perseguendo: “la teoria musicale comincia a coprire il gap tra altre capacità che sono state studiate molto più estensivamente: la percezione visiva e il linguaggio” (p. 332).

In questo senso, ci sembra necessario riprendere i principi della Gestalttheorie e la concezione della *percezione come insieme di leggi di organizzazione dinamica e preferenziale*. La Gestalttheorie è la sola riflessione teorica, a nostro avviso, che abbia potuto rendere conto finora della complessità interdisciplinare e, paradossalmente, anche fisico-simbolica, di cui è portatore il fenomeno ritmico.

2.3. *Il ritmo filmico*

Il film è un campo privilegiato dalla ricerca ritmica. Il ritmo garantisce all'immagine, per mezzo di una musicalità sincretica fatta di spazi e di tempi, il suo distacco dal referente, dall'oggetto che ne costituisce il pretesto. L'idea di ritmo è d'altro canto indissociabile da ogni produzione artistica, sia essa letteraria, pittorica o altro, in quanto esso è innanzitutto una tecnica di rappresentazione. Jean Mitry, nel suo testo *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963), afferma che il ritmo del film presenta tuttavia una differenza fondamentale rispetto al ritmo sonoro: esso non dipende da leggi formali ed è lineare. Ciò equivale a dire che esso avrebbe, comunque, uno *sviluppo narrativo*.

Mentre in musica è l'identico ritrovato nell'altro, al cinema è solamente l'analogo riconosciuto nel dissimile. Non c'è dunque, allo schermo, ritmo giusto o ritmo falso, se si intende con questo un ritmo che sarebbe o meno conforme a certe regole o a certe forme fisse. Le condizioni del ritmo visivo non sono trascendenti a ogni opera possibile ma immanenti a ciascuna di esse. Il ritmo è funzione di quello che deve essere ritmato. Non è dunque che davanti all'opera stessa che può essere giudicato, e non in ragione di qualche principio eretto in assoluto (p. 54).

Se non possiamo condividere questa visione ontologica del ritmo, apprezziamo invece la concezione proposta di *agente morfologico*, risultante dai vincoli specifici del discorso nel quale interviene.

Riportiamo, su questo argomento, il discorso di Francesco Maria Nappi, autore di una riflessione molto apprezzabile sul ritmo filmico (1985, p. 33):

Fondamentalmente, quello che conta di più nel ritmo non è la durata reale ma è l'impressione di durata; solo questa

qualità interna può servire da punto di riferimento, e non una lunghezza metrica stabilita. Non si tratta di ottenere delle durate in qualche modo proporzionali all'interesse e al significato delle immagini sole. Finalmente, l'idea di Jean Mitry, che definisce il ritmo come una struttura, è abbastanza chiara. Non una struttura che obbedisce a leggi formali o a principi che possono essere applicati a un testo qualunque, ma una struttura determinata esclusivamente sul contenuto. Tuttavia, con il termine di struttura, preferiamo utilizzare parallelamente quello di figurazione ritmica del film (...). Con Hjelmslev diremo che il movimento è la sostanza di quello di cui la figurazione ritmica è la forma; non può esserci separazione.

2.3.1. *Montaggio e figurazione ritmica*

Nappi opera in effetti una distinzione tra *figurazione ritmica*, percezione soggettiva, e *struttura ritmica*, effetto del sistema derivante da un'intenzione produttiva. In *L'image-mouvement*, Deleuze descrive a proposito del *montaggio* il responsabile di questa struttura, la sovradeterminazione della durata espressa dalle "immagini-movimento":

Il montaggio è quell'operazione che poggia sulle immagini-movimento per svilupparne il tutto, l'idea, vale a dire l'immagine del tempo. È un'immagine necessariamente indiretta, poiché è conclusa da immagini-movimento e dai loro rapporti. Il montaggio non viene peraltro dopo. Bisogna che l'insieme sia prioritario in un certo modo che sia presupposto (Deleuze 1983, p. 48).

Il ruolo centrale del montaggio nell'organizzazione ritmica del film è uno dei punti fondamentali delle teorie delle avanguardie teatrali degli anni Venti, e tra tutte, della teoria di Ejzenstein. Per questo autore, il montaggio è strettamente legato al problema della composizione dell'inquadratura ed esercita una funzione duplice, al contempo di rappresentazione narrativa e di immagine gene-

ralizzata attraverso il ritmo. Ejzenstein distingue il ritmo che *serve alla rappresentazione*, ma senza tradurre l'immagine generalizzata dell'evento, e il ritmo nel quale la composizione *interpreta la rappresentazione*, fino al ritmo che generalizza il contenuto interno di un evento, rafforzando la sua tensione interna. Il cineasta (1963-70, p. 284) classifica il montaggio in due tipi principali, di cui il secondo contiene quello specificatamente caricato di effetti ritmici:

- 1) Tipi di montaggio di ordine semantico:
 - a) Montaggio parallelo al processo di sviluppo dell'evento (montaggio originariamente informativo);
 - b) Montaggio parallelo al movimento di certe azioni (montaggio parallelo);
 - c) Montaggio parallelo al senso (montaggio di confronti primitivi);
 - d) Montaggio parallelo al senso e al significato (montaggio secondo l'immagine /obrazny/);
 - e) Montaggio parallelo all'idea (montaggio che costruisce un concetto...)(...).
- 2) Tipi di montaggio di ordine cinetico:
 - a) Metrico;
 - b) Ritmico;
 - c) Tonale(melodico);
 - d) Supratonale;
 - e) Intellettuale, in quanto nuova qualità sulla linea di sviluppo del montaggio sovratonale sul versante dei sovratoni semantici.

2.3.2. *Rapporti ritmici*

Tra questi due tipi di montaggio ritmico vi è uno scarto evidente: il film sonoro sembra averlo risolto togliendo al ritmo le sue funzioni ritmiche didascaliche rispetto al tempo, e accentuando le responsabilità della ritmicità plastica e della composizione. Il ritmo serve in questo caso a esprimere, prima di tutto, una *tensione interna*, che non corrisponde necessariamente a entità figurative.

Tra musica e rappresentazione si inserisce anche una serie complessa di *rapporti ritmici* che va dall'accordo al contrappunto, secondo il principio di scansione deciso dalla composizione: ma l'essenziale è che tanto l'accordo, quanto il contrappunto, possono attaccarsi sia alla forma del contenuto (*montaggio semantico* secondo Ejzenstein), sia alla forma dell'espressione (*montaggio cinetico*, sempre per Ejzenstein), oppure a tutte e due, in base alle indicazioni del regista.

Ciò rimanda nuovamente, secondo noi, alla questione già evocata di contemplare, per una comprensione approfondita del ritmo, un meccanismo di doppia articolazione.

Il montaggio detto *verticale* di Ejzenstein sfrutta in ultima analisi le diverse forme codiche per produrre degli effetti di ritmo legati al contenuto della rappresentazione, provocando degli effetti percettivi *sinestesici*, dove uno dei sensi (la vista, l'udito) è incaricato di trasmettere delle potenzialità a tutti gli altri. È l'aspetto *mimetico* del ritmo, reso possibile dalla sua pertinenza figurale, a monte del figurativo.

2.4. *Il ritmo teatrale*

Il ritmo a teatro ricopre però un'area più vasta di quella occupata dal montaggio. A partire dalle avanguardie degli anni Venti, da Ejzenstein, nei suoi primi lavori per il teatro, a Mejerch'old, Brecht, Piscator, questi due concetti (o, meglio, tecniche), ritmo e montaggio, sono stati apparentati e studiati, se non utilizzati, in modo molto simile. Ci preme comunque, in questa sede, trattarli separatamente, senza omettere le loro inevitabili interazioni.

Una definizione molto dettagliata del ritmo nel teatro ci viene fornita da Patrice Pavis nel suo *Dictionnaire du théâtre* (1998, p. 373):

il ritmo interessa ogni livello della rappresentazione e non soltanto il piano dello svolgimento temporale e della durata dello spettacolo.

E alla voce “Ritmo”, egli individua sette livelli dove è possibile riconoscere una struttura ritmica:

A. Enunciazione della lettura

Il ritmo entra già in gioco sul piano della lettura più “piatta” e meno “espressiva” possibile del testo non appena l’enunciazione si ponga di fronte agli enunciati.

Il ritmo è necessariamente sempre presente per introdurre quelle discontinuità che rendono la comunicazione possibile.

B. Contrapposizioni ritmiche

All’interno della rappresentazione, il ritmo è sensibile nella percezione di effetti binari: silenzio/parola, rapidità/lentezza, pieno di senso/vuoto di senso, accentuazione/non accentuazione, evidenziazione/banalizzazione, determinatezza/indeterminatezza. Il ritmo non si limita all’enunciazione del testo; ma vale anche per gli effetti plastici. Appia parla, per le proprie scenografie, di “spazio ritmico”. Craig fa del ritmo una componente fondamentale dell’arte teatrale, “l’essenza stessa della danza”.

Il ritmo introduce un principio di alternanza e di variazione presente in tutti i codici della messa in scena e spesso chiamato a coordinarli.

C. *Gestus* e traiettoria

La ricerca del *gestus*, della disposizione fondamentale di attori e scena, della composizione dei gruppi in quadri o in sotto-gruppi, sono alcuni tra gli effetti gestuali e prossemici degli attori. I movimenti diventano la rappresentazione fisica del ritmo della messa in scena. Il ritmo è la visua-

lizzazione del tempo nello spazio, una scrittura operata dal corpo e un inserimento di questo corpo nello spazio scenico e finzionale.

Esso si identifica in questo senso a una deissi, a un vettore di focalizzazione.

Le diverse pertinenze ritmiche segnalate finora da Pavis discendono dalla *plastica* dello spettacolo. Quelle che seguono discendono innanzitutto dalla sua *strutturazione narrativa*. Plastica e strutturazione narrativa si intrecciano con l'obiettivo di gestire l'attenzione dello spettatore.

D. Rottura

La pratica della rottura, della discontinuità, dell'effetto di straniamento, procedimenti molto frequenti nell'arte contemporanea, favorisce la percezione dei punti di arresto della rappresentazione: il ritmo sincopato ne è l'aspetto più visibile.

E. Voce

La voce è divenuta lo strumento grazie al quale tutto il testo assume determinate modalità; la coloritura dell'intonazione, la possibilità di collegare il verbale al non-verbale, l'esplicito all'implicito ne fanno "l'espressione fonica della valutazione sociale" (Bakhtin in Todorov, 1981, p. 74).

F. Ritmo narrativo

Tutti i diversi ritmi dei sistemi scenici della rappresentazione (la cui risultante forma, come si vedrà, la messa in scena), come del resto, tali sistemi, sono comprensibili soltanto all'interno della cornice fornita dalla vicenda. Il ritmo ritrova la propria funzione di strutturazione del tempo in episodi, battute, serie di monologhi o sticomitie, cambiamenti di scene.

G. Ritmo globale della messa in scena

All'interno della cornice narrativa che ritma la progressione della vicenda all'interno della corrente che unisce i diversi materiali della rappresentazione di cui parlava J.

Honzl (1940), si organizzano i ritmi specifici dei vari sistemi scenici (luci, gestualità, musica, costumi...). Ogni sistema scenico possiede un ritmo di evoluzione proprio; la percezione delle differenze di velocità, delle sfasature, dei punti di connessione e delle gerarchie tra essi costituisce esattamente il lavoro di ordinamento (logico e narrativo) della messa in scena da parte dello spettatore.

Come si può notare in questa sintesi, il ritmo è al centro delle manifestazioni della comunicazione teatrale, sia di quelle che sono legate alla funzione plastica, sia di quelle che discendono dalla funzione narrativa. Esso è l'atto costitutivo del movimento produttivo e anche – ciò che Pavis non sottolinea abbastanza – del *momento ricettivo*.

2.4.1. Dalla letteratura drammatica alla messa in scena

Il ritmo è prima di tutto, per il teatro, il vettore che gli consente di superare lo stadio di *letteratura drammatica* al quale è rimasto a lungo agganciato. Poggia, lo sappiamo bene, su alcune basi fisiologiche di cui l'attore non può non tenere conto: la respirazione, il ritmo cardiaco, i ritmi circadiani; tramite l'attore, l'opera rappresentata conosce comunque un investimento ritmico, tanto da poter diventare, cosa sempre più frequente nella messa in scena contemporanea, il vero e proprio scopo della rappresentazione. Secondo Pavis,

la regia contemporanea, si tratti del Théâtre du Soleil (Mnouchkine), di Vitez, di Delbée, è come affascinata dalla possibilità di prendere le mosse da una ricerca sul ritmo per modificare la percezione del testo (ib.).

Ma il ritmo è sempre stato uno degli elementi costitutivi del dialogo teatrale, quando non della messa in scena. E se la ricerca sul ritmo è oggi esplicita, è facile rintracciare degli effetti di ripetizione in ogni scrittura

drammatica, che agiscono sul lettore/spettatore in maniera più o meno evidente secondo l'intenzione dell'autore, del regista, dell'interprete, e secondo l'attenzione del ricevente. Come scrive molto pertinentemente Pierre Larthomas (1980, p. 310),

in ogni enunciato non c'è un solo ritmo ma dei ritmi che ordinariamente congiurano i loro effetti ma possono anche contrariarsi; è il loro studio a permettere di definire il ritmo di un enunciato e, in particolare, di un dialogo drammatico.

Larthomas distingue anche tra *ritmo*, *numero* e *tempo*: se il ritmo è essenzialmente effetto di ripetizione, il numero riguarda la lunghezza e la sovrapposizione di diversi elementi di una frase: ci può quindi essere numero senza ritmo. Universale è invece il tempo, che designa la velocità, più o meno grande, alla quale una scena viene recitata, e che discende da un effetto inevitabile dell'interpretazione.

Il rimprovero che rivolgiamo alle considerazioni di Larthomas è che esse sono, in teoria, semplici e corrette, ma limitate al solo codice verbale, nella sua forma scritta o parlata. Siamo invece ben consapevoli che le responsabilità del ritmo nel teatro sono di portata più ampia, e che esse partecipano a tutti i sistemi di codici implicati nella rappresentazione.

È a partire da questa riflessione che consideriamo opportuno guardare almeno da una distanza più ravvicinata alle intenzioni di una disciplina di origine teatrale troppo spesso annoverata, a torto, tra le pratiche esoteriche: l'*euritmia*.

L'euritmia, nata agli inizi del Novecento dal lavoro sul corpo di Jacques Dalcroze, viene ripresa sotto forma di terapia da Rudolf Steiner, ed è tutt'oggi praticata dai medici di formazione steineriana. Consiste in una forma di espressione totale che gioca con il corpo umano come con un'orchestra, combinando gesti, musica, poesia, co-

lori, alla ricerca dell'armonia. Si vede bene come ci si può ricongiungere qui al senso profondo del ritmo nella Grecia antica, coordinazione di danza, di ginnastica e di coreografia. Anche in questo caso, uno degli esercizi fondamentali per stabilire la misura ritmica è la marcia, il piede che si solleva per camminare, determinando tre fasi con periodi diversi.

L'euritmia svolge, per Steiner (1887-1901), una funzione terapeutica: ma questa funzione è concepibile grazie alla convinzione di una messa in corrispondenza possibile tra l'uomo e l'universo che lo circonda, tra fattori propriocettivi ed esteroceettivi. La consonanza ritmica sfruttata in alcune rappresentazioni, che sono quasi teatrali, può consentire questa *giunzione armonica*. L'insegnamento di fondo dell'euritmia, ovviamente spogliata di ogni connotazione mistica, introduce e impone – ci sembra – una rilettura semiotica del ritmo considerato come un *mediatore tra affetto, percepito e concetto*⁴.

2.4.2. *Il montaggio come dispositivo ritmico*

Infine, per quanto attiene al *montaggio – tecnica privilegiata della ritmica “di superficie”* – nel teatro, proponiamo di considerare i seguenti nodi problematici:

1) Il montaggio come tecnica discorsiva, strumento necessario a ogni scrittura, che si fonda su un criterio – sintattico o semantico – di coerenza testuale;

2) Il montaggio come strategia, strumento preposto alla modellizzazione del percorso dell'attante osservatore, soluzione che vuole predeterminare la corrispondenza tra le focalizzazioni poste dall'enunciante e le focalizzazioni messe in atto dall'enunciataro;

3) Il montaggio come modo della manipolazione discorsiva, come gioco persuasivo che lavora sulla combinazione delle diverse materie dell'espressione coinvolte nella messa in scena (luce, suoni, oggetti, parole, corpi, gesti), sia individualmente, codice per codice, sia a livello della

fusione sincretica dei codici, tanto all'interno della scena isolata, quanto nella logica di concatenazione delle scene che ricoprono il tempo totale della rappresentazione;

4) Il montaggio come dinamica coesiva e distributiva con alcune conseguenze sia sul piano di una tipologia dell'emissione, sia su quello del polo della ricezione, dove il punto di vista suggerito si contrappone alla libertà di un punto di vista senza vincoli;

5) Infine, il montaggio come ancoraggio, costruzione forte del punto di vista dello spettatore teatrale, al contempo libero e vincolato, quasi quanto quello dello spettatore cinematografico.

Dopo aver illustrato queste premesse, cercheremo di avvicinarci a una definizione accettabile di montaggio teatrale.

A livello della *forma dell'espressione*, il ritmo e il montaggio ci sembrano strutture che presentano forti analogie. Il ritmo può essere definito come un dispositivo pragmatico, una pratica produttivo-ricettiva da rintracciare nella manifestazione del discorso, all'incrocio tra una teoria della ricezione e una teoria della manifestazione. In questo senso, è una "griglia vuota" che si applica alla densità figurativa per controllarne la distribuzione e la linearizzazione, e assicurare la continuità e l'efficacia pragmatica delle focalizzazioni previste.

Il problema del ritmo è più delicato quando ci si pone a quell'ultimo livello che fa riferimento alla *forma del contenuto*, e quando si cerca di concepirlo come una morfologia fondamentale. Concepito come griglia di orientamento – quantificazione-aspettualizzazione del programma narrativo –, il ritmo può essere considerato come un sistema di controllo del processo⁵ che organizza la dinamica, al contempo temporale e volitiva, dell'attesa narrativa.

Il montaggio esercita, semanticamente, la stessa funzione, e mantiene anch'esso, in questo senso, una posi-

zione di codice non specifico. Condizionando le operazioni di selezione del contenuto, il montaggio come struttura discorsiva determina il valore di ogni enunciato in funzione della sua posizione e della sua relazione rispetto agli altri enunciati. Agisce come un vincolo che governa la coerenza dell'insieme del discorso.

Sempre per quanto riguarda il rapporto tra piano del contenuto e piano dell'espressione, e quindi per quanto attiene al progetto di ricezione e alla modellizzazione di uno spettatore virtuale che il testo-spettacolo implica, il montaggio funziona come articolazione di una semiotica semi-simbolica, tanto a livello sincronico quanto diacronico. A partire da un insieme di opposizioni plastiche (qui/là, dentro/fuori, alto/basso, chiaro/scuro, coerente/disperso, fermo/in movimento, ecc.), che articolano contrasti grafici, di volume, spaziali e di luce, e che sono al contempo topologici e visivi, il montaggio opera sulle focalizzazioni realizzate, sugli spostamenti e sulle figurativizzazioni dell'attante osservatore, sui suoi processi di spazializzazione, di temporalizzazione e di attorializzazione. Correlativamente, queste categorie troveranno una corrispondenza sul piano del contenuto, dove vengono attivate coppie di opposizioni del tipo continuo/discontinuo, tutto/parte, centrato/scentrato, orientato/non orientato, definito/indefinito.

Semiotica ritmica, il montaggio può configurarsi come un *sistema trasversale*, chiamato a rendere conto dei modi di investimento dello spettatore messo in scena dalla diversa combinatoria delle categorie ritmiche, da cui dipende la composizione del discorso, e, in gran parte, la sua intenzione estetica e la sua efficacia pragmatica.

¹ Rimandiamo per questo a un testo fondamentale per un primo approccio ai ritmi visivi, e che focalizza bene il rapporto tra ritmi organici e raggrup-

pamento ritmico nell'opera d'arte: Gombrich 1979; vedere anche l'insieme del lavoro teorico di O. Calabrese, in particolare 1985a e 1985b.

² "In its overall form, Marr's theory is similar to our theory of music. Each level of visual structure is characterised by a set of principles analogous to well-formedness rules" (Lerdahl, Jackendoff 1983, p. 307).

³ Cfr. in particolare "*Actualité de Brøndal*" in Zilberberg 1988, § 2.3. su Brøndal e Thom (pp. 56-62).

⁴ Vale a dire, secondo noi, tra livello pulsionale, livello fenomenologico e livello cognitivo.

⁵ Per "processo" si intende il cambiamento di stato del soggetto, che passa da uno stadio di tensione massima a uno stadio di rilascio, tramite una fase intermedia.