

Capitolo terzo

L'approccio semiotico

Prima di affrontare la definizione concettuale del ritmo (cfr. il quinto capitolo) che dovrebbe consentire – per lo meno lo auspichiamo – di risolvere al meglio la difficile sintesi tra l'approccio della teoria della percezione e quello di una teoria della produzione linguistica, ci sembra importante interrogarci sui *contributi* e sui *limiti* dell'approccio semiotico alla teoria del ritmo.

Cercheremo quindi non solo di costruire gradualmente una definizione del ritmo inteso come *dispositivo*, ma anche di verificare ed estendere l'ipotesi di base che sottende il presente lavoro: il ritmo – pensato come *vincolo* – rappresenta l'*invariante sottostante il processo di trascodifica*¹ di due testi di natura semiotica diversa (vale a dire che non hanno la stessa materia dell'espressione).

Benché concomitante all'informazione testuale, l'informazione ritmica può tuttavia esserne indipendente: ciò implica che il suo senso deve essere ricercato nell'*organizzazione* della disposizione significativa, nelle strutture che governano la manifestazione. Cercheremo prima di tutto di esplicitare come sia strutturata una *configurazione ritmica*, vale a dire una griglia di distribuzione sintattica e semantica che può essere il supporto comune e invariante di forme di discorso diverse.

3.1. Prime definizioni

Secondo un'accezione condivisa, il ritmo consiste in un'attività scandita da intervalli di tempo (o di spazio, quando si tratta di ritmi visivi). Il dizionario semiotico di Greimas e Courtés (1979, p. 290) parla del ritmo come di un'*attesa*, cioè come di un dato tipo di investimento temporale, con l'ausilio:

dell'aspettualità incoattiva, della modalità del voler-essere applicata sull'intervallo ricorrente fra gruppi di elementi asimmetrici che riproducono la stessa formazione.

Parallelamente, seppur utilizzando un'altra terminologia, Christian Metz (1971, p. 226) afferma che:

uno schema ritmico – anche se si può, e anche se si deve analizzarlo come una pura formazione relazionale, come un rapporto astratto di grandezze misurabili – è un fenomeno intrinsecamente temporale; se lo si dimenticasse, si avrebbe ancora uno schema, ma non uno schema ritmico.

Parzialmente contraddittorie tra di loro (nella formulazione di Metz non si considera l'aspettualità, né la volizione), queste due definizioni semiotiche del ritmo che abbiamo appena ricordato restano ancora alquanto vaghe e poco soddisfacenti, in quanto prestano attenzione solo alla temporalità come tratto pertinente del paradigma ritmico: ciò che esse sottolineano in questo caso è quindi una *non-specificità* del ritmo, il che ci induce a cercare di fornirne una spiegazione più esauriente e soprattutto capace di rendere conto dell'estensibilità presupposta di questo tipo di organizzazione dello spazio-tempo.

Cerchiamo allora di pensare al ritmo come a un *sistema*, vale a dire come a una struttura composta di correlazioni differenziali: in quanto tale, esso rappresenta un codice, e quindi una regola, un meccanismo di trasfor-

mazione responsabile, che si può riconoscere sia a livello dell'espressione sia a livello del contenuto: quanto ci interessa qui in particolare è la possibilità di *persistenza di una forma del contenuto ritmico attraverso la mutazione delle materie dell'espressione*.

Secondo Benveniste (1966) il ritmo è anzitutto *forma del movimento*. Ora, se fra i tratti pertinenti del codice ritmico abbiamo innanzitutto individuato la temporalità, dobbiamo ora aggiungere un altro imperativo: il codice può essere riconosciuto come una configurazione, una specie di matrice, di disegno, di modello pre-narrativo, che si iscrive nella natura *spazio-temporale*² dell'evento proponendo una griglia di lettura. Ogni esperienza umana, attiva e percettiva, ha inevitabilmente un *carattere temporale*, governato da un ordine che si può rappresentare su un *vettore spaziale*, chiamato in semiotica *asse della prospettiva*. Ogni struttura che realizza delle regolarità, obbedendo ad alcune regole prospettiche, ad alcune strategie che controllano la disposizione ordinata di punti su una linea, definiti dall'obbligo di rispettare una direzione e un ordine *prima/dopo* determinato, può diventare un modello predittivo.

Ora, è evidente che, qualunque sia l'evento, bisogna metterlo in prospettiva, rappresentarlo nello spazio-tempo, per poterlo interpretare. La localizzazione spazio-temporale diviene quindi il primo problema per un'analisi della *forma dell'esperienza*, vale a dire del modo in cui le categorie spaziali e temporali si incrociano per organizzare strutturalmente l'evento e per creare le condizioni della sua eventuale *ripetizione ritmica*.

È in questo modo che l'assimilazione del ritmo a una *configurazione*, a partire dalla riflessione lessicologica di Benveniste, pone le condizioni di una semiotica del tempo, ma anche dello spazio, sovradeterminata dal ritmo. Questa semiotica, che cercherebbe di rendere conto della forma della percezione, forma fenomenica o forma

dell'esperienza sensibile, deve sostanzialmente essere ancora creata: cercheremo di apportare in questa sede il nostro contributo.

3.2. *La configurazione*

Come si organizza la *configurazione ritmica*? Dal punto di vista semiotico (Greimas, Courtés 1979, p. 58-60), una configurazione costituisce un micro-universo di significazione autonomo, sia semanticamente, sia sintatticamente, rispetto al contesto nel quale esso si inserisce.

Una configurazione rappresenta la necessità temporale e spaziale che governa la rappresentazione, la cesura degli intervalli tra gli eventi, il *tempo operativo*, nel senso in cui l'intende Piaget (1946), che sovrappone la logica forte e quantificabile della sua causalità al *tempo percettivo*. In questo modo, sul piano della sintassi discorsiva, le figure devono rendere conto, attraverso la loro distribuzione, della costruzione progressiva dell'*effetto di ritmo* tramite il quale l'enunciato subordina tutta la messa in scena testuale a un'isotopia temporale (necessariamente normata, vale a dire aspettualizzata)³.

Una configurazione ritmica è tuttavia, nel senso in cui l'intendiamo noi, lo schema neutro, non ancora figurativizzato, della disposizione di un evento-tema nello spazio-tempo. Ma, affinché vi sia configurazione, è necessario mantenere una coerenza con la logica consecutiva che decide della disposizione e della quantità delle unità pertinenti, cioè degli eventi di congiunzione e di disgiunzione⁴, e degli intervalli tra eventi. Questa logica, interamente responsabile della messa in forma del discorso, rimanda a ciò che chiamiamo il *dispositivo ritmico*. Il dispositivo ritmico fa in

modo che i sintagmi si succedano seguendo un ordine di presupposizione che sarà, al contempo, di distribuzione spaziale e temporale, al fine di catturare l'attenzione del ricevente e di orientare le sue traiettorie cognitive timiche e valutative.

3.3. *Il gruppo ritmico*

Si tratta ora di fornire una descrizione preliminare della cellula elementare della configurazione ritmica, cioè della microstruttura sottostante a ciò che, ricoperto figurativamente a livello della manifestazione discorsiva, è riconoscibile narrativamente come *gruppo ritmico*.

Il gruppo ritmico può essere definito come un'*unità di informazione delimitata da due intervalli*, contenente uno schema minimo *trifasico*, atto a descrivere una curva, ascendente al momento dell'impulso incoativo, durativa al momento di tensione culminante, e discendente nella fase di distensione. Questo schema descrive sul piano del contenuto l'alternanza di stati di tensione/distensione sui quali possono effettuarsi degli investimenti euforici/disforici.

Una configurazione ritmica prevede l'esistenza di almeno due gruppi. Indipendentemente dalla sua posizione all'interno del discorso, il gruppo, come la configurazione che lo sostiene, possiede un livello di autonomia e una facoltà di migrazione intertestuale che consente di assimilarlo a un *motivo*, "unità di tipo figurativo che dunque possiede un senso indipendente dalla sua significazione funzionale in rapporto all'insieme del racconto nel quale prende posto" (Greimas, Courtés 1979, p. 223).

I due eventi presupposti dal gruppo ritmico sono separati da un intervallo (non-evento) che è il luogo del silenzio (discorsivo) e dell'attesa (narrativa). All'interno di ciascun evento (sonoro, visivo, narrati-

vo...) si produce un fenomeno di alternanza in tre movimenti, nel quale gli spazi vuoti possono essere chiamati *pause*: la soglia dell'evento, e della fase nell'evento, è definita dall'iscrizione di un punto di vista interno al movimento narrativo, che si definisce come un *attente osservatore*⁵.

Quanto tempo può durare una pausa? Qual è il periodo tra un evento e l'altro, all'interno di una configurazione data? L'arbitro della questione è quella specie di *focus* iscritto nel discorso e indipendente dall'istanza dell'enunciazione, responsabile della dinamica aspettuale.

3.4. *Il vincolo aspettuale*

Il ritmo sta al tempo come un cristallo a un ambiente amorfo (Valéry 1973, p. 43).

Questa riflessione ci porta a fissare tre grandi direzioni di ricerca a proposito del ritmo che il "vincolo" aspettuale ci aiuterà a determinare:

- la definizione del ritmo come *rottura di simmetria* del tempo;
- il rapporto di *opposizione* tra ritmo e tempo;
- l'*organizzazione ritmica*, il ritmo *come un cristallo* che si innesta sulla continuità temporale amorfa.

In questa prospettiva, la questione di una definizione minima del fenomeno ritmico si articola secondo una visione più complessa, quella del ritmo come configurazione tensiva, come strategia di controllo della temporalità della percezione avente lo scopo di dirigere le sue trasformazioni passionali. In questo senso, parleremo dell'intervento aspettuale come rapporto tra due livelli di organizzazione: il livello sintattico-discorsivo e il livello semantico-profondo.

3.4.1. *Guillaume e Piaget*

Giungiamo così al *rapporto tra ritmo e tempo*. Faremo appello a due autori di provenienza molto diversa, benché quasi contemporanei, Gustave Guillaume e Jean Piaget.

Piaget distingue due ordini di temporalità⁶. Il primo, chiamato *tempo intuitivo*, legato alla percezione immediata, a relazioni semplici di successione e di durata, riguarda solo la definizione quantitativa; il secondo, denominato *tempo operativo*, di natura qualitativa, interviene trasformando le relazioni in operazioni fino a costruire uno schematismo intellettuale che è il risultato dell'attività di coordinazione. Il *tempo operativo* è quindi, per Piaget, l'organizzazione delle azioni minime sconnesse in movimenti regolativi, e infine in raggruppamenti dotati di organizzazione logica.

Per una sorprendente coincidenza, Guillaume introduce la nozione di *cronogenesi* (cfr. Guillaume 1968): si tratta di un'operazione di pensiero che si sforza di costruire il tempo attraverso il supporto grammaticale della categoria verbale, ricongiungendosi così all'idea del tempo operativo.

Come il raggruppamento logico rappresenta, dopo gli stadi del ritmo e della regolazione, la fase estrema del movimento cognitivo della vita psichica (inclusa la rappresentazione temporale), così il tempo rappresentato nel senso grammaticale (modo e aspetto) appare come una forma di costruzione dell'esperienza elementare umana, di apprendimento, di elaborazione percettiva.

Dietro alla nozione di tempo operativo, proveniente dal contesto linguistico o psicologico non importa, ritroviamo sempre un'operazione del contenuto, una realtà concettuale importante, che permette di pensare il flusso temporale come una figurazione, traducibile in uno schema, appunto, *operativo*. Vedremo successivamente quali sono le conseguenze che ne derivano. Per il mo-

mento, basti dire che il rapporto tra ritmo e tempo ci impone di definire una “morfologia generale della vita mentale” – secondo la definizione di Piaget nell’articolo fondamentale che affida al ritmo il ruolo di struttura di base della vita psichica (cfr. Piaget 1942).

Tentiamo quindi di assumere come unità minima di riflessione l’*evento*, definendolo come esperienza minima dello spazio e del tempo. Se è vero, da un lato, che l’evento psicologico discende da una periodicità binaria costituita da due fasi alternate, e dall’altro, che questa periodicità si traduce nella lingua in una tensione rappresentata dalla forma verbale e dalla coordinazione del tempo, del modo e dell’aspetto, possiamo, come suggerito in precedenza, cominciare a considerare il ritmo come una *microconfigurazione*.

3.4.2. *Morfologia della percezione e morfologia oggettivata*

Capace di condizionare la natura dell’evento, la microconfigurazione ritmica si manifesta in un equilibrio che risulterebbe dall’incontro o dall’*“interazione” tra una morfologia oggettivata e una morfologia di percezione* (come nel tatto), ed è questo stesso incontro che consentirebbe di riconoscere l’equilibrio/squilibrio, se non addirittura una regolazione tra i due.

Ora, quando parliamo di *tempo*, pensiamo al *tempo di esistenza* (T’) e al *tempo spazialità* (T’’) di Guillaume. Quando parliamo di *ritmo*, indichiamo la *natura* (T’’’) e lo *svolgimento dell’evento* (T’’’’), cioè le sue forme aspettuative. Illustriamo questo aspetto con l’ausilio di un esempio; consideriamo il verbo */dimenticare/*.

/Dimenticare/, rispetto a T’’’, è imperfettivo, non ha limiti (né inizio, né fine), salvo quando gli attribuiamo un oggetto */dimenticare qualcuno, qualcosa/*. Se facciamo intervenire un’aspettuativizzazione di questo verbo (T’’’’), avremo, tra le varie possibilità:

- a) egli comincia a *dimenticare* (incoativo);
- b) egli sta *dimenticando* (durativo);
- c) egli smette di *dimenticare* (terminativo).

Il tempo interviene sulla tensione verbale pura e indica contemporaneamente diverse prospettive di evoluzione dell'evento.

Ricordiamo a proposito che l'azione elementare ha bisogno di una regolazione uguale e contraria per essere significante: ciascuna forma verbale prospetta un seguito alternativo che permette all'equilibrio mobile di affermarsi e all'operazione cognitiva di rivelarsi. Da queste considerazioni derivano alcuni sviluppi semantici opposti:

- a') egli smette di *ricordare*;
- b') egli sta *ricordando*;
- c') egli comincia a *ricordare*.

Le possibilità a), b) e c), così come a'), b') e c'), si trovano in un rapporto di presupposizione reciproca: ciò che è semanticamente antecedente è virtualmente contenuto in ciò che segue, e viceversa.

L'iterazione che crea, per definizione, ritmo, deve essere quindi considerata, all'interno del modulo regolatore del ritmo stesso, come un'azione potenzialmente contenuta nel suo *pattern* aspettuale. In questo senso, è vero che *non c'è ritmo senza iterazione*, ma il fenomeno iterativo può anche essere soltanto virtuale: è dunque possibile ritenere che vi sia presenza di ritmo, anche all'interno di un solo *pattern*.

In questa ipotesi, ogni determinazione aspettuale – punto di vista, non dimentichiamolo, *relativo* sulla scena rappresentata – potrebbe essere contemplata come il frammento di una struttura ritmica più complessa, pienamente realizzabile, e riconoscibile, solo a livello della

configurazione discorsiva, dove il verbo-evento interagisce con le altre parti del discorso.

3.4.3. *Aspettualità e dispositivo ritmico*

Ma il ritmo è qualcosa di più della struttura organizzata che abbiamo visto manifestarsi nelle espressioni aspettuali: come il “cristallo” di Valéry, il ritmo è il risultato percettivo di una morfologia complessa. Le aspettualità temporale, spaziale e attoriale collaborano al funzionamento del ritmo come dispositivo, ciascuna secondo la sua propria area di intervento:

- l'aspettualizzazione temporale, la più immediata, decide della *consecutio temporum*, della misura e dell'intensità, dell'ordine, della durata e della frequenza di una manifestazione;

- l'aspettualizzazione spaziale interviene sulla plastica, la prossemica, la dinamica iconica dei percorsi;

- l'aspettualizzazione attoriale determina il punto di vista tramite il quale l'attore viene rappresentato, il montaggio degli elementi comportamentali, l'interazione realizzata negli scambi polemico-contrattuali.

3.5. *La generazione del ritmo*

Sul piano semiotico, possiamo dire che il ritmo riguarda il rapporto di livello profondo delle pre-condizioni di significazione (l'opposizione tensione/lassità come asse semantico universale) trasformate successivamente in enunciati della sintassi narrativa, e poi al livello superficiale della sintassi e della semantica discorsiva, dove il ritmo si manifesta tramite il soggetto dell'enunciazione.

Si può allora delineare uno sbocco del *percorso generativo del ritmo*⁷ che giustifica la definizione primaria che ne abbiamo fornito: quella di essere al contempo

una *configurazione* aspettuale e una forma di *pregnanza*. Ma il ritmo è anche, prima di tutto, nell'ordine della stratificazione generativa della significazione, un *modulo auto-regolativo*. La metafora del cristallo proposta da Valéry ci sembra sempre molto appropriata.

Il ritmo profondo, quello che Piaget (1942) chiamava *morfogenetico*, risponde a uno schema di azione semplice che testimonia dell'adattamento del soggetto della percezione alle modificazioni ambientali, a una *Gestalt* esperienziale né acquisita né autonoma rispetto alle strutture cognitive, a una compensazione delle provocazioni esterne. Tentativo del soggetto volto a risolvere le sue proprie tensioni interne, il ritmo esercita in questa fase un'azione periodica di equilibratura che si alterna a fasi antagoniste, introducendo un principio di discontinuità rispetto alla continuità temporale.

Se, da un lato, il ritmo propone dunque la prima condizione di ancoraggio di una situazione percettiva, dall'altro, la Gestalttheorie gli riconosce un'esistenza pregnante tramite la propensione naturale del soggetto al raggruppamento di elementi isolati, alla formazione di una struttura ordinata che consenta di individuare una configurazione primaria del percepibile. Questi due aspetti ci sembrano fondamentali: situazione passiva a livello profondo (il ritmo come *iterazione*), attiva al livello successivo (il ritmo come *raggruppamento*). Nei due casi, parliamo di un procedimento che ci interessa in quanto *strategia di controllo* della percezione così come dell'azione.

Sul piano della sintassi narrativa, riteniamo sia possibile investire nelle strutture attanziali l'opposizione profonda tra continuità e discontinuità propria ai valori euforici e disforici. I due movimenti, passivo e attivo, di iterazione e di raggruppamento, devono allora essere letti alla luce degli effetti di senso determinati dai modalizzatori dei programmi narrativi. Dispositivo di coesio-

ne, tendenza all'equilibrio (anche se si tratta di un equilibrio mobile), il ritmo, tramite la ripetizione (congiunzione/disgiunzione iterata), provoca delle sensazioni, dei *movimenti patemici*. Ora, la narratività del modello semiotico è fatta, si sa, di tensioni e di ritorni all'equilibrio seguiti da distensioni; solo la trasformazione di una stasi precaria produce una storia⁸.

A questo livello, in quanto organizzazione sintattica di *concatenazione* dei programmi narrativi che serve da intermediario tra un volere incoativo, un'attesa disgiuntiva (l'intervallo) e infine una congiunzione che concatena il nuovo programma narrativo, il ritmo appare come un *dispositivo sintattico* capace di gestire le articolazioni passionali garantendo la tensione narrativa. L'iterazione dispone poi i programmi narrativi secondo un ordine presupposizionale; vi è iterazione, e quindi ritmo, perché la nostra memoria è attiva.

Nel passaggio dal livello semio-narrativo al livello discorsivo, il ritmo può essere descritto come una configurazione astratta (presente sul piano della semantica discorsiva) atta a tradurre delle tematizzazioni passionali, delle tensioni irrisolte, dei simulacri che implicano comunque una portata dinamica: in quanto forma tematico-figurativa, rappresenta qui una sorta di rete distributiva, abbastanza astratta per inglobare le figure isotope che lo compongono, e al contempo abbastanza vincolante per quanto riguarda lo spazio-tempo per costituire già un'intelaiatura narrativa. Le figure dovranno successivamente rendere conto, grazie alla loro distribuzione, della costruzione progressiva dell'effetto di ritmo nell'enunciato, subordinando a un'isotopia temporale tutta la *messa in scena* del testo.

Ripetiamo allora che una configurazione ritmica è per noi lo *schema neutro della disposizione di un evento-tema nello spazio-tempo*; in quanto principio di organizzazione determinato a partire dal riconoscimento di

un'iterazione di tratti semantici e/o sintattici, possiamo parlare di *isotopia ritmica*, che diviene configurazione nel momento in cui i sintagmi interessati *si tengono*, secondo una concatenazione determinata e *rintracciabile*.

3.6. *L'attesa*

Ritorniamo adesso alla specificità della struttura ritmica. Il tratto determinante ci sembra essere quello della rappresentazione dell'*attesa*⁹. Concepiamo l'*attesa* come fenomeno discorsivo e narrativo.

Introduzione della discontinuità all'interno della durata uniforme, alternanza di micro-eventi successivi che si presentano come ricorrenza del simultaneo, l'*attesa* rivela l'*effetto di senso patemico* di cui la configurazione ritmica è responsabile. Essa serve soprattutto a spiegare quel concetto, forse ancora poco chiaro, della *narratività autonoma* del gruppo ritmico.

3.6.1. *Attesa semplice e attesa fiduciaria*

Distingueremo due tipi di attesa: una prima, interna alle fasi che compongono il gruppo ritmico, e una seconda, relativa all'insieme della configurazione, cioè l'*attesa* che si situa tra un gruppo e l'altro. La prima è stata chiamata da Greimas (1983, p. 220) *attesa semplice*: la definisce come ciò che mette in congiunzione un soggetto con un oggetto di valore

(...) si tratta di una modalizzazione del soggetto definibile come un voler essere congiunto (...).

Così, accanto alle passioni di agire, (...) incontriamo qui una passione di essere agiti, la passione cioè nel senso tradizionale ed etimologico del termine.

Utilizziamo questo concetto di attesa per descrivere lo schema di un gruppo e per spiegare la sua coe-

sione intrafasica, misurata aspettualmente dall'attente osservatore. L'attesa semplice disegna una curva energetica contrassegnata dai cambiamenti di intensità della tensione creata dagli spazi di pausa/silenzio¹⁰ nel corso dei quali, appunto, si attende (figura 1).

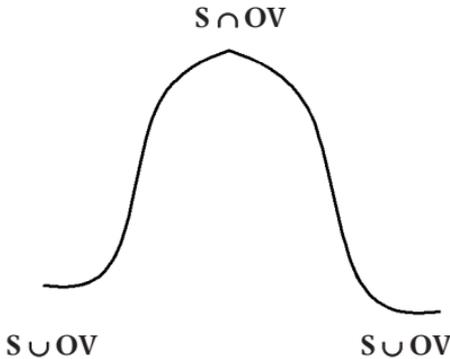


Figura 1.

Greimas (p. 222) fornisce d'altro canto un'ulteriore definizione dell'attesa, chiamata *attesa fiduciaria*.

L'attesa del soggetto in effetti non è un semplice desiderio, ma si iscrive su uno sfondo anteriore rappresentato dalla fiducia: il soggetto di stato "pensa di poter contare" sul soggetto di fare per la realizzazione delle "sue speranze" e/o dei suoi "diritti". Se il carattere contrattuale della relazione che fonda i diritti è evidente, analogamente la natura obbligatoria del fatto di sperare e cioè di "considerare (ciò che si desidera) come qualcosa che si deve realizzare" si manifesta chiaramente quando si prova a scalfirne appena la superficie lessematica (...).

Sebbene non si possa in questo caso parlare di un vero e proprio contratto di fiducia o di uno pseudo-contratto, tuttavia potremmo forse considerarlo ugualmente come un contratto immaginario. Al momento della sua stipulazione

– o, piuttosto, del suo riconoscimento –, il soggetto di fare non si trova infatti in alcun modo impegnato, in quanto la sua modalizzazione deontica è solo un prodotto dell'“immaginazione” del soggetto di stato.

In una seconda figura, illustreremo la nostra applicazione di questa definizione allo schema ritmico, ricordando che la fiducia nella realizzazione dell'evento può essere sia spontanea sia fondata su esperienze di iterazione (come faceva d'altronde notare Greimas stesso).

Questa figura descrive l'itinerario di tutto il gruppo ritmico, disegnando un vettore, che può essere ascendente o discendente a seconda che il tempo forte del gruppo si trovi all'inizio o alla fine. Essa è tra l'altro il presupposto necessario per spiegare il fenomeno di *iterazione* in quanto tratto costitutivo del gruppo stesso. Essa poggia su una relazione fiduciaria tra l'attante osservatore (il punto di vista interno) e il soggetto osservatore esterno: quest'ultimo riconosce la presenza del ritmo solo se il primo gruppo si ripete, rispondendo al simulacro del percepito che l'enunciatario ha potuto costruirsi. (Ecco perché non vi è ritmo se non a partire da un terzo evento, che succede al primo e alla sua ripetizione, il quale fonda l'attesa di colui che percepisce)¹¹.

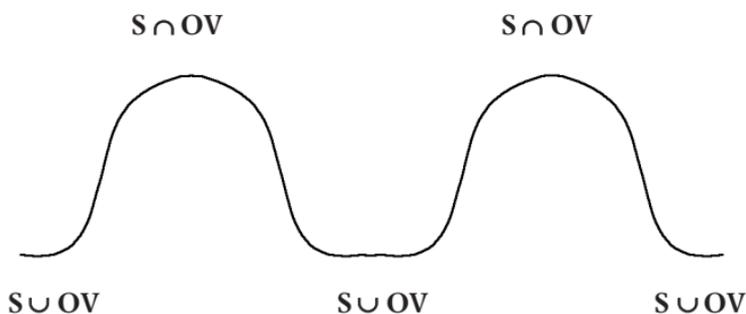


Figura 2.

L'*attesa fiduciaria* è un movimento immaginario fondato su una credenza che fa nascere una *necessità* percettiva, vincolo semiotico sovrapposto alla successione continuativa del processo. Dalla soddisfazione di tale necessità deriva il piacere che accompagna il riconoscimento di un ritmo, piacere di congiunzione di un soggetto in attesa.

3.6.2. *Passione e cognizione*

Il ritmo rappresenta quindi un *movimento cognitivo abbinato a un investimento passionale*. Esso è, narrativamente, costruzione del continuo tramite iterazione, quindi tramite proiezione del discontinuo nella durata, tramite concatenazione reciproca di gruppi autonomi. Il suo movimento iterativo introduce nello svolgimento testuale una *memoria* degli stati di congiunzione (gli *eventi*) e di disgiunzione (le pause, gli intervalli), che si articola su una volontà prospettiva: come l'assenza di oggetto del desiderio descrive una parabola tensiva (cfr. figura 1), fino a quando non vi sia acquisizione, così la mancanza fiduciaria, situata dopo la fase terminativa del gruppo (corrispondente all'intervallo), chiama la ripetizione del gruppo stesso, senza la quale la tensione che si può dire *predittiva* (pulsione circolare) verrebbe a cadere.

Ma la questione cui cercheremo di rispondere resta invariata: perché alcune pregnanze si fissano in salienze particolari che producono effetti di ritmo?

Secondo Greimas e Courtés (1979, p. 189), "l'iteratività è la riproduzione di grandezze identiche o comparabili, situate sul medesimo livello di analisi". Se queste grandezze possono essere definite come gruppi ritmici, si può prendere in considerazione il fenomeno dell'iterazione ritmica necessario in quanto prima forma di narritività, differenza evenemenziale che si traduce in discontinuità proiettata sulla duratività del tempo continuo dell'attesa.

Per il fatto che essa è fondata su un contratto fiduciario, l'iterazione rappresenta un tipo di *narratività prospettiva*. Una volta che si è prodotto il primo gruppo (dove alcune ricorrenze, le fasi, sono riconoscibili e misurabili), è necessario, affinché vi sia configurazione, che lo schema proposto si ripeta rispondendo così alla costruzione di un modello regolare, conforme alla prevedibilità dell'attante osservatore. L'intervallo tra un gruppo e l'altro sarà quindi il periodo neutro indispensabile all'equilibrio finale della configurazione. L'attesa, sulla quale si costruisce la configurazione ritmica, è fortemente vincolante: essa è il simulacro che anticipa (presuppone) la successione per poter impostare ciò che è simultaneo (o quasi simultaneo: il gruppo).

Non vi è configurazione senza ripetizione di due gruppi (non vi è il secondo gruppo se non appare il primo). La loro relazione è di presupposizione reciproca. Inoltre, il secondo gruppo deve ripetersi in maniera identica al primo: l'iterazione si fonda su una *matrice mnestica* – sorta di competenza iscritta nel primo gruppo al momento della sua apparizione – che segue (può seguire) una performance costante nel ritorno previsto dell'identico, permettendo la conferma del soggetto esterno che l'aspetta.

3.7. *L'equilibrio*

Riprendiamo lo schema disegnato in precedenza per illustrare in cosa consista la nozione fondamentale di *equilibrio ritmico*, e quale ruolo svolga l'investimento aspettuale, al quale si è finora fatto soltanto allusione.

Lo schema standard del gruppo ritmico comincia, è già stato detto, con un *silenzio*. Questo silenzio descrive uno stato di mancanza e/o di desiderio, e può essere discorsivizzato in diversi modi: spazio tipografico, descri-

zione preliminare all'incidenza di un fatto, enumerazione... Il silenzio crea una tensione che il primo evento riempirà presto: vi è passaggio dalla duratività della tensione di attesa all'aspettualità puntuale dell'evento incoattivo. Ma dopo questo evento la tensione, inizialmente diminuita dalla congiunzione e dalla soddisfazione che ne derivano, aumenterà di nuovo (fase durativa) con ciò che ha avuto luogo, fino al secondo evento che rinnoverà un aspetto puntuale. Il momento di passaggio da uno stato a un altro corrisponde alla situazione durativa (di attesa-tensione) sulla quale si profila il gruppo ritmico.

Come ogni relazione tensiva, quella che governa il gruppo è una relazione orientata (cfr. figura 3): ciò ci consente di progredire nella teorizzazione e di rendere conto di due modelli elementari di struttura ritmica del gruppo.

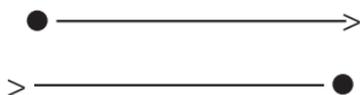


Figura 3.

Il tempo forte può dunque essere posizionato all'inizio del gruppo (ritmo discendente) oppure alla fine (ritmo crescente, ascendente). Gli eventi/ pulsazioni potranno avere un'intensità uguale o diversa, più forte o più debole.

Non abbiamo previsto modelli dove il tempo forte si situerebbe al centro, e per diverse ragioni. Da un lato, il gruppo può decisamente essere costituito solo da due pulsazioni, di cui l'una sarebbe facilmente più forte dell'altra; dall'altro, le proposte degli psicologi (Frasse) e dei fonetisti (Halliday) concordano, con il sostegno dei dati sperimentali, nel localizzare il tempo

forte sempre sulla prima o sull'ultima fase e mai al centro; infine, ed è questa una ragione fondamentale, un modello in cui il tempo forte si collocasse al centro, non rappresenterebbe altro che l'accoppiamento di un ritmo ascendente con un ritmo discendente. Comunque sia, tutto dipende dal criterio di segmentazione adottato: nonostante un tempo forte possa benissimo trovarsi, teoricamente, al centro di un gruppo di tre, nulla impedirebbe a una segmentazione artificiale di spezzare il gruppo in due, e di produrre due gruppi di due. Possiamo quindi affermare che vi sono, in ogni caso, una direzionalità dell'impulso energetico all'interno del gruppo e una proiezione prospettiva intensificativa/disintensificativa. L'attesa tensiva, che abbiamo visto in precedenza, si sdoppia in un'attesa distensiva, ed entrambe devono essere soddisfatte, pena la destabilizzazione dell'*equilibrio ritmico*.

3.8. *Pregnanza, salienza*

Nella sua teoria "semiotica" della regolazione biologica, come ricorda Petitot¹², Thom introduce il concetto di *pregnanza*, distinguendo due tipi di forme *salienti*: quelle che sono configurazioni che si stagliano su uno sfondo amorfo, e quelle che sono *biologicamente significanti*, il cui riconoscimento è necessario e caricato psicologicamente. Queste ultime sono le *forme pregnanti*.

Le pregnanze si investono nelle salienze in modo analogo all'investimento di valore da parte di un soggetto su un oggetto, e la conversione delle pregnanze in catastrofi descritta da Thom¹³ è assimilabile alla conversione della semantica fondamentale in sintassi attanziale. Ora, il ritmo mette in gioco una doppia omologazione:

- a livello semio-narrativo
/disgiunzione/ vs /congiunzione/
/attualizzato/ vs /realizzato/

- a livello discorsivo
/tensione/ vs /distensione/
/attesa/ vs /soddisfazione/¹⁴.

Mentre, a livello semio-narrativo, l'attualizzazione corrisponde a uno stato di concentrazione fonica che si oppone all'estensione e segue la realizzazione dell'evento ritmico (la pulsazione), sul piano discorsivo il ritmo è innanzitutto un fatto *figurale* che precede nell'astrazione il figurativo tipico dell'alternanza del silenzio (o della pausa, o del vuoto grafico/tipografico)¹⁵.

Queste opposizioni, iterate, strutturano il movimento del ritmo. La categorizzazione tensione / distensione viene percepita a livello di superficie; ma è nelle istanze *ab quo* della semantica fondamentale che bisogna ricercare la misura, e i fondamenti, della sua gravidanza. L'interesse che ne deriva è quello di una definizione capace di prendere in carico i tratti essenziali del fenomeno ritmico:

- 1) il ritmo come forma saliente sulla quale si investe una gravidanza;
- 2) l'organizzazione topologica del ritmo;
- 3) la dinamica binaria e periodica dello schema tipico del ritmo.

Il problema che si pone quindi è quello di sapere come concepire la discretizzazione della sostanza del contenuto tramite l'introduzione di una discontinuità immanente, indipendente dal piano dell'espressione (cfr. Petitot 1985 e 1992).

3.8.1. *Il ritmo come salienza*

La categorizzazione tensione/distensione è un'opposizione di superficie privilegiata per l'investimento delle

pregnanze. Ora, il *ritmo è una salienza* per eccellenza, suscettibile di diventare pregnante. Alcune pregnanze *possono investirsi in maniera preferenziale* su delle opposizioni tensione/distensione, e una struttura ritmica avrebbe in questo senso una funzione privilegiata per l'ancoraggio delle pregnanze sulle salienze.

Le pregnanze che si investono sui sistemi ritmici perseguono una stabilità del sistema percettivo, quasi una regolazione biologica dell'attività simbolica. Il riconoscimento di alcune forme come *più forti* e quindi più stabili, continue, implica la loro scelta preferenziale, la loro "*saisie*".

Ecco allora che il sistema delle pregnanze deve essere considerato anche come competenza, memoria biologica, insieme di regole che hanno come obiettivo l'equilibrio della situazione percettiva.

Un ritmo è una salienza. Si tratta quindi al contempo di una morfologia e di un archetipo, una forma elementare di sintassi temporale. In quanto sintassi temporale, il ritmo discende dal figurale, ma allo stesso tempo è oggettivamente privilegiato al momento dell'investimento delle pregnanze. A questo titolo, esso è anche collegato alla semantica fondamentale. Il ritmo assume allora la configurazione di una morfologia sintattica, di un *sistema geometrico di discontinuità* che appare all'interno di un logos L strutturalmente instabile, descrivendo uno spazio chiuso K che può essere qualificato come *insieme catastrofico*.

La catastrofe ritmica elementare è una catastrofe di biforcazione, identificabile con un'*increspatura*: su un tempo ciclico che girerebbe senza ritmo, si apre la rottura della biforcazione ritmica che introduce la discontinuità temporale.

3.8.2. *Il ritmo come oscillatore*

Un ritmo può quindi essere anche definito come un oscillatore marcato: *vi è ritmo quando si marca un ciclo*.

Ora, il ritmo-forma pregnante discende da una categoria di universali che non è affatto astratta, ma che appartiene al gruppo di *universali di esperienza*, primitivi che riguardano il contenuto ancora prima della sua messa in linguaggio. Come scrive Robert Martin (1983, p. 38), cui si deve una delle definizioni più esaustive, gli universali di esperienza:

vengono piuttosto dall'idea che certi dati del mondo, fisici, fisiologici, antropo-culturali, esercitano sulla vita degli uomini un vincolo così forte che è impensabile che non lascino alcuna traccia nella lingua. E queste tracce, per lo stesso fatto, hanno tutta l'opportunità di essere degli universali. Il confronto del corpo, le posizioni che può prendere (in piedi, sdraiata, seduta), i movimenti che autorizza, le sensazioni fisiologiche della fatica, della fame, della sete, la percezione attraverso l'udito, la vista, il tatto, l'esperienza della pesantezza, l'orientamento del corpo, e l'organizzazione dello spazio che ne deriva; il contatto dei liquidi o dei solidi; l'alternanza del giorno e della notte, l'invecchiamento e la morte sono là, tra molte altre, come esperienze ineluttabili, di cui è poco verosimile che siano senza ripercussione nella lingua.

Tutta la lunga serie dei ritmi biologici (spontanei, provocati, indotti, acquisiti), dei ritmi motori, di suzione e di masticazione, di ondeggiamento, tutta la soddisfazione infine che l'uomo trae dal semplice fatto della sincronizzazione secondo un tempo esogeno o endogeno, è necessariamente riprodotta nei sistemi di rappresentazione che gli sono propri, a cominciare dall'immagine e dalla lingua. Il ritmo è lì in quanto modello morfologico che si imprime nella percezione, dando vita a una sorta di *memoria sensitiva che predispone a godere delle rappresentazioni che vi si conformano*.

Andando oltre e presupponendo che l'uomo, in quanto soggetto sensibile, sia dotato di una competenza ritmica che si conferma come morfologia elementare

(elastica) del suo sistema percettivo, si vede anche che questo sistema interagisce necessariamente con le forme del mondo, altro sistema (altra morfologia) che presenta delle zone di investimento, le *pregnanze*, e delle zone più gestaltiche, le *salienze*. Questi due concetti ci sono stati indispensabili per spiegare che cosa si intende per *sensibilità preferenziale* dovuta al ritmo, e ciò che essa ha in comune con la questione dell'equilibrio.

3.9. La trascodifica: la nozione di isomorfia

Al di là delle diverse manifestazioni possibili, sembra dunque che vi sia una *presenza del ritmo trasversale alle forma espressive*. Ma nella nostra ipotesi, il ritmo può occupare una posizione ben più strategica, che lo identifica come la *matrice del processo di trascodifica*¹⁶, cioè del trasferimento da un sistema di linguaggio a un altro.

Metz, in *Langage et cinéma* (Metz 1971, p. 164), opera una distinzione importante a proposito dei diversi tipi di *interferenze codiche* tra linguaggi:

- 1) l'interferenza localizzata, parziale e non interessante sul piano sistematico;
- 2) l'interferenza codica senza trasposizione sensoriale, dove uno stesso codice riapparirebbe in diversi linguaggi;
- 3) l'interferenza codica con trasposizione sensoriale, dove alcuni codici diversi, ma quasi *isomorfi*, si manifestano in diversi linguaggi: ed è qui che si ha la trasposizione codica a giusto titolo, poiché *“una certa logica del sensibile, fosse anche restata la stessa come logica, non è più la logica dello stesso sensibile”*.

Per verificare il ruolo del ritmo in ogni processo di trascodifica, è quindi necessario definire innanzitutto la nozione di *isomorfia* all'interno di un sistema semiotico.

L'isomorfia è un'*identità* di forma che può essere riconosciuta tra piani (dell'espressione, del contenuto) diversi, e tra unità di dimensioni diverse. Ora, nel terzo caso di trasposizione codica, si può dire con Metz che non si tratta di isomorfismo totale (altrimenti si tratterebbe del secondo caso), ma di un'equivalenza tra testi stabilita sulla rete interna, sull'economia della forma del contenuto a livello puramente relazionale. Le unità, di dimensione variabile, della forma dell'espressione (diverse a seconda del tipo di testi coinvolti) si correlano in questo modo con delle unità costanti della forma del contenuto. Si può quindi affermare che categorie figurative diverse sono omologate a un'unica categoria del contenuto.

Nella trascodifica, un sistema *semi-simbolico*¹⁷ come il ritmo riesce necessariamente a svolgere un ruolo fondamentale, in quanto può intervenire sulla coordinazione tra categorie dell'espressione e categorie del contenuto.

In quanto *operatore di trascodifica*, garante del mantenimento dell'invarianza delle caratteristiche plastiche di un testo, il ritmo si conferma al centro dei processi di modellizzazione cognitiva dell'individuo¹⁸.

3.10. *Del ritmo come dispositivo*

Una delle questioni essenziali nella relazione tra un testo e la sua descrizione o la sua interpretazione (T' o T'') rimane certamente quella della corrispondenza *spazio-temporale*. Se T''' si rapporta a T' come alla sua presupposizione semantica, la sua configurazione sintattica implica una mediazione necessaria tra due configurazioni spazio-temporali: l'una, paradigmatica e sincronica, l'altra sintagmatica e diacronica, *deformazione regolata* prodotta per trascodifica¹⁹.

Sulle orme di Genette, Seymour Chatman rileva, nella categoria di relazione temporale dell'*ordine*, la possibilità che storia e discorso abbiano la stessa successione, oppure che vi siano delle sequenze anacroniche (analessi o prolessi) che possono avere una portata e un'ampiezza diverse, o ancora che si tratti di un'anacronia dove non è prevista alcuna relazione cronologica tra storia e discorso. La *durata* riguarda il rapporto tra il tempo di ricezione dell'opera e il tempo in cui si dispiegano gli eventi della storia, con cinque possibilità: riassunto, ellissi, scena, estensione, pausa. Le forme iterative, che ci interessano maggiormente, vengono riprese dalla terza categoria genettiana, la *frequenza*: qui il rapporto può essere singolare, singolare-moltiplicativo, ripetitivo, iterativo.

Il tempo funziona, inevitabilmente, nel senso spaziale e contemporaneamente temporale, come un *dispositivo*, una struttura che organizza l'economia del T", interpretazione o racconto poco importa.

Ora, per rendere conto del montaggio qualitativo e posizionale al quale il fatto percettivo è sottoposto nel momento in cui, nominato linguisticamente, viene circoscritto e tradotto in scrittura, e del montaggio, sempre qualitativo e posizionale, tramite il quale, all'opposto, il testo scritturale (azione più descrizione) viene *tradotto*, per esempio, in testo spettacolo (o in testo filmico), pare indispensabile utilizzare una griglia doppia, *spaziale e temporale*,

questa intuizione di un mezzo omogeneo, propria dell'uomo, ci permette di esteriorizzare i nostri concetti gli uni rispetto agli altri, ci rivela l'oggettività delle cose (Bergson 1922, p. 136).

Il ritmo, che struttura il percepito come *forma del movimento*, gestisce il rapporto della forma significante tra i testi coinvolti nell'operazione di trascodifica come una distribuzione di significanti secondo alcuni schemi

periodici e di ripetizione – in ogni caso differenziali – in corrispondenza l'uno con l'altro.

Ritorniamo infine a Benveniste (1966, p. 398), al quale dobbiamo la minuziosa analisi lessicologica della parola greca, che abbiamo ricordato all'inizio di questo capitolo; bisogna sottolineare che, già in questo testo, il ritmo assume una colorazione assolutamente plastica, laddove dalla “configurazione spaziale definita dall'assetto e la proporzione distintivi degli elementi, si giunge al ‘ritmo’, configurazione dei movimenti ordinati nella durata”.

3.11. *Il ritmo: una strategia*

Risulta evidente che, anche se uno dei nostri obiettivi è quello di verificare la definizione del ritmo come regola di invarianza (*codice di connessione*) tra testo e testo – quelle regole dunque che si collocano a livello della forma del contenuto (sintassi semio-narrativa) –, non dimentichiamo per questo l'importanza del ritmo nella forma dell'espressione: solo che, dato che la materia dell'espressione cambia a seconda dei diversi testi, non è pensabile mettere in relazione delle *unità*, ma delle *categorie*. Queste categorie sono di ordine *plastico*: eidetiche²⁰ e topologiche ancor prima che temporali. È loro il compito di intrattenere la connessione tra forma dell'espressione e forma del contenuto. La loro relazione, come abbiamo anticipato in precedenza, è di ordine semi-simbolico.

Ed è qui che comincia – grazie a questo tipo di semiotizzazione seconda che non discende dal connotativo ma dalla funzione poetica jakobsoniana (proiezione del paradigmatico sul sintagmatico, cfr. Jakobson 1963) – l'*autonomia del dispositivo ritmico* in quanto

tale, come meccanismo suscettibile di costruire un oggetto poetico.

La *connessione*, di cui si cerca il codice, trova qui il suo principio. Si tratta della questione comune alle semiotiche planari (bidimensionali): individualizzare i vincoli significanti “*imposti alla manifestazione della significazione*” (Greimas, Courtés 1979, p. 282) e – aggiungiamo – verificare il grado di isomorfismo tra due piani diversi dell'espressione che presuppongono un'uguale distribuzione del contenuto.

Ecco perché un'indagine sul ritmo non può limitarsi a configurare la struttura del dispositivo ritmico in quanto esperienza percettiva (percezione della discontinuità) oppure in quanto modo di categorizzazione (riconoscimento di simmetrie e di ripetizioni). Si deve invece tentare di configurarlo anche come procedura generativa, come *vincolo* cui corrisponde, al livello della sintassi narrativa, un'attesa (e, ancor più in profondità, una *competenza preconettuale*).

Proponiamo quindi di intendere il ritmo come *strategia narrativa*, atta a programmare una configurazione dell'attesa che si realizzerà sul piano discorsivo, rinnovata da iterazioni continue (marche enunciative corrispondenti ad altrettanti stati di insoddisfazione: /voler essere congiunto/).

Una struttura semio-narrativa è tale perché mette in gioco un soggetto, un oggetto di valore e un anti-soggetto: la ricerca del valore dà luogo così a due percorsi narrativi ritmici simmetrici e opposti, che vengono in seguito discorsivizzati (presi in carico dall'istanza dell'enunciazione che li figurativizza). Ogni svolgimento narrativo la cui discorsivizzazione presenta una suddivisione in gruppi ritmici può in effetti essere concepito come una *strategia ritmica*, se è vero che “Il discorso narrativo appare allora come un luogo di rappresentazioni figurative delle diverse forme della comunicazione umana, fatta di tensioni e di ritorni all'equilibrio” (p. 246).

Alcune sovradeterminazioni timiche (pulsionali) e aspettuali (messa in processo delle funzioni) intervengono nel semio-narrativo, gestite da un'identità pre-lessicale del soggetto che si può chiamare *competenza ritmica*.

Ciò significa che il soggetto di stato viene informato aspettualmente dall'investimento di componenti temporali (alternanza ordinata e non necessariamente isocrona di sèmi di incoattività, di duratività, di terminatività, di puntualità).

D'altronde, ma non su un piano secondario, il ritmo è definibile anche come *strategia discorsiva* che discende dall'istanza dell'enunciazione e che implica alcuni importanti riflessi pragmatici. È proprio qui che, sempre sull'asse categoriale tensione/distensione, vediamo le figure semplici organizzarsi in *configurazione ritmica* (semantica discorsiva), o ancora osserviamo la scansione accento/pausa attraverso il gioco dei tempi verbali, quello della collocazione sintattica, della focalizzazione, della frequenza e dell'ordine, dell'*embrayage/débrayage*, della referenzializzazione interna ed esterna (sintassi discorsiva).

¹ Nel dizionario semiotico Greimas, Courtés (1979, p. 366), la trascodifica è definita come "l'operazione" (o l'insieme di operazioni) tramite la quale un elemento o un insieme significante vengono trasposti da un codice all'altro, da un linguaggio a un altro linguaggio.

² Lo spazio-tempo non è una forma del contenuto; la natura percettiva dello spazio-tempo rimane una difficoltà intrinseca, e una questione non risolta.

³ L'aspettualizzazione è una sovradeterminazione della temporalità, per effetto di sèmi che permettono di rappresentare un enunciato in termini di *processo*.

⁴ Cfr. la teoria semio-narrativa di A. J. Greimas: si parla di congiunzione e di disgiunzione tra soggetto e oggetto di valore.

⁵ Greimas, Courtés 1986, p. 156: "l'attante osservatore è un posto preparato dall'enunciario, e un elemento maggiore dell'effetto di realtà".

⁶ Questa distinzione viene approfondita in particolare in Piaget 1946.

⁷ In base al percorso generativo della significazione descritto dalla teoria semiotica greimasiana.

⁸ “Il discorso narrativo appare allora come un luogo di rappresentazioni figurative delle diverse forme della comunicazione umana, fatta di tensioni e ritorni all'equilibrio” (Greimas, Courtés 1979, p. 246).

⁹ “È attraverso l'attesa che si può ugualmente definire il concetto di ritmo” (Greimas, Courtés 1979, p. 24).

¹⁰ A questo riguardo, cfr. il contributo molto interessante di Delas 1991.

¹¹ Cfr. anche i lavori di Marco Jacquemet sul ritmo e la sua qualificazione prospettiva (1983 e 1991).

¹² Cfr. la voce “*Pregnanza*” del dizionario Greimas, Courtés 1986.

¹³ Cfr., tra l'altro, Thom 1988 e 1990.

¹⁴ Queste opposizioni sono le stesse che Greimas ha identificato come pertinenti alla descrizione semiotica della configurazione dell'*attesa fiduciaria* nell'articolo già citato, in Greimas 1983, pp. 228-229.

¹⁵ Cfr. a questo proposito l'articolo di Zilberberg (1989).

¹⁶ “Si può definire la trascodifica come l'operazione (o l'insieme di operazioni) attraverso cui un elemento o un insieme significante sono trasposti da un codice in un altro, da un linguaggio in un altro linguaggio” (Greimas, Courtés 1979 p. 366).

¹⁷ Un sistema semi-simbolico è un sistema significante caratterizzato dalla correlazione tra categorie, e non tra unità, del piano dell'espressione e del piano del contenuto (cfr. Hjelmslev 1943). Omologando delle categorie profonde della figuratività a delle categorie assiologiche/semio-narrative, il ritmo può essere riconosciuto come un sistema semi-simbolico (cfr. anche la voce “Semi-simbolico” del dizionario Greimas, Courtés 1986, pp. 203-206).

¹⁸ Approfondiamo questo aspetto essenziale della definizione del ritmo nel capitolo di questa tesi sulla struttura concettuale.

¹⁹ La nozione di trascodifica è vastissima, quindi precisiamo i diversi modi di intenderla:

- a) da una tematica/un contenuto a un'espressione;
- b) da un oggetto al suo metalinguaggio;
- c) da un genere a un altro genere;
- d) nel senso inteso da Ricœur (1983), da un tempo prefigurato a un tempo rfigurato da un tempo configurato.

²⁰ Deve essere chiaro che “eidetico” si contrappone qui a “morfemico”, dato che l'eidetico discende dall'intelligibile e non dalla forma in quanto tale.