

Capitolo quinto

L'approccio concettuale

Abbiamo concluso il capitolo precedente con l'ipotesi che qualunque tratto percettivo possa essere oggetto di un ritmo.

Non ci rimane quindi che rispondere a una domanda essenziale: perché ogni rappresentazione potrebbe essere assoggettata a un ritmo? Diamone alcune ragioni, senz'altro parziali:

- ogni rappresentazione viene realizzata nel cervello e tutto ciò che è un tratto di rappresentazione nel cervello è legato a fenomeni oscillatori;

- tutte le componenti di una qualsiasi rappresentazione sono legate a gruppi di neuroni che creano delle oscillazioni; i gruppi di neuroni sono le uniche strutture presenti nel cervello, sotto forma di frequenze;

- le frequenze sono una struttura temporale oscillante, come il ritmo: la codifica mentale equivarrebbe quindi a una codifica ritmica;

- si possono anche distinguere alcuni ritmi appartenenti alla mente computazionale anziché al mondo proiettato (Jackendoff 1987).

Ma queste prime motivazioni lasciano aperta – o, più precisamente, sollevano – un'altra grande questione: come si passa da un ritmo di questo tipo, che non può essere definito che ritmo *semplice*, a un ritmo di organizzazione superiore, cioè *complesso*? Cercheremo di rispondervi in questo capitolo¹.

5.1. *Semantica cognitiva e "the matter of mind"*

Per riuscirci, dobbiamo fare ancora un passo in avanti nella nostra speculazione. Da un punto di vista metodologico, risulta ora chiaro che il nostro approccio al ritmo necessita dell'apporto delle scienze dette "cognitive", dove l'evidenza dei ritmi di profondità e la non-autonomia dei ritmi di superficie non fanno che sottolineare nuovamente la necessità di affrontare il ritmo in termini di rappresentazione mentale, e nell'ambito di una prospettiva che tenga conto dei fondamenti biologici di un dispositivo semiotico dagli effetti misurabili sul piano psicologico.

Questo modo di trattare il problema non va da sé. Se il nostro scopo è quello di giustificare la parte essenziale degli schemi ritmici nell'attività di controllo del cervello, sul quale essi hanno un'influenza innegabile per effetto, tra l'altro, della respirazione, della circolazione sanguigna e del battito cardiaco, l'influenza sull'essenza di un motore biologico è ben lungi dall'essere palese.

Dobbiamo innanzitutto ammettere l'insufficienza della teoria semiotica, per lo meno allo stadio attuale; e, secondariamente, dobbiamo riconoscere la natura non indifferente del fenomeno ritmico, che invita la disciplina del senso a rinunciare ai confini sapientemente eretti dallo strutturalismo, quelli dell'immanenza della rappresentazione semantica.

Il nostro progetto si iscriverà quindi in un ambito di semantica cognitiva. In questo contesto, la nostra definizione dei vincoli che caratterizzano il ritmo dovrebbe soddisfare sia le esigenze del sistema linguistico, sia quelle del sistema concettuale. Ora, il dibattito all'interno delle scienze cognitive è attualmente aperto tra almeno due grandi correnti epistemologiche: il *cognitivismo* e il *connessionismo*.

Se il primo fonda la sua propria teorizzazione sulla metafora “mente-computer”, il secondo contrappone la metafora “cervello-mente”. Nel cognitivismo, poco conta l’apporto neurobiologico: l’intelligenza umana viene assimilata a un software dove vengono calcolate alcune rappresentazioni simboliche.

Nel connessionismo, invece, la neurobiologia è al centro della spiegazione dei processi concettuali che vengono concepiti come sistemi dinamici. Il nostro lavoro sul ritmo deve molto a questo ramo delle scienze cognitive.

Le connessioni tra mondo proiettato e mondo rappresentato vengono di fatto stabilite in molti modi, utilizzando la metafora e la metonimia (cfr. Lakoff, Johnson 1980), le immagini mentali, le Gestalt risultanti dall’esperienza corporale dell’individuo. Nell’ipotesi di Lakoff, di cui condividiamo gran parte del progetto di semantica cognitiva, i modelli cognitivi si realizzano tramite l’attività del corpo, *prima della messa in linguaggio*.

L’interesse principale di un’analisi del ritmo rimane per noi quello di affrontare un esempio di “embodied semiotics”, di semiotica centrata sul corpo, al contempo organismo e significazione, che rappresenta in una parola ciò che si potrebbe chiamare “bio-semiotica”.

5.2. Statuto del ritmo

Il ritmo rappresenta un’occorrenza particolarmente interessante di organizzazione concettuale: nodo strutturale semplice e primario (cfr. Piaget 1942 e 1967), che può essere inteso come una sorta di “scatola nera” dell’atto percettivo, filtra la trasformazione dell’eventuale in cognitivo fino ad arrivare alle strutture dell’attesa e ai modelli di valutazione. Lo statuto del ritmo, così

come l'abbiamo già relativamente esplorato, è duplice: quello di una struttura di ordine prototipale e astratto, riconoscibile dietro ogni copertura figurativa, e quello di un concetto dinamico, di una semiotica della tensione che serve da criterio di distribuzione del senso, intrinsecamente legato a un'esigenza fondamentale, la *regolazione emotiva*.

Così concepito, il dispositivo ritmico è attivo alla frontiera tra percezione e interpretazione, in quanto codice di connessione tra istanza ricettiva e istanza produttiva. Ne descriveremo quindi l'organizzazione astratta o struttura concettuale, *schema* che prende in carico i processi di metaforizzazione e figurativizzazione, ma anche pratica di produzione e di ricezione che riapre la problematica non ancora esaurita dei rapporti tra percezione e linguaggio, e in particolare quella della realtà psicologica del linguaggio naturale.

L'idea del ritmo come struttura concettuale si sviluppa all'incrocio tra fenomenologia e semiotica del mondo naturale. Nel nostro discorso, abbiamo commentato le diverse scale sulle quali si può riconoscere il ritmo: nel mondo fisico, biochimico e psicologico, nello spazio mentale (comprendente una regione che riconosce involontariamente le relazioni temporali e la frequenza ritmica: da 0,1 Hz a 8 Hz), nella rappresentazione immaginaria non verbale, e infine nella produzione cosciente, sollecitata a creare una sincronizzazione motoria (se la stimolazione è di tipo sonoro)². Il ritmo si pone dunque come:

1) un dispositivo percettivo a monte delle lingue naturali e dei sistemi simbolici (ancoraggio, emergenza, messa in relazione);

2) una configurazione di ciò che è relativo alla percezione nella lingua (marche linguistiche della percezione spazio-temporale, e quindi aspetto e deissi);

3) un fenomeno percettivo a valle dei sistemi di significazione (ricezione, punto di vista, comprensione).

5.2.1. *Statuto concettuale della struttura*

Prima di calarci nel nodo centrale dell'ipotesi postulata – ritmo come “*frame*” concettuale responsabile di ciò che McKay (1987) chiama “*Time Form Printing*” –, forniremo gli elementi necessari per definire che cos'è esattamente una struttura concettuale, riprendendo la definizione, ben nota nelle scienze cognitive, che Jackendoff ha proposto in *Semantics and cognition* (1983).

Partendo dal presupposto che “studiare la semantica del linguaggio naturale equivale a studiare la psicologia cognitiva” (p. 3), Jackendoff postula una teoria della cognizione dal punto di vista strutturale/competenziale/sistemico, in opposizione a un approccio processuale legato alla performance. La sua prima definizione di una struttura concettuale è la seguente: “l'informazione condivisa dalle modalità visiva e linguistica” (p. 6).

Al di là del vincolo grammaticale, egli introduce quindi il vincolo cognitivo, che ingloba la struttura concettuale e postula la contabilità dell'informazione linguistica con le informazioni provenienti dai sistemi periferici dell'odorato, della vista, della cinestesia, ecc., all'interno della rappresentazione mentale.

Il livello di rappresentazione mentale dove questa proposta si verifica, dove le informazioni linguistiche, sensoriali e motorie si incontrano in modo paritario, è appunto la “*conceptual structure*”. Come scrive Peter Stockinger (1989, p. 2), bisogna considerare:

le organizzazioni strutturali astratte come dei “clusters” (= pacchetti) di conoscenze che possono essere rappresentati come “grafi” o “schemi concettuali”. Questi frame concettuali si compongono di oggetti o entità astratte come quelli dell'ATTO, dello STATO, dei PARTECIPANTI, del PIANO D'AZIONE, dello SPAZIO, del TEMPO, della MODALIZZAZIONE, della VALUTAZIONE, dei VINCOLI formali, fisici o convenzionali, ecc., così come di relazioni astratte che organizzano le

prime in un insieme regolato. Proiettando un frame concettuale su un universo empirico, categorizza quest'ultimo sia in un ordine paradigmatico che sintagmatico.

5.2.2. *Le regole di preferenza*

Alcune regole di buona costituzione (“*conceptual well-formedness rules*” nella definizione di Jackendoff 1983, pp. 225-273), innate o acquisite, divenute più complesse nel corso dell'apprendimento, governano la conformazione del frame concettuale: è a partire da tali regole che procederemo alla definizione concettuale del ritmo.

Le regole di Jackendoff gestiscono il “raggruppamento preferenziale” tramite cui si costituisce, per effetto della selezione e della riduzione, la struttura concettuale. Esse riprendono dai principi di organizzazione percettiva di Wertheimer (1923) i criteri gestaltici di *prossimità* e di *similarità*, decidendo della salienza e quindi del raggruppamento distintivo del percepito.

Una struttura concettuale è – nella proposta di Jackendoff, che sottoscriviamo – un livello unico di rappresentazione mentale che permette di rappresentare tutta l'informazione. Esso è caratterizzato da un sistema innato di “*conceptual well-formedness rules*”.

La relazione che si crea tra livello semantico e livello concettuale rimane il problema centrale affinché la teoria del ritmo possa diventare operativa sul piano analitico (problema che si ritrova d'altronde nelle varie ipotesi cognitive): si può intendere (come Katz, Fodor 1964) la struttura concettuale come un nucleo distaccato rispetto alla struttura semantica e collegato tramite la pragmatica, oppure postulare una corrispondenza parziale e accettare che la struttura semantica sia semplicemente la parte verbalizzata della *conceptual structure* (che è la posizione di Jackendoff). Si tratta d'altronde del presupposto teorico che scegliamo in questo caso per parlare di ritmo, l'unico

che consenta, nei limiti delle regole di formazione che descriveremo, la completa intercambiabilità delle stimolazioni percettive dei diversi ordini nella costruzione del senso.

Ora, se la struttura semantica è la struttura concettuale, bisogna poter descrivere le regole che organizzano questo isomorfismo, anche se nel parlare di ritmo, o meglio ancora, del ritmo come struttura concettuale, spiegheremo solo uno dei funzionamenti possibili della struttura concettuale stessa.

5.2.3. Regole ritmiche e raggruppamento

Le regole cognitive ritmiche verranno sostanzialmente assimilate a dei principi di raggruppamento che consentono di organizzare l'esperienza spazio-temporale. Ricorderemo, prima di definirla, la tripartizione che abbiamo introdotto all'inizio del nostro lavoro, dove il ritmo era considerato come:

- 1) esperienza,
- 2) configurazione,
- 3) ricezione

per sottolineare la ricchezza dell'informazione ritmica nelle diverse relazioni tra struttura semantica e struttura concettuale.

Tramite questa ipotesi, il mentale, ancora indipendente dalle modalità sensoriali, risponde a un raggruppamento temporale di eventi iterati e apparentati per prossimità e similitudine. Questo primo principio, derivato dalla Gestalttheorie, è più analogico che isocrono (dato che prossimità e similitudine si situano su molteplici scale di senso, pur non implicando un'analogia di dimensione temporale).

La marca di partenza, che stabilisce una gerarchia tra gli eventi così come una scelta preferenziale di gruppo, determina sempre la formazione di una struttura che può essere scelta per la sua coerenza/incoerenza, stabilità/instabilità, ecc. Alla maniera di McKay (1987), pos-

siamo dire allora che l'esperienza del tempo ritmato rappresenta una sorta di "*cognitive clock*", che fornisce il collegamento tra percezione e azione.

Ritmo, velocità e tempo permeano l'intero processo di produzione di comportamenti corretti e non sono da considerarsi come uno stadio indipendente a un certo stadio della specificazione delle componenti esterne (p. 89).

La categorizzazione attivata dalla struttura concettuale ritmica invoca dei parametri mutuati dalla musica, che il linguaggio naturale può e deve integrare per spiegare i fenomeni semantici normalmente legati alla prosodia: battito, consonanza, dissonanza, tempo, tensione, rilassamento, ornamento, rappresentano regole di densità e di distribuzione pertinenti per l'attività ritmica.

Ma queste regole ci sembrano in ogni caso essere dei sub-criteri rispetto alle regole dominanti di prossimità, di similarità e di iterazione (tratto esclusivo della categorizzazione ritmica), che permettono di rintracciare uno schema ritmico a livello mentale così come un gruppo ritmico in un testo. È certamente interessante che funzionino come gesti della *saisie* mentale, atti a costruire una rappresentazione mentale del senso (il concettuale), ancorata al contempo in un'esperienza referenziale (esistenziale) ricorrente e proiettata su una competenza linguistica che le traduce in strutture preferenziali, per essere riconosciute infine a livello di ciò che Bernard Pottier (1987, p. 59) chiama "il livello del testo prodotto, risultato di diverse componenti (linguistica, cognitiva, contestuale, situazionale, intenzionale), in correlazione con altri sistemi semilogici (gesti, prossemica, illustrazione...)".

Postuliamo dunque l'esistenza di un *pensiero ritmico* che ha delle responsabilità semantiche e quindi evidentemente discorsive. È così che il ritmo può, secondo la rappresentazione di Jackendoff, rientrare nelle regole di corrispondenza tra strutture sintattica e concettuale.

Ciò ci induce a evocare una *semantica concettuale dinamica* che spiegheremo ulteriormente e in maggior dettaglio.

5.3. Contributo dell'epigenesi piagetiana e dinamica adattativa

Prima di approfondire la nostra lettura e la nostra applicazione della teoria semantica del cognitivista americano, proponiamo di fare un passo indietro e riprendere la teoria degli stadi di Piaget (cfr., tra gli altri, Piaget 1970). Si tratta del luogo teorico dove si colloca, nel modo secondo noi più convincente, il problema dei rapporti tra biologia e linguaggio, fondazione fisiologica e apprendimento culturale, che il concetto di ritmo ci impone di analizzare. Ciò ci servirà per andare oltre le conseguenze della nozione di ritmo che Piaget indica, ampliando quest'ultima in un sistema concettuale fondamentale.

La psicologia genetica piagetiana descrive lo sviluppo cognitivo come contrassegnato da una successione di stadi, di cui ciascuno rappresenta una forma particolare di intelligenza. All'interno di ciascuno stadio si trovano dei dati biologici, dei vincoli cognitivi, delle possibilità intellettuali diverse di sviluppo. A ogni attraversamento di stadio, la riorganizzazione del sistema cognitivo è globale.

Il primo è lo stadio *sensomotorio* (che va dalla nascita ai primi due anni di vita). A indicare la formazione dell'*intelligenza sensomotoria* è il passaggio del bambino da uno stato di indifferenziazione, dove reagisce ad azioni minime, a quello della costituzione che colloca un soggetto rispetto a un oggetto. Le azioni senso-motorie sono interamente centrate intorno al corpo del bambino, seppur attive a livello inconscio, tant'è che non vi è alcuna coordinazione tra le diverse azioni.

Indifferenziazione, centratura e coordinazione sono i tre criteri che devono essere trasformati dalla *funzione semiotica* annunciata a partire dal diciottesimo mese di vita. Le azioni cominciano a coordinarsi, di conseguenza gli oggetti cominciano a divenire più stabili, e si assiste a un decentramento progressivo delle azioni stesse. Si parla di “schemi” di azione, ma queste azioni non sono ancora concettuali.

A partire dall'età di due anni e fino a quindici anni circa, Piaget colloca il secondo grande periodo di sviluppo. Il bambino comincia a fare ricorso alla *funzione rappresentativa* e il suo sviluppo va dalle rappresentazioni pre-operative fino al periodo delle operazioni concrete.

Le operazioni costituiscono delle “regolazioni perfette”, cioè delle correzioni preventive degli errori, mentre le regolazioni precedenti intervenivano solamente a cose fatte, di conseguenza. Queste operazioni vengono definite “concrete” da Piaget, in opposizione a quelle dello stadio superiore, dette “formali”. Queste strutture vengono anche chiamate “raggruppamenti”. Lo stadio delle operazioni formali inizia verso gli 11-12 anni e si completa intorno ai 14 anni. Esse non riguardano delle azioni o degli oggetti reali bensì delle proposte astratte: si tratta dell'emergenza di una logica, di una modalità di conoscenza ipotetico-deduttiva.

5.3.1. *Morfologia mentale e teoria dell'azione*

Quello descritto da Piaget è il grande percorso di costituzione della morfologia mentale nei termini di una teoria dell'azione che diviene più complessa mano a mano che si sviluppa. Ma quanto riteniamo più interessante è la proposta di Piaget in un articolo del 1942 pubblicato nella «Revue suisse de psychologie pure et appliquée»:

le forme più elementari delle tecniche di azione, quelle che si osservano quasi isolatamente durante le prime settimane

di esistenza e che marcano il punto di giunzione della vita organica e della vita mentale, rivestono tutte l'aspetto di ritmo, il quale traduce, senza dubbio, il carattere più generale dei processi psicofisiologici (1, p. 10).

E ancora:

1. L'azione elementare consiste in movimenti che si ripetono tali e quali, che siano relativamente semplici o coordinati in serie complesse, poco importa: in questo primo caso è il blocco indissociabile costituito da questi che dà luogo come tale alla ripetizione.
2. I movimenti che compongono le azioni sono caratterizzati da due fasi alternative: una fase ascendente o positiva (es.: aprire la bocca o spostare un membro) e una fase discendente o antagonista (es.: chiudere la bocca o spostare un membro nella sua posizione iniziale).
3. Questa periodicità è a intervalli più o meno regolari, a seconda che dipenda da fattori interni o esterni (ib.).

Piaget indica così chiaramente che la struttura ritmica è alla base dei processi senso-motori e cognitivi. Si tratta, nella sua ipotesi, della ripetizione semplice di un'azione riconosciuta dal neonato come interessante, e quindi di un meccanismo quasi passivo di oscillazione periodica. Lo spostamento di equilibrio è in questo caso minimo e fortemente sostenuto dall'abitudine.

5.3.2. La regolazione come forma ritmica

La *regolazione*, che interviene successivamente, viene indicata da Piaget come un'evoluzione del sistema ritmico: essa opera in seno alle abitudini antagoniste e permette così dei veri e propri spostamenti di equilibrio. Dato che le operazioni logiche non vengono ancora messe in atto a questo stadio, è compito della regolazione, forma ritmica sviluppata, assicurare l'aggiustamento essenziale dei meccanismi percettivi.

1. Quando gli elementi dell'azione non danno luogo a semplici ripetizioni, costituiscono dunque dei sistemi statici di insiemi definiti da certe condizioni di equilibrio.
2. I movimenti orientati in senso contrario gli uni in rapporto agli altri e la cui alternanza costituiva fasi successive a livello del "ritmo" diventano allora simultanei e rappresentano le componenti di questo equilibrio.
3. In caso di modifica delle condizioni esteriori, l'equilibrio si "sposta" per accentuazione di una delle tendenze in gioco, ma questa presto o tardi è limitata dalla tendenza contraria (regolazione) (pp. 12-13).

L'ultimo livello, il più astratto, è quello dei "raggruppamenti" dove il bambino impara a costituire dei sistemi di insiemi a equilibrio permanente. Il fenomeno ripetitivo assume dunque una nuova dimensione.

1. Gli aggregati, fin là rigidi, si articolano sotto forma di sistemi di operazioni suscettibili di coordinazioni infinite ("raggruppamenti") rette da leggi di composizione.
2. L'equilibrio di questi sistemi è assicurato sotto una forma mobile, per il fatto che le operazioni sono reversibili: a ogni operazione diretta corrisponde una operazione inversa che la compensa.
3. L'equilibrio così raggiunto attraverso il pensiero è di ordine permanente e permette la costituzione delle nozioni di conservazione grazie alle quali le tecniche razionali arrivano a dominare le modificazioni esteriori (p. 15).

Il ritmo – espressione di una periodicità biologica interna – conserva in questo percorso evolutivo il suo stato di modulo, punto di riferimento minimo dell'attività di sviluppo, presente sia allo stadio pre-concettuale, sia allo stadio concettuale.

Esso si trova quindi al centro di quella nozione di equilibrio che trasforma tutta la riflessione piagetiana facendo ricorso ai concetti di *omeostasi*, *autoregolazione*, *adattamento*, *assimilazione*.

Si sa bene che per Piaget i processi cognitivi appaiono da un lato come la risultante dell'autoregolazione organica e dei suoi organi differenziati nell'interazione con l'esterno. Ed è così che, se si considera il ritmo tra gli schemi piagetiani di regolazione, si converrà, come scrive Massimo Piattelli Palmarini (a cura, 1979, p. 23), che:

[questi] schemi di regolazione, così come le strutture concrete che li materializzano, sono "inglobati" dall'organismo a suo vantaggio, a partire dagli elementi presenti nell'ambiente, attraverso una catena di operazioni chiamate assimilazione, riorganizzazione, accomodamento. La metafora più adatta a circoscrivere questo nuovo presupposto è quella di un transfert di ordine, perfino di un transfert di struttura.

Questa affermazione introduce la ben nota opposizione tra il paradigma dell'"ordine tramite il rumore" e del "cristallo", della costanza dell'autoregolazione versus la costanza invariante, che è stata al centro del dibattito tra Piaget e Noam Chomsky (cfr. Piattelli Palmarini, a cura, 1979). L'aver scelto la posizione piagetiana – l'equilibrio inteso come rapporto tra due strutture preesistenti al processo stesso della regolazione – è dipeso, tra l'altro, dalla considerazione del dinamismo assunto come caratteristica invariante degli schemi ritmici, non concepibili al di fuori di una visione prospettiva.

5.3.3. *La Gestalt dinamica*

Inoltre, là dove l'altro principio fondatore della nostra definizione del ritmo poggia sul funzionamento delle Gestalt ritmiche del mondo in quanto *stati attrattori*, Chomsky, dal canto suo, considera che non vi sarebbe assimilazione o interiorizzazione da parte del soggetto di strutture esistenti all'esterno, e che la questione dell'emergenza rimarrebbe improbabilmente *endogena*.

Secondo Piaget, invece, la regolazione (fenomeno che include il ritmo) è un controllo che serve a mantenere l'equilibrio di una struttura *già* organizzata, o che si sta organizzando. Lo vedremo poi in dettaglio nel capitolo dedicato alla regolazione.

Per il momento, possiamo dire che bisogna distinguere le regolazioni strutturali dalle regolazioni funzionali, così come la loro funzione connettiva dalla loro funzione preventiva. Si tratta in entrambi i casi di *regolazioni organiche*. A livello delle strutture cognitive elementari dove entra in gioco l'apprendimento percettivo, questo processo di aggiustamento continuo che si verifica per assimilazione e connessione, ereditato dal substrato organico, determina un atteggiamento regolatore che si sviluppa con l'età.

Così, il ritmo – come invariante biologica profondamente ancorata nella struttura organica umana – diviene regolazione cognitiva e Gestalt, ma Gestalt dinamica, cioè “memoria” cognitiva dell'individuo, che si presta a essere tradotta in operazione e infine in azione. La percezione è il perno del passaggio dalle strutture organiche alle strutture cognitive. Allo stesso tempo, come scrive Piaget (1967, p. 289), essa non è mai indipendente dall'azione:

Si può dunque dire, in definitiva, che anche sul terreno percettivo, dove la risposta interna è figurativa (le forme o Gestalten percepite sembrano fornire con un massimo di purezza e di immediatezza una semplice copia del reale), la conoscenza costituisce di fatto un'assimilazione e un'organizzazione molto più vicine di quanto sembri a prima vista dei meccanismi vitali nelle loro forme particolari di equilibrio e di regolazione.

Funzione cognitiva trasversale come coordinazione interiorizzata degli schemi d'azione, la percezione è la frontiera tra atteggiamento sistemico, memoria del rit-

mo e ricezione del ritmo stesso. Ed è la percezione, sorta di meta-regolatore tra vita e cognizione, che pone incessantemente il problema del rapporto tra soggetto e oggetto, che è possibile ridefinire ora come rapporto di *co-emergenza*. Quella che, nella sua analisi dell'epistemologia genetica, Mauro Ceruti (1989) definisce come "danza creatrice", dove lo scopo della relazione è l'efficacia dell'azione di conservazione, e di evoluzione del sistema.

5.4. *Emergenza e Gestalt esperienziali*

È indispensabile ritornare alla nozione di (co)emergenza. Essa ci sembra infatti aver anticipato i risultati delle ricerche e delle recenti proposte di Petitot (1985 e 1992) per uno "strutturalismo dinamico", sulla scia, tra gli altri, degli studi di Thom. Di questo importante dibattito riprenderemo soltanto i termini che rientrano più direttamente nella nostra definizione del ritmo come struttura concettuale.

Il progetto perseguito da Petitot nella sua sistematizzazione dei rapporti tra percezione e linguaggio è quello di una "*morfogenesi del senso*" che consente il passaggio dall'ontologico al semiotico.

L'emergenza del senso implica la sua fenomenalizzazione.

"Fenomenalizzare il senso – naturalizzarlo – è infatti, lo ripetiamo un'ultima volta, spostare la frontiera tra fenomeno e noumeno e, con lo stesso gesto teorico, espellere il dialettico fuori dalla regione semiotica reintegrandolo, allo stesso tempo, nella regione natura. Solo attraverso un tale spostamento la significazione può essere, come propone René Thom, "radicata" nell'oggettività e si può stabilire una equivalenza tra morfologia e significazione. Solo a questo titolo l'oggettività morfologico-strutturale svela il suo

contenuto ontologico *bimodale*, fenomenologico e semiotico insieme (Petitot 1985, p. 314).

L'oggettività alla quale l'autore si riferisce è in realtà un'oggettività "alternativa", vale a dire un'oggettività fenomenologica e non fisica, correlata all'intenzionalità. Il vissuto, scrive Petitot (p. 288) riprendendo Husserl, mira a un senso.

Il fondamento dell'emergenza è l'equivalenza tra struttura e forma intesa come "fenomeno dell'organizzazione della materia" (Petitot 1992, p. XIX). Ecco il motivo per cui, anche se la modalizzazione cambia status passando dalle scienze naturali alle scienze umane, questo progetto si applica all'insieme dei fenomeni strutturali. Ciò che si descrive attraverso di esso è di fatto il passaggio dalla fisica alla fenomenologia e alle strutture semio-linguistiche, su una base matematicamente fondata (cfr. Petitot 1985 e 1992).

Tale approccio epistemologico si ricollega strettamente alla filosofia connessionista così come all'ipotesi, che ci guida, della *Conceptual Structure* nel senso in cui l'intende Jackendoff. A questo proposito, prima di entrare nel dettaglio della rappresentazione concettuale, riteniamo opportuno ritornare alla nozione di "*Gestalt esperienziale*", responsabile del potenziale di pregnanza che coinvolge il soggetto vivente e che si presume debba organizzare la relazione tra mondo naturale e mondo proiettato, il "*Mind-Body problem*" (cfr. Jackendoff 1987).

5.4.1. *Le Gestalt esperienziali*

Il concetto di "Gestalt esperienziale" è stato introdotto da Lakoff e Johnson nel 1980 e si fonda sul presupposto che il nostro sistema concettuale sia basato sull'impronta delle esperienze percettive del nostro corpo. La coerenza dell'architettura metaforica che

organizza la nostra espressione in forma di linguaggio deriverebbe di fatto da quella categorizzazione primaria del mondo.

Così i concetti di oggetto, di sostanza e di contenente sono direttamente emergenti. Facciamo esperienza di noi stessi come di entità separate dal resto del mondo – dei contenenti dotati di un interno e di un esterno. Ci percepiamo come composti da sostanze – per esempio di carne e d'ossa – e percepiamo al tempo stesso gli oggetti esterni come costituiti da diverse sostanze – di legno, di pietra o di metallo, ecc. Percepiamo, attraverso la vista e il tatto, molti oggetti come in possesso di frontiere distinte. E, quando non ne hanno, proiettiamo delle frontiere su di essi, concettualizzandoli come entità e spesso come contenenti (per esempio, le foreste, le radure, le nuvole, ecc.) (Lakoff, Johnson 1980, p. 67).

Il comportamento del nostro corpo è organizzato da opposizioni fondamentali: alto/basso, dentro/fuori, davanti/dietro, luminoso/scuro, caldo/freddo, maschio/femmina, alle quali sono correlate sistematicamente le nostre esperienze emotive, tra cui l'opposizione centrale disforia/euforia. Ora, noi riteniamo che il ritmo appartiene alle Gestalt esperienziali: la ciclicità che lo definisce è in effetti, come abbiamo già visto (primo capitolo), profondamente iscritta nell'esperienza corporale interna ed esterna.

5.4.2. Le "image schemata"

Johnson, che continua questa ricerca nel suo lavoro *The body in the mind* (1987), ci ha profondamente influenzati nel consolidamento di questa ipotesi. In quella sua riflessione, Johnson introduce il concetto di "image schemata", struttura non proposizionale di natura analogica e a carattere figurativo, che rappresenta le strutturazioni prototipe della nostra immaginazione.

Tramite l'immaginazione, il lavoro del corpo invia delle informazioni agli strati concettuali e razionali della nostra intelligenza.

Le esperienze relative agli atti di *contenere*, *limitare*, *differenziare*, fondano i principali schemi della struttura interna gestaltica, "cioè la loro natura di insiemi coerenti, significativi, unificati all'interno della loro esperienza e cognizione" (p. 141).

Tra i principali schemi, che funzionano come reti metaforiche che supportano l'espressione del linguaggio, e che sono dei veri e propri vincoli imposti alla forma del ragionamento, si ritrova il ciclo, il rapporto centro/periferia, il rapporto contenente/contenuto, ecc.

Si tratta di fatto di motivi figurali legati all'esperienza che abbiamo del mondo naturale.

Ciò che più ci interessa in questa proposta, che rimette in gioco, in una nuova prospettiva, l'emergenza del senso come rapporto tra mondo naturale e semiotica, è ovviamente lo schema dei "cicli". Johnson scrive (p. 19):

Veniamo all'esistenza al culmine di un ciclo riproduttivo. Il nostro mantenimento corporeo dipende dalla ricorrenza regolare di una complessa interazione di battito cardiaco, respirazione, digestione, mestruazione, risveglio e sonno, circolazione, intensità emotiva seguita da sollievo, ecc. Abbiamo esperienza del mondo e di ogni cosa in esso come coinvolta in processi ciclici: giorno e notte, gli stadi dello sviluppo in piante e animali, le rivoluzioni dei corpi celesti.

Dall'universalità dell'impronta ciclica alla sua rappresentazione: lo schema del CICLO viene descritto figurativamente da una linea circolare che segue una sequenza temporale (figura 4):



Figura 4 (Johnson 1987, p. 22).

Si potrebbe dire che l'uomo ha tendenza a proiettare sui cicli naturali – Gestalt esperienziale fondamentale – dei cicli convenzionali, come le vacanze, l'anno, ecc. Lo schema del ciclo consente di fissare degli obiettivi e di concepire dei limiti, di stabilire una differenziazione qualitativa delle varie fasi della nostra esistenza. Ma, soprattutto,

lo schema del CICLO manifesta una struttura interna definita ricorrente. Questa struttura costituisce il nostro pattern più fondamentale per esperire e capire la temporalità. Fornisce un modo di capire la nostra enorme gamma di sequenze evenemenziali e, metaforicamente interpretata, anche di sequenze non temporali come il “numero” (p. 121).

Il lavoro di Johnson ci sembra particolarmente importante. Se, da un lato, esso ci permette di concepire il ritmo (iterazione di cicli) come una delle grandi Gestalt della percezione, dall'altro, ci introduce alla relazione tra Gestalt esterna e interna, conoscenza e schema.

5.5. Rappresentazione, conoscenza, ragionamento

Siamo qui giunti alla questione, centrale, della rappresentazione concettuale del ritmo.

Ritroviamo le caratteristiche comuni ai sistemi di trascodifica a isomorfismo parziale, ai quali abbiamo già fatto allusione: la traduzione implica la conservazione

delle relazioni al di là della trasformazione codica. Il che implica una riduzione dell'informazione di partenza ed eventualmente l'inserimento di nuove proprietà/relazioni: l'oggetto iniziale non corrisponde al prodotto finale.

Una rappresentazione ha una finalità: la conservazione e lo sviluppo delle informazioni ne sono soltanto le caratteristiche più elementari. Ciò che è a nostro avviso essenziale è invece la finalità di sistematizzazione, che ha per obiettivo l'orientamento, la regolazione e la guida delle azioni. Proprio per questo, è possibile dire che una rappresentazione funziona come uno schema nel senso piagetiano.

Le rappresentazioni non sono insomma dei sostituti di oggetti, ma dei *modelli di stimolazione*, degli schemi interni che permettono di concepire il senso, in assenza del suo supporto/referente sensibile.

La rappresentazione è un modello cognitivo o concettuale. Essa interiorizza l'esperienza del soggetto e funziona come una fonte di informazioni alla quale attingere nella regolazione dei comportamenti, ma anche – e questo ci pare molto importante – nella determinazione dei valori di riferimento.

Ora, è vero che la nozione di “rappresentazione” è sempre associata a quella di “conoscenza”. Fino a produrre effetti molto eterogenei, come fa notare molto giustamente Peter Stockinger (1988, p. 3):

Sotto la rubrica generale di “conoscenza” si trovano in effetti immagazzinate un insieme di conoscenze formali che derivano dalla logica matematica, conoscenze linguistiche e mondane, conoscenze esplicite e implicite, non specializzate, conoscenze derivanti da un ambito particolare (come lo spazio abitato, le interazioni sociali, le manipolazioni tecniche, ecc.).

Per Stockinger, “un pacchetto di conoscenze” è costituito da “fatti” e da “relazioni tra i fatti” (p. 4).

Questa definizione ci interessa perché ci sembra che riguardi anche il ritmo, la cui struttura è essenzialmente composta da fatti (gli eventi) e da relazioni tra i fatti (gli intervalli).

Si può quindi ragionevolmente accogliere anche il suggerimento della rappresentazione tramite “*frame*” (scena), sempre più utilizzato. Il *frame* non si differenzia molto dallo schema: si tratta di un *modello mentale* (cfr. anche Johnson Laird 1983) che permette di comprendere e organizzare le conoscenze del soggetto a proposito del suo ambiente, di una azione, o quant’altro.

Tra le teorie più avanzate che si occupano di rappresentazione di conoscenze in termini di “*frame*”, è indispensabile citare la teoria dei *grafi concettuali* di John Sowa (1984). Secondo Sowa, vi sono tre elementi che entrano in gioco in un grafo concettuale:

- 1) i concetti-tipi (*‘type’* sema, tratto);
- 2) i referenti (*‘token’* referente);
- 3) le relazioni concettuali (*‘relazioni orientate’* relazione semica).

Il ragionamento consisterebbe nella messa in corrispondenza di grafi in base a operazioni che possono variare dalla restrizione alla generalizzazione, al collegamento e alla soppressione, ecc.

È qui che è possibile prevedere un *trait d’union* tra approccio concettuale e approccio semiotico dei modelli mentali e del ritmo in particolare. Nel capitolo dedicato all’approccio semiotico, abbiamo tracciato le grandi linee di un “percorso generativo” del ritmo, all’interno del quale si situerebbe un percorso narrativo ritmico costituito da due programmi narrativi contrastanti, l’uno tendente verso il massimo della tensione, l’altro verso la distensione estrema. Ora, un “programma narrativo” è un atto, che ha uno scopo (un oggetto), che si sviluppa grazie a dei partecipanti (soggetti e

anti-soggetti) e tramite dei mezzi (programmi narrativi d'uso). Le categorie dello spazio e del tempo permettono di localizzare tale atto. La descrizione di un modello mentale standard e quella dello schema ritmico non sembrano, in questo senso, differenziarsi (cfr. ancora Stockinger 1988, p. 6).

Nello schema del ritmo, la categoria del tempo che indica il periodo di coinvolgimento nell'atto dei partecipanti, è ovviamente molto importante e si traduce, nel senso semio-linguistico, nell'apparizione degli effetti aspettuali. Inoltre, essa garantisce la coerenza e la coesione dello schema, quindi la sua iterabilità.

Siamo convinti che vi sia, dietro all'insieme delle manifestazioni, profonde o di superficie, del ritmo, un'unità semio-concettuale che permette di trattarlo come uno degli schemi più semplici e più fondamentali. In altri termini, proponiamo un *frame* elementare del ritmo (l'abbiamo già descritto nella sua accezione semio-concettuale) che ha lo scopo, da un lato, di identificare lo scheletro dell'azione ritmica nel suo duplice aspetto di produzione e di percezione e, dall'altro, di controllare l'espansione e la diversificazione, cioè l'accrescimento della complessità "interna" mano a mano che entra in contatto con l'ambiente "esterno".

5.6. *La struttura concettuale*

È giunto ora il momento, ci sembra, di definire la struttura concettuale. La nozione di struttura concettuale permette infatti di gestire gli schemi di rappresentazione e di conoscenza che abbiamo appena discusso, di "metterli in forma". Riprendiamo a tal fine Jackendoff. Questo autore postula una teoria della cognizione dal punto di vista *strutturale, sistemico e competenziale*.

Ritroviamo così quel principio dell'*unità concettuale*, dove tutte le rappresentazioni mentali sono compatibili. Affinché questo sia teoricamente possibile e giustificato, l'autore pone due tipi di vincoli preliminari: la "*Grammatical constraint*" e la "*Cognitive constraint*" che "mettono la teoria semantica in grado di affrontare anche i fatti rispettivamente della grammatica e della psicologia cognitiva" (1983, p. 34)

La "*Grammatical constraint*" propone di ridurre le differenze tra struttura semantica e sintattica privilegiando il ragionamento sintattico rispetto al ragionamento logico. Riteniamo tuttavia questa proposta interessante: essa fornisce un principio di codifica dell'informazione concettuale che soddisfa il principio della responsabilità reciproca tra forma e contenuto.

Nello studio delle lingue naturali la sintassi viene ignorata (o disprezzata) col rischio di perdere uno dei dati più altamente strutturati di cui disponiamo per (descrivere) ogni capacità cognitiva. È proprio il vincolo grammaticale che sanziona il tentativo di estendere il dato sintattico al dominio della semantica (p. 31).

Al di là del "vincolo grammaticale", Jackendoff introduce così il "vincolo cognitivo" (inglobante la struttura concettuale), che postula la contabilità dell'informazione linguistica con quelle provenienti dai sistemi periferici dell'odorato, della vista, della cinestesia, ecc., all'interno della rappresentazione mentale.

Il livello di rappresentazione mentale dove questa proposta si verifica e dove le informazioni linguistiche, sensoriali e motorie si incontrano, è proprio ciò che Jackendoff chiama "*conceptual structure*".

Si tratta di quello che io chiamerò il Vincolo Cognitivo: esso deriva dall'assunzione che esistano livelli di rappresentazione mentale nei quali l'informazione trasmessa dal lin-

guaggio è compatibile con quella proveniente da altri sistemi periferici, quali la vista, l'udito non verbale, l'olfatto, la cinestesia e così via (p. 32).

Jackendoff stesso riconosce che la struttura concettuale, che deriva dalla coniugazione dei vincoli grammaticale e concettuale, non è che un'ipotesi per poter concepire l'unità delle strutture mentali. Tuttavia, egli indica alcune regole che presiedono alla conformazione del frame concettuale pur essendo innate; il loro sviluppo concettuale si costruisce nel corso dell'apprendimento. Si nota immediatamente che l'autore sceglie una via intermedia tra le posizioni chomskiane (innatista, se può servire ricordarlo) e piagetiane (genetica), segnalando la necessità della struttura di partenza e la contingenza dell'apprendimento come fattori che intervengono nella strutturazione mentale.

Nella proposta di Jackendoff, l'informazione concettuale si traduce in informazione sintattica. Si tratta d'altro canto del presupposto teorico che, nei limiti delle regole di formazione, permette la completa intercambiabilità delle stimolazioni percettive di diverso tipo nella costruzione del senso.

Parlando di ritmo, o meglio del ritmo come struttura concettuale, non si fa altro che spiegare uno dei funzionamenti possibili della struttura concettuale stessa.

Le "preference rules" sono ampiamente influenzate dalle prime ricerche sulla Gestalt condotte da Wertheimer. La prossimità porta a riconoscere i "pattern" preferenziali; il raggruppamento non dipende affatto dalla materia sensibile tramite la quale si manifestano gli eventi. Il principio di prossimità si accompagna al principio di similarità "(...) elementi che sono più simili nella loro struttura interna tendono ad essere raggruppati insieme" (p. 227).

La risultante del “*grouping judgement*” è uno/svariati gruppo/gruppi che introducono un principio di differenziazione e di nomina del percepito, così come anche una struttura che lo organizza secondo alcuni *pattern gestaltici*.

Il ritmo, definito come struttura concettuale, rende conto di un funzionamento doppio, nella natura e nel corpo, ma anche nella mente e nelle attività cerebrali. Rimandiamo all'ultimo capitolo di questo lavoro per le numerose esperienze scientifiche che vi fanno riferimento: qui ci limitiamo però a ricordare che esiste una regione del cervello dove la percezione umana include involontariamente delle percezioni temporali, e che in questa regione di frequenze: “la percezione del ritmo è immediata, involontaria, e funzionale alle proporzioni dei pattern temporali incrociati” (Clynes 1986, p. 174).

5.7. Regole concettuali ritmiche

Le *regole concettuali ritmiche* che ci permetteranno di definire il ritmo come “struttura concettuale” hanno tuttavia una loro specificità propria. Questa specificità risiede – a nostro avviso – nella pertinenza che esse introducono nella messa in corrispondenza di ciò che Chomsky (1968) chiamava “*E-language*” (il linguaggio esterno al soggetto della percezione) e “*I-language*” (il linguaggio dell'informazione interiorizzata). Oppure di ciò che Jackendoff chiama “*E-concepts*” e “*J-concepts*” adottando per la sua propria definizione della struttura concettuale una terminologia analoga.

Il ritmo – pertinente agli eventi esterni così come alla struttura interna – rappresenta un set di *corrispondenze preferenziali* rintracciabili sui tre livelli autonomi di costituzione dell'informazione mentale, rappresentati dalle strutture fonologiche, sintattiche e concettuali. Scrive Jackendoff (1990, p. 155):

Il problema del Significato è sviluppare una teoria della struttura concettuale che sia sufficientemente espressiva per la distinzione semantica tra le frasi e le inferenze che le frasi supportano. Il problema della corrispondenza è di affermare una teoria della relazione tra struttura concettuale e sintassi.

Ora, se si accetta la prospettiva di una sintassi autonoma, bisogna poter rappresentare i vincoli morfologici – fisici e percettivi – della rappresentazione concettuale: è in questo senso che un'organizzazione ritmica del percepito sembra compatibile con le organizzazioni non formaliste non solo di Jackendoff, ma anche di Leonard Talmy e Ronald Langacker.

Di Talmy (1985) si riprenderà il sistema che esplicita una *dinamica delle forze* atte a strutturare un microcosmo concettuale di natura tensiva, e di Langacker (1987), il principio delle fondamenta *naturali* (vale a dire “fisiche”) della grammatica cognitiva così come anche il principio dello “*scanning* (...) un processo ubiquo di confronto e registrazione di contrasti che interviene continuamente attraverso i diversi ambiti del funzionamento cognitivo attivo” (p. 116).

Questi due autori sottolineano e accettano in ultima analisi il principio di una grammatica semanticamente responsabile e di una cognizione interessata innanzitutto dalla determinazione della nozione fisica del percepire.

Ciò equivale a dire – per quanto riguarda il ritmo – che, se si pone una *temporalità interna*, con un'organizzazione e una schematizzazione proprie, questa deve necessariamente confrontarsi con una *temporalità esterna*, quella degli eventi percepiti, e viceversa. Quando questi eventi saranno di natura linguistica – intesa nel senso minimo perché conferisce agli eventi una grammatica e una sintassi anche non verbale –, saremo in grado di verificare i termini esatti di tale corrispondenza.

Peer Aage Brandt, che ha pure affrontato la questione del ritmo da un'angolazione tuttavia più fenomenologica che cognitiva, ha proposto di riconoscere tre tipi di corrispondenza tra Idee ("I") e Percezione ("P"), secondo lo scarto misurabile tra tempo esterno e interno. Se "P" e "I" si sviluppano approssimativamente alla stessa velocità, vi è accordo e "fascinazione"; se "I" è più veloce di "P", verrà riconosciuta una ritmicità "intenzionale" e, infine, se P è più veloce di I, il "sublime" annullerà il soggetto ritmico. Citiamo Brandt (1988, p. 123):

1. Il regime fenomenologico normale è senza dubbio quello del ritmo intenzionale (P più lento di I, $X < Y$). È espressivo e leggermente teso, permette la "previsione" e la comprensione, poiché rispetta il tempo I necessario all'interpretazione prefigurativa delle realtà di P. Y è l'espressione ritmica che domina questo stato. Stato di "soggettività attiva".
2. Il regime che ugualizza i due tempi ($X = Y$) è quello non più dell'attesa ma dell'intesa armoniosa tra interno e esterno, che tendono qui a confondersi. Espressione e impressione si rispondono e si intrecciano, come amorosamente, e questo equilibrio fusionale tra Y e X è senza dubbio quello che ci fa parlare di "bellezza". Bellezza dell'amore, della conoscenza, della natura, dell'arte, come esperienze temporali. Stato di "soggettività riflessiva".
3. Un'estetica del tempo potrebbe finalmente sfociare nel regime del sublime ($X > Y$), dove P è più rapido di I e mette il soggetto in uno stato di angoscia, struttura che ispira l'avanguardismo moderno. Il /terrificante/, il suo valore dominante, è chiaramente "impressivo" (attraverso X), e fa in particolare sparire ogni immaginario che prevede quanto rinvia la soggettività a se stessa, nella confusione panica dell'effetto informe. Stato di "soggettività passiva".

Benché l'approccio fenomenologico che abbiamo appena enunciato non sia il nostro, riteniamo molto inte-

ressante la tripartizione suggerita da Brandt, con la sola eccezione che non consideriamo il ritmo come un fenomeno esclusivamente intenzionale, e questo proprio a causa del suo ancoraggio fisico. Proponiamo quindi di distinguere:

- 1) un ritmo “intenzionale” ($I > P$);
- 2) un ritmo “di equivalenza” ($I = P$);
- 3) un ritmo “evenemenziale” ($I < P$).

“I” sarà quindi il luogo della struttura concettuale ritmica e delle sue regole – così come cerchiamo di definirle.

“P” sarà invece, per noi, il luogo esterno della manifestazione della sintassi, sia che coincida con quella del mondo naturale, sia che sia l’espressione più complessa di un discorso intenzionale di qualunque natura codica. Affinché essi possano essere messi in corrispondenza, dobbiamo estrarre gli elementi costitutivi di questi due universi, le categorie essenziali che esprimono ciò che abbiamo precedentemente definito come una configurazione ritmica.

5.7.1. Delle categorie per il ritmo

Queste categorie rimandano ai principi elementari della narratività e della discorsività semiotiche, e rappresentano degli universali che si possono facilmente riconoscere, nell’immaginario mentale, nelle forme ritmiche discorsive, così come nella ciclicità del mondo naturale. Eccoli:

- spazio,
- tempo,
- quantità,
- qualità,
- attanti,
- forza,
- stato.

Questo piccolo contingente può manifestare o produrre una morfologia ritmica, laddove gli elementi intrattengono tra di essi una relazione investita aspettualmente (cioè tra evento e intervallo).

Prendendo in considerazione molto brevemente il fenomeno ritmico, Sowa (1984, p. 61) scrive a questo riguardo:

La musica e la parola sono due tipi di attività ritmica in cui un pattern statico deve essere filtrato per produrre una sequenza di comportamento a variazione temporale.

E ancora:

Il ritmo non è una caratteristica esterna che decora un'espressione, ma un pattern che prevede le battute nelle quali sono inserite le altre caratteristiche. Il talamo sinistro genera un ritmo di sei al secondo che apparentemente serve come pacemaker per i ritmi discorsivi e altri ritmi comunicativi (p. 216).

La questione risiede allora nello *scanning* di questa localizzazione di discontinuità qualitative, il quale si frappone tra "P" e "I" e mette in corrispondenza gli elementi che li compongono secondo un disegno che può essere di natura ritmica. Per definirlo meglio, bisogna ritornare innanzitutto alla definizione di *scanning* fornita da Langacker. Egli distingue, nella sua grammatica cognitiva (cfr. Langacker 1987), delle relazioni non temporali (aggettivi, avverbi, preposizioni) e delle relazioni temporali (predicazione verbale). Si tratta di due tipi diversi di configurazione.

5.7.2. Definizione posizionale e "scanning"

Si ritrova nella prima un criterio di definizione posizionale della relazione (ciò che Petitot chiama il proto-attanziale) dove le figure si distaccano dallo sfondo in-

trattenendo dei rapporti spaziali: identità/coincidenza/separazione/associazione/inclusione. Si tratta di un'altra versione, di fatto, della regola della prossimità enunciata da Jackendoff come una delle “*well-formedness rules*”, ma anche un buon principio per distinguere i rapporti tra gruppi di elementi attraverso la relazione ritmica.

La seconda configurazione è di natura temporale e serve a descrivere un processo predicativo. Lo “*scanning*” si differenzia allora in *scanning sequenziale*, che segue il tempo reale del processo, e *scanning sincrono*, che localizza, a una a una – paradigmaticamente –, le varie tappe del processo.

L'approccio cognitivo della struttura concettuale si ricongiunge all'approccio aspettuale che abbiamo indicato come uno dei principi costitutivi della relazione ritmica. Come scrive Petitot (1983, p. 28), in termini aspettuali,

(...) un processo è imperfettivo quando le relazioni scannerizzate sequenzialmente sono qualitativamente identiche (senza accidente temporale: il processo è senza evento, senza cambiamento qualitativo). Il tempo concepito e profilato è di conseguenza omogeneo e non limitato (intervallo aperto). Al contrario, un processo perfettivo è temporalmente limitato, comporta degli accidenti, degli eventi, delle discontinuità quantitative temporali.

In un articolo del 1985, *Force dynamics in language and thought*, Talmy presenta una ricerca sul conflitto atanziale delle forze del linguaggio, che egli distingue in funzione del loro ruolo – “*Agonista*” per l'uno, “*Antagonista*” per l'altro – e che non hanno senso se non richiamiamo gli attanti Soggetto e Oggetto della teoria semio-narrativa greimasiana. Inoltre, questi attanti intrattengono tra di loro un'interazione contrassegnata da tendenze opposte più primarie, e molto più ancora te fisicamente, della categoria causale:

Come la nostra analisi del sistema dinamico della forza linguistica ha rivelato, i modelli concettuali di certi aspetti fisici e psicologici del mondo sono costruiti dentro la struttura semantica della lingua. Questi modelli concettuali possono essere comparati con quelli presenti nei sistemi cognitivi altri rispetto a quello linguistico (Talmy, p. 37).

Riconosciamo così lo stesso principio “Ago-Antagonista”, sia nella strutturazione interna del pattern concettuale ritmico (che si costruisce per alternanza di stati di congiunzione e di disgiunzione, di pulsazioni e di intervalli, di tensione e di lassità), sia nel rapporto che abbiamo citato prima tra “I” e “P”, tra ritmizzazione interna ed esterna.

5.7.3. *Le regole concettuali ritmiche*

Giungiamo infine all'enunciazione delle regole che noi chiamiamo “regole concettuali ritmiche”: la loro importanza – l'abbiamo sottolineato – è quella di rendere conto di un modello morfologico, ma anche, e in particolare, di formalizzare il rapporto tra ritmi propriamente fisici (neuronali) e la *saisie* percettiva. François Rastier, che ha diverse volte (nel 1989 e nel 1991) notato la necessità pressante di una teoria cognitiva del ritmo, sottolinea che (1991, p. 222):

L'effetto sensibilizzatore dei ritmi a livello neuronale può essere messo in rapporto, con le mediazioni necessarie, con gli effetti facilitanti delle ricorrenze semantiche che chiamiamo presunzione di isotopia, e in particolare le ricorrenze ritmiche codificate in retorica.

Ecco, per concludere, che cosa intendiamo per “regole concettuali ritmiche”:

1) il ritmo può essere considerato come una struttura concettuale, che mette in corrispondenza l'universo referenziale da cui discende e il mondo proiettato;

2) esso induce un'attività di categorizzazione: comportandosi come uno schema/una Gestalt di riferimento/forma-tipo o morfologia archetipa ancorata al nostro substrato psico-fisico, che interviene sul continuum dell'esperienza percettiva proiettandovi delle configurazioni isomorfe;

3) prossimità e similarità sono i principi preferenziali di questo raggruppamento, fondati su un concetto di rappresentazione mentale posizionale che permette di estrarre il ritmo dai fenomeni puramente temporali;

4) il ritmo sviluppa un'attività di "scanning" suscettibile di agire in due direzioni: dall'esterno all'interno, sovradeterminando così la strutturazione concettuale del soggetto, oppure dall'interno all'esterno, quando un ritmo intenzionale rappresenta una griglia di sistemazione del mondo;

5) il ritmo corrisponde, in ogni caso, a un ciclo marcato: in quanto oscillatore interno al cervello, esso partecipa alla dinamica dell'attività cerebrale che tende al movimento e alle percezioni in movimento, in maniera ciclica (cfr. Edelman 1992, p. 56); le oscillazioni interne ritrovano delle corrispondenze con le oscillazioni esterne (ritmi naturali o discorsivi): tra i due, il filtro propriocettivo dei ritmi corporei che partecipa ai due sistemi oscillatori, decide della pregnanza della Gestalt ritmica;

6) il pattern ritmico elementare si compone di una sintassi minimale che comprende almeno due elementi, l'uno Ago e l'altro Antagonista: una dinamica attanziale viene così formulata, che può conoscere le più diverse coperture figurative così come anche degli sviluppi/delle complessificazioni molto diverse;

7) quando gli elementi Ago-Antagonisti si equilibrano, congiungendo i loro valori opposti, una figura di adeguamento (= una Gestalt) interviene, e produce un sollievo della tensione presso il soggetto;

8) questa figura di adeguamento si accompagna a un consenso da parte del soggetto della percezione, il quale si può esprimere sia tramite una soddisfazione emotiva, sia tramite un movimento mimetico, se non addirittura tramite una valutazione positiva che può corrispondere a un giudizio di successo estetico.

Su tali basi, forniamo per concludere un primo schema di organizzazione del ritmo in quanto struttura concettuale (figura 5):

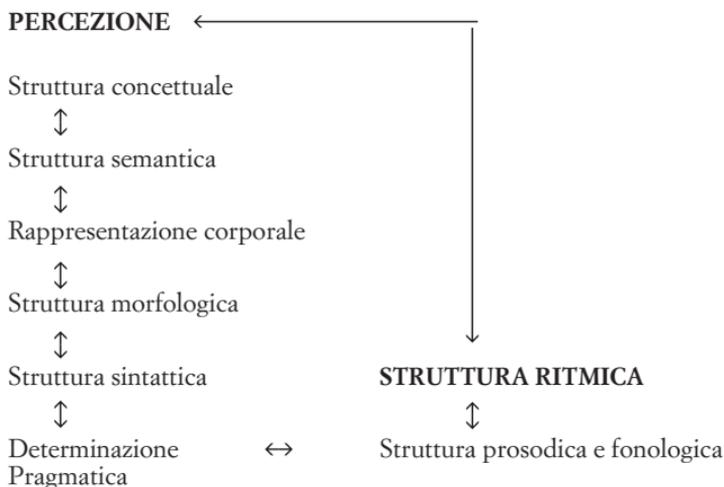


Figura 5.

¹ Finora abbiamo applicato una serie di opposizioni che rendono conto delle diverse modalità di esistenza del ritmo:

- ritmi semplici vs ritmi complessi
- ritmi naturali vs ritmi culturali
- ritmi profondi vs ritmi di superficie
- ritmi proiettati vs ritmi computazionali.

² Cfr. a riguardo le osservazioni di Fraisse 1974.