

Capitolo sesto

Pragmatica cognitiva del ritmo

Il ritmo rappresenta un *operatore morfologico* fondamentale, legato alle zone pregnanti della percezione, alle Gestalt stabili e alle loro conseguenze patemiche; ma rappresenta anche un *dispositivo pragmatico*, pratica significativa che può essere riconosciuta nella manifestazione discorsiva, al crocevia tra una teoria della rappresentazione e una teoria della ricezione.

Nei due casi, il ritmo sembra soddisfare le caratteristiche di una grammatica elementare e virtuale della distribuzione patemico-cognitiva, che si può ritenere realizzata soltanto quando si applica alla densità figurativa di una semiotica specifica.

Se il fenomeno ritmico può certamente essere considerato come una *forma di discorso aspettualizzato*, esso deve anche prendere in carico due ulteriori qualificazioni:

- quella di “regolatore percettivo” attivo nella determinazione del senso;
- quella di “dispositivo pragmatico”, che apre a una competenza rinnovata del discorso.

Il ritmo sarebbe dunque uno schema astratto della percezione che si mette a funzionare sulla sintassi. La nostra ipotesi definisce questo “dispositivo” come una struttura fondamentale della vita psichica, che può intervenire nei processi primari di regolazione cognitiva. Ciò che il ritmo rimette potentemente in gioco è la *dinamica dei rapporti tra percezione e azione*.

6.1. *Dall'autopoiesi alla pragmatica*

Siamo dunque indotti a verificare *le condizioni di plausibilità di un isomorfismo tra ritmo, strutture cognitive e meccanismi regolatori*; il che equivale a dire che l'isomorfismo fondamentale tra strutture biologiche e cognitive, presente nella struttura concettuale ritmica, sarebbe il compimento di un programma di organizzazione e di regolazione che dà alla manifestazione discorsiva un valore supplementare di influenza sull'attività del ricevente (a tutti i livelli: timico, cognitivo e pragmatico).

Se si accetta questa proposta (per una conferma di questa ipotesi, rimandiamo al capitolo che tratta dei più recenti lavori sperimentali sul ritmo), ne consegue quindi che è il gioco, tipico del ritmo, dei condizionamenti positivi e negativi, che produce i vincoli di natura semiotica che investono i processi affettivi e intellettuali. Si tratta di una struttura "bridge", che mette a punto un modello dalle fondamenta biologiche e a vocazione semiotica.

Abbiamo già discusso della natura normativa del ritmo nel senso della psicologia cognitiva piagetiana; vorremmo, a questo punto del nostro lavoro, e dopo aver definito il funzionamento concettuale del ritmo, *conferire a questa proposta una consistenza pragmatica*.

Per risolvere l'ambiguità apparente della duplice natura organica e discorsiva del ritmo, ci siamo avvicinati, nel corso del primo capitolo, alla teoria autopoietica di Maturana e Varela, autori di un'importante riflessione (cfr. Maturana, Varela 1980 e 1987; ma anche Varela, Thompson, Rosch 1991) sul conflitto tra ragione biologica e ragione linguistica, come anche sulla pertinenza epistemologica del modello dell'autoregolazione.

Abbiamo così potuto verificare che l'essenza di un sistema autopoietico è la capacità di utilizzare a proprio vantaggio gli input ambientali aleatori che lo circondano, modificando la sua stessa organizzazione allo scopo

di mantenere una struttura “costante”. Si può dunque vedere in questo tipo di processo evolutivo uno sviluppo dell’intuizione piagetiana delle “regolazioni percettive”, Gestalten, composizioni derivanti da un equilibrio dinamico di compensazione e di conservazione. Mauro Ceruti (1989) scrive a questo proposito:

Il rapporto intimo tra vita e cognizione trova qui le sue radici. Il cuore del problema intimo alla vita è la cognizione. Il cuore del problema della vita e della cognizione è la coevoluzione, la danza creatrice, della conservazione e del cambiamento, dell’invarianza e della novità, della chiusura e dell’apertura. Il rapporto tra soggetto e oggetto, tra conoscenza e realtà, il rapporto di apprendimento, è ridefinito come rapporto di co-emergenza, di coevoluzione, di danza, per l’appunto, che crea, che “mette in avanti” un mondo, dove la condizione richiesta è l’efficacia dell’azione, che assicura la conservazione continua del sistema implicato (pp. 190-191).

Come la teoria dei sistemi e dei sistemi autopoietici, la Gestalttheorie ci è servita non solo a illustrare il passaggio dalle strutture organiche alle strutture cognitive, ma anche a collocare la configurazione all’interno di una “dinamica di campo”.

Desideriamo sottolineare, a proposito di queste osservazioni ancora molto generali sui sistemi autopoietici e gestaltici, i seguenti punti:

1) l’autopoiesi è la manifestazione di un ambito cognitivo, il che significa che essa è una struttura che ha preso in carico il *dinamismo della sua organizzazione* e il potenziale cognitivo delle sue trasformazioni;

2) i sistemi autopoietici interagiscono tra di loro, il che significa che essi costruiscono degli *adeguamenti comportamentali* che rappresentano delle interazioni comunicative, capaci di costituire, come scrivono Maturana e Varela, “*un ambito di condotte consensuali*”;

3) l'interazione rappresentata produce un osservatore, attante che controlla l'ambito cognitivo giustificandone la relatività e contenendone le trasformazioni.

Definire il ritmo in termini di sistema autopoietico è per noi un modo di sottolineare nuovamente la vitalità trascodica, la trasversalità, la neutralità di una griglia, che è "vuota" ma esercita una forte funzione di vincolo, come un sistema strutturato che si integra tuttavia con delle manifestazioni discorsive molto diverse.

Ci sembra comunque che sia possibile individuare qui alcuni elementi che consentono di spingerci più lontano: *i presupposti di una pragmatica fondata sull'evoluzione cognitiva*, rendendo ragione del rapporto, in un essere che percepisce, tra l'ambiente e la struttura regolatrice.

In *Mind, Code and Context* (1989, p. XVII), Thomas Givón scrive:

La pragmatica è un approccio alla descrizione, al processo dell'informazione, dunque alla costruzione, interpretazione e comunicazione dell'esperienza. Al suo centro è la nozione di contesto, e l'assioma che la realtà e/o l'esperienza non sono entità fisse assolute, ma piuttosto dipendenti da frame, contingenti in relazione alla prospettiva dell'osservatore.

Se si ritrovano qui le identiche condizioni che abbiamo citato prima, in quanto tratti distintivi di un sistema autoregolatore – reazione rispetto a un ambiente, evoluzione interattiva, regolazione tramite un osservatore –, possiamo anche riconoscerci alcuni dei tratti pertinenti di una struttura ritmica.

6.2. *Verso una pragmatica cognitiva*

Siamo convinti che nei rapporti complessi esistenti tra organismo, struttura mentale e comportamento, la

pragmatica del ritmo sia in grado di dare una spiegazione, altra rispetto a quella fornita dagli psicologi, ad almeno tre fenomeni fondamentali:

1) il giudizio positivo di valore (il consenso) che fa seguito in generale al riconoscimento di un ritmo;

2) il dinamismo fisico che un ritmo è sempre suscettibile di stimolare nel suo ricevente;

3) la presupposizione di isotopia, cioè di interazione, che una configurazione ritmica sviluppa.

Questi tre punti, o “effetti di ritmo”, ritornano – secondo noi – a un’unica questione centrale: *in che modo la soggettività regola l’emergenza del senso formulando un ambito enunciativo avente valore illocutivo e dalle modulazioni contestuali?*

Abbiamo definito il ritmo in quanto “struttura concettuale”. Ciò equivale a dire che consideriamo prioritaria, rispetto a tutte le manifestazioni e a tutti i livelli dove il ritmo può essere percepito, la sua assimilazione a *un filtro cognitivo che funge da intermediario tra percezione e azione discorsiva*. La pertinenza pragmatica del ritmo è dunque qui intesa, innanzitutto, nel senso cognitivo, e di conseguenza non in un senso strettamente linguistico. Dobbiamo spiegarci meglio.

La pragmatica cognitiva nasce dallo sforzo di identificare un percorso di interpretazione integrato tra comportamento e cognizione. L’idea è quella secondo la quale né i concetti né i percetti possono costituire da soli la base unica delle categorie mentali: è soltanto a partire dalla loro integrazione che si può verificare una costruzione plausibile dell’esperienza.

Ogni approccio pragmatico sottopone l’interpretazione alla messa in contesto. Ma, in una pragmatica cognitiva, lo scopo dell’azione mette in gioco la mente (*mind*) stessa dell’emittente come contesto della proposta che seguirà. Lo sfondo viene allora identificato con

la norma sulla quale un'informazione (figura) diviene saliente. Concetti e percetti formano, nella loro interazione, un contesto.

È in questo modo che la

pragmatica del linguaggio, che riguarda le caratteristiche del suo utilizzo, costituisce uno degli aspetti della dimensione cognitiva, perché concerne di fatto la competenza cognitiva dei soggetti comunicanti così come la si può riconoscere (e ricostruirne il simulacro) all'interno dei discorsi enunciati (Greimas, Courtés 1979, p. 259).

Se la pragmatica nel senso greimasiano sembra in tutta evidenza ben più vicina alla concezione cognitivista della disciplina (cfr. Givón 1989) che non della pragmatica, meglio conosciuta, della scuola americana (fondata in gran parte sui lavori di Morris), la definizione del ritmo come *strategia pragmatica, semiotica e cognitiva* farà appello a una teoria dell'enunciazione che tiene conto anche dell'*effetto di enunciato* (cfr. Parret 1987, p. 113), laddove

un effetto di enunciato non è presente nell'enunciato sotto forma di marcatori o di indicatori morfo-sintattici o semantico-sintattici, ma deve essere ricostruito o "scoperto" attraverso uno sforzo di interpretazione.

6.3. *La marcatura enunciativa*

Si tratta ora di rintracciare i marcatori atti ad attivare il dispositivo ritmico, che possano confermarci la presupposizione secondo la quale la ritmica è anche un "modo di enunciazione" specifico. Ben si sa che ogni teoria, enunciativa e pragmatica, deve ricorrere a due parametri che costituiscono dei punti di riferimento essenziali alla sua capacità di analisi: *deittizzazione e moda-*

lizzazione. Tratteremo a questo punto della deissi, mentre per una discussione del parametro della modalizzazione rimandiamo al paragrafo 6.5.

È vero che è possibile individuare nel ritmo i principi di una sintassi “di azione”, all’interno dell’ambito enunciativo che mette in atto i vincoli di base del sistema ritmico: *distribuzione numerica costante/strutturazione di gruppo e iterazione*. Ma è anche vero che l’enunciazione è la condizione che rende possibile ogni enunciato, e la sua connotazione ritmica dipende tanto dalle marche enunciative quanto dalla competenza, che noi possiamo definire “passionale”, dei soggetti coinvolti nell’interazione.

Le componenti – ben note – della deissi sono tre: *spazio, tempo, persona*. Il ritmo introduce nell’enunciato una serialità dei deittici, che costruisce da un lato la progressione delle trasformazioni del soggetto dell’enunciazione e, dall’altro, le condizioni di possibilità per una “*saisie*” ritmica da parte dell’enunciatario.

Jacques Geninasca (1992, p. 255), che analizza il ritmo da un punto di vista enunciativo a proposito dei sintagmi seriali a tre termini, scrive:

L’euforia che conclude una sequenza ritmica nasce sotto l’effetto coniugato del sentimento, di natura propriocettiva, di una sovrabbondanza di energia disponibile e della rivelazione improvvisa di un principio di ordine e intelligibilità, più potente di quello delle regolarità lineari (e delle loro varianti combinatorie). Il termine non è l’equivalente atteso di *a* e *b*, ma quello dell’insieme che costituiscono (*a, b*).

La cellula ritmica è una struttura elementare che le deissi permettono di riconoscere, manovrando la configurazione iterata sia sul piano dell’espressione sia su quello del contenuto. Due messe in relazione sono sufficienti affinché si innesti l’attesa ritmica, affinché vi sia una tensività durativa rivolta verso l’attualizzazione di un terzo termine. È così che, all’interno del discorso,

vengono posti degli elementi di coerenza, dei punti di appoggio che permettono una “presa” percettiva al contempo iconica e motivata.

I deittici strutturano la distribuzione del senso così come l’interazione con il destinatario, e possono consolidarsi in figure retoriche (anafora: il senso si appoggia più volte sullo stesso elemento verbale; epistrotefe: il movimento viene modificato all’inizio per essere ricondotto regolarmente alla stessa forma; antitesi: ripresa di una costruzione sintattica che evidenzia un’opposizione di senso, accompagnata talvolta dalla ripresa di alcune parole). Ma i deittici possono anche gestire il ritorno di una parola o di un aggettivo, di una frase identica/analogica o di una struttura grammaticale identica/analogica.

Le marche possono certamente essere gli accenti o i timbri, se si è all’interno di un ritmo poetico. Possono corrispondere all’allungamento o all’abbreviazione di un intervallo, se si è all’interno di un ritmo musicale o grafico/plastico. Ma se si è all’interno di un ritmo verbale più generico, il ritmo corrisponderà innanzitutto all’alternanza delle procedure di *embrayage* e di *débrayage*. Le marche della soggettività saranno allora i *pronomi* (e in secondo luogo, i *tempi verbali*), la cui stessa alternanza può dar luogo a una schematizzazione ritmica.

Non dimentichiamo nemmeno l’importanza pragmatica del ritmo che interviene a livello orale in termini *paralinguistici*, *prosodici* e anche *gestuali*.

6.4. Una strategia pragmatica

La doppia possibilità di esistenza della struttura ritmica poggia sul rapporto *competenza/vincolo*. Sarà allora possibile affermare che il ritmo si configura anche come una *strategia pragmatica*. Una strategia pragmatica è per noi una *regolarità di natura competenzaziale*, cioè la

condizione che permette a una struttura di ordine di realizzarsi e di produrre alcune conseguenze contestuali.

Parret, nel fornire la sua definizione della “*strategia pragmatica*”¹, alla quale aderiamo ampiamente, contrappone questa nozione a quella di *legge*, di *regola* e di *generalizzazione*. Una strategia pragmatica – in questo senso – ha una capacità traslinguistica di aggiustamento dell’interazione e una capacità normativa, il che significa che essa prevede una memoria delle strutture pregnanti, pronta a rinnovarsi nel discorso. Abbiamo ricordato a questo proposito, nel quinto capitolo, il fatto che il ritmo è un dispositivo concettuale di *sincronizzazione/congruenza* tra un “*oscillatore*” esterno (il discorso) e un “*oscillatore*” interno (la struttura concettuale); nel momento in cui si interrompe la sincronia tra l’uno e l’altro, sorge un’esigenza di adattamento, in modo che la crisi di fiducia provocata dall’attesa possa risolversi positivamente.

I gesti essenziali di ogni strategia enunciativa (organizzazione di campo, referenzializzazione, valutazione, ancoraggio, modalizzazione e portata illocutiva) si caricano così di valori dinamici. Ciò significa che la regolazione della situazione discorsiva si iscrive in una configurazione di natura aspettuale che mira a mantenere una tensione ragionevole all’interno dell’articolazione discorsiva e che si traduce in manipolazione percettiva al fine di dirigere le trasformazioni passionali e cognitive del soggetto della percezione e, in accordo con i suoi vincoli biopsichici, le sue predisposizioni al ritmo.

Mac Kay, lavorando sull’organizzazione temporale della percezione e dell’azione, ha dimostrato che la distribuzione ritmica di una produzione discorsiva ne facilita la percezione. Vi è inoltre, tra ritmi di produzione e di percezione, una vera e propria interazione (una “regolazione”, quindi, come mostra l’associazione di movimenti, respirazione, e anche di discorso, come output ri-

spetto a un input ritmico). Già Fraisse (1974) aveva dimostrato che il ritmo produce un'induzione motoria, e che quella sensazione si accompagna a una sensazione di piacere.

In altre parole, possiamo dire che la regolazione ritmica è innanzitutto interazione temporale, "compatibile" o "incompatibile" (cioè correlata armoniosamente oppure no all'azione del ricevente che le dà seguito): questo rapporto tra percezione e azione, tra produzione e ricezione, si concretizza nella coordinazione temporale e periodica dei fattori della stimolazione percettiva e dell'azione ricettiva. McKay, sempre in *Perception and Action* (1987), chiama questi nodi di coordinazione "cognitive clocks" e segnala il loro funzionamento a un livello sia sintattico e semantico, sia pragmatico, nel senso addirittura dell'attivazione muscolare.

6.5. Contratto comunicativo e modalizzazione ritmica

Nell'analisi precedente, abbiamo riaffermato che il funzionamento del ritmo risponderebbe a una *strategia*, al crocevia tra cognizione (competenza) e discorso (performance). L'idea, di fatto, è che il linguaggio può essere inteso come un *sistema di regolarità*, la cui ridondanza viene enfatizzata dalla presenza del ritmo. Ma il termine "ridondanza" – come sottolinea Bateson (1972) – è sinonimo di "strutturazione" e di conseguenza, per lo meno in parte, di "significazione".

Nella comunicazione, così come anche nell'universo dei fenomeni naturali, la ridondanza permette all'osservatore di risalire dalla percezione di una parte di sequenza o di configurazione all'insieme: il principio che governa questo tipo di affermazione è la considerazione secondo la quale una ridondanza introduce sempre presso il soggetto della percezione un "habitus" che

consente a quest'ultimo di cogliere le regole della ripetizione fino a giungere a una codifica che ne permetterà la predizione.

Abbiamo trattato in dettaglio questi fenomeni nella parte semiotica di questo lavoro. Ciò che ci interessa adesso è, da un lato, ciò che Bateson stesso afferma, e cioè la pertinenza di questo fenomeno non solo per il mondo "costruito" ma anche per il mondo "naturale" (caratteristiche trasversali di ogni ritmo), e dall'altro l'*imprinting* relativo a questo tipo di raggruppamento che attribuisce alla struttura concettuale alcune configurazioni "adattative", apprese nel rapporto con l'ambiente. Ciò equivale a dire, per noi, che il ritmo discende da una forma concettuale primaria, quindi dall'instaurarsi di un rapporto interattivo del soggetto con il mondo.

6.5.1. La nozione di "*habitus*" secondo Peirce

Questo contratto, che possiamo chiamare "contratto comunicativo", ha una natura implicita e non necessariamente reciproca: esso può quindi essere o intra-soggettivo, o inter-soggettivo, e basarsi su una presupposizione veridittiva. La nozione di contratto comunicativo risultante dalla ridondanza discorsiva e dalla normatività triadica del ritmo ci rimanda al concetto di *habitus* che il pragmatico americano Charles Sanders Peirce² ha ideato nella sua elaborazione teorica.

Nella teoria di Peirce, il segno è la somma di due istanze, il "*Representamen*" e l'"*Oggetto Immediato*" (assimilabili, rispettivamente, all'espressione e al contenuto del segno), che danno al percelto la sua prima rappresentazione iconica: la relazione diadica si trasforma dunque in relazione triadica nel momento in cui il segno viene percepito e diviene rappresentazione mentale ("*Oggetto Dinamico*").

L'"*Oggetto Dinamico*" è anche ciò che Peirce definisce come un "*interpretante*". Nella teoria di Peirce, gli "inter-

pretanti” si rincorrono, all’interno di ciò che viene chiamato “semiosi illimitata”: l’“interpretante logico finale” di un segno di tipo intellettuale può corrispondere esclusivamente a un cambiamento di “habitus”. L’“*habitus*” conclude provvisoriamente la riflessione e rappresenta quindi la strutturazione di un paradigma che l’esperienza/l’azione che segue può, perché diversa, rimettere in causa. L’evoluzione di un processo si realizza quindi secondo un ritmo preciso che instaura la sua normatività/il suo equilibrio instabile, attraverso una dinamica in tre fasi suscettibile di ripetersi all’infinito.

La ripetizione delle azioni accelera il cambiamento di *habitus*; ma l’iterazione non è ritenuta da Peirce la sola responsabile di queste trasformazioni: egli enumera anche la sorpresa, lo sforzo interiore, la congettura.

6.5.2. *Una competenza interiorizzata*

Ora, l’attività regolatrice del ritmo – sia essa percettiva o legata al linguaggio – si struttura incessantemente intorno a un gioco di adattamento, di vincolo, prendendo forma attraverso la costruzione di una strategia pragmatica, vale a dire di una competenza interiorizzata e reciprocamente riconosciuta dalla comunità di linguaggio. Questa è, a nostro avviso, molto precisamente assimilabile all’*habitus* di matrice peirciana, che, come nel caso appunto di una rappresentazione ritmica, non deve necessariamente coincidere con una rappresentazione mentale, ma può dar luogo a un comportamento fisico/a un’azione.

La nozione stessa di *vincolo* si fa più chiara: esso può discendere dagli elementi costitutivi della semiotica del mondo naturale, o dalle modellizzazioni linguistiche, o ancora dalla società che pratica il linguaggio in questione; di solito, esso deriva da tre “sistemi” simultaneamente.

Tuttavia il contratto comunicativo di cui il ritmo, per effetto della sua forza manipolatrice, è uno dei motori, mette in corrispondenza delle occorrenze fenomeniche e delle occorrenze linguistiche. Il problema del ritmo è quello della relazione: l'osservatore se ne serve come di un sistema di coordinate che può "ordinare le occorrenze o successivamente o in modo concomitante" (Culioli 1990, p. 56).

In quanto organizzazione delle occorrenze fenomeniche, il ritmo riconduce alle strutture "profonde", che – l'abbiamo visto – sono ancorate fisicamente e biologicamente e appartengono al contempo all'*imprinting* esperienziale e all'apprendimento dell'osservatore; in quanto griglia delle occorrenze linguistiche, il ritmo utilizzato come strategia pragmatica si rivela responsabile non solo della strutturazione plastica della forma dell'espressione, ma anche del valore semantico determinato dall'ordinamento posizionale gestito dall'attante osservatore.

Se si considera il ritmo come un campo organizzativo di natura contrattuale – o "ambito" fisico-culturale –, si può verificare la presenza di almeno un "attrattore" che permette la costituzione del gruppo ritmico come:

punto di concentrazione nel senso in cui, quale che sia la partita dell'ambito considerato, l'attrattore lo contiene per assimilazione o per identificazione (p. 61)

e che consente secondo noi di registrare l'esistenza di veri e propri *motivi ritmici*.

Ciò che conta, per ora, è che il ritmo testimonia di un'*attività linguistica regolata*, dove alcuni vincoli fenomenologici e gestaltici (prossimità, iteratività, similarità) impongono alla continuità delle occorrenze fenomeniche una forma che le traduca in occorrenze linguistiche. Alcune operazioni governano questo passaggio:

È in questo senso che si può parlare di un'imbricazione stretta tra cognitivo e linguistico: ogni enunciazione, ogni discorso costruisce, al tempo stesso, una certa immagine dei rapporti tra "cose" (oggetti, situazioni, ambiti) e le condizioni di lettura – nel senso del reperimento – di questa rappresentazione (Vignaux 1988, p. 166).

6.5.3. *La modalizzazione ritmica*

Il "costruito" previsto da ogni enunciazione o discorso deve tenere conto non soltanto del sistema proprio della lingua scelta e dei suoi vincoli, ma anche delle *operazioni che focalizzano le relazioni primarie del percepibile*. Si tratta fondamentalmente della *relazione predicativa*, della *tematizzazione*, della *focalizzazione* e della *modalizzazione* (cfr. Vignaux 1988).

Almeno per quanto riguarda i ritmi semantici, tutte queste relazioni possono essere implicate in una schematizzazione ritmica. La distribuzione dei predicati, di temi e di schemi, dei punti di vista che danno al discorso il suo orientamento e una dinamica di lettura, viene gestita da questo genere di operazioni primarie. Ma quella che ci interessa senz'altro di più è la *modalizzazione*.

Per *modalizzazione* intendiamo più precisamente – all'interno di una pragmatica cognitiva – l'attribuzione della rappresentazione discorsiva tramite alcuni valori modali che gestiscono non soltanto il tempo e lo spazio figurale (cfr. Zilberberg 1989), ma anche il rapporto che collega la *soggettività enunciativa* all'*appropriazione cognitiva* così preparata. Questi valori modali sono il "Volere" e il "Dovere-Sapere", che intervengono sulla tensività della rete ritmica nella dinamica di giunzione, e il Credere, che assicura la coerenza dell'isotopia ritmica, così come anche la formazione del gruppo triadico dopo che si è realizzata la relazione diadica tra un evento e la sua iterazione.

La *modalizzazione* modula il discorso dell'operazione cognitivo-linguistica e introduce un punto di vista

che rivela la presenza implicita dell'enunciatario, aggiungendo allo schema ritmico una connotazione patetica. Si considera in questo senso la relazione modale come fundamentalmente intersoggettiva, che instaura la relazione tra due attanti.

Questa *struttura duale che la modalizzazione ricopre* le permette anche di essere l'operazione che meglio rende conto dell'*isomorfismo dello schema ritmico* con la dinamica della tensione narrativa. Per il ritmo, lo ricordiamo, la struttura ago-antagonista è la base della costituzione del gruppo e l'unità minima della sua configurazione. La struttura narrativa è a sua volta un'alternanza di stati di congiunzione e di disgiunzione in seguito all'opposizione fondamentale tra l'attante-soggetto e il suo anti-soggetto. Il gruppo ritmico prevede quindi un'alternanza tra tensioni di segno opposto (ascendente/discendente), che "dialogano" tra di loro in maniera iterativa, fino a permettere il riconoscimento di un motivo.

Questo tipo di strutturazione discorsiva ha alcune conseguenze pragmatiche (in quanto "azione" sulla presa percettiva), per il fatto che essa può influire sul comportamento dei locutori e, in cambio, servirsi inevitabilmente del contesto per assicurare la configurazione stessa (le leggi di prossimità e di similarità che danno luogo alla "buona forma" ritmica sono leggi soggette all'influenza contestuale, allo sfondo su cui le figure assumeranno un certo rilievo).

La *modificazione ritmica*, che interviene sulle diverse fasi della curva tensiva del gruppo, permette una distribuzione dell'influenza pragmatica del "dispositivo" e, inoltre, una modulazione del valore attribuito sul piano cognitivo e timico agli elementi che compongono il percorso riconosciuto. Essa implementa lo schema di rappresentazione concettuale del ritmo.

¹ “STRATEGIA, def. 1 = una regolarità interiorizzata e valorizzata che genera il frammento discorsivo a partire dal contesto di enunciazione” (Parret 1987, p. 179).

² Cfr. in particolare l'articolo *A survey of Pragmaticism* (1905) pubblicato in italiano con il titolo *L'interpretante logico finale* nella trad. it. di Peirce 1931, che raccoglie le traduzioni italiane di alcuni articoli fondamentali tra i *Collected Papers* di Charles Sanders Peirce.