

Capitolo settimo

Il ritmo come tattica estetica

Se il ritmo può funzionare – come pensiamo di avere dimostrato – come struttura concettuale e come strategia pragmatica, è anche grazie alla sua *presenza tattica* all'interno del discorso manifestato. Non ci riferiamo qui ai ritmi percettivi, né a quei ritmi che appartengono alla macrofisica del mondo. Ciò che ci interessa in questo momento è vedere come il ritmo agisce sulla relazione significante/significato di un discorso, qual è il suo posto in quanto *tattica dell'espressione* e *tattica del contenuto*. Perché introdurre quindi questa nozione di *tattica* che è all'apparenza estranea alle realtà discorsive alle quali noi desideriamo applicarla? La risposta è semplice.

Abbiamo sollevato in tutta quest'analisi alcuni problemi che riguardano il ritmo inteso come *strategia* sintattica, semantica e infine pragmatica. La nozione di *strategia*, che ci deriva dal lessico della guerra, come pure quella di *tattica*, ha la particolarità di presentarsi come una competenza globale di gestione della situazione evenemenziale, mentre la tattica deciderebbe, come *competenza locale*, dell'esecuzione dell'evento stesso.

Detto questo, il nostro scopo è riuscire, con questa seconda nozione, a risolvere un problema di linearizzazione che ci pare fondamentale, quello della definizione di uno *stile ritmico*, e quindi di un'estetica che possa dirsi fortemente dipendente dalla configurazione ritmica, passando per un approfondimento dei ritmi sintattici e semantici.

7.1. Ritmi sintattici e semantici

In modo molto generale, si può dire che la tattica si definisce come una strategia della posizione che può coincidere con una configurazione ritmica. Essa attiene, in ogni caso, a questioni di *ordine*, ordine lineare nel caso in cui il significante sia, per esempio, costituito dal linguaggio naturale. Rastier (1991, p. 222) scrive a riguardo:

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 delle ricorrenze ritmiche codificate in retorica.

Possiamo contemplare due tipi di tattica, una tattica dell'espressione e una tattica del contenuto: ma entrambe ci interessano in ragione del rapporto di sincronizzazione che esse possono produrre tra oscillatori interni ed esterni, tra ritmi neuronali e fenomeno discorsivo: generando un'armonizzazione seguita da una sensazione di piacere/da un giudizio di valore positivo la cui struttura generativa deve ancora essere linearizzata. Ecco ciò che noi chiamiamo, comunque, *tattica estetica*, senza per questo escludere ogni altra forma di strategia sintattica, semantica o pragmatica preliminare.

Questa riflessione deve molto ai lavori di Rastier sulle relazioni tra semantica e cognizione, e in particolare ai paradigmi enunciati da questo stesso autore nel suo testo *Sens et textualité* (1989). Rastier distingue quattro componenti semantiche: tematica, dialettica, dialogica e tattica.

Se la *tematica* esplicita i contenuti investiti e le loro strutture paradigmatiche, la *dialettica* rende conto degli intervalli e delle strutture aspettuali, la *dialogica* è il

livello delle modalità, e la tattica “rende conto della disposizione lineare delle unità semantiche” (p. 94).

La *tattica dell'espressione* può – secondo Rastier – situarsi sia a livello della prima, sia a livello della seconda articolazione del linguaggio naturale:

- nel primo caso, essa riguarderà l'ordine delle parole nel sintagma e l'ordine dei sintagmi o dei gruppi di sintagmi, così come le pause che li separano; o ancora, a livello transfrastico, l'ordine e la dimensione dei paragrafi, delle sezioni e dei capitoli dello scritto, e delle sequenze dell'orale;

- nel secondo caso, la tattica riguarda prosodia e metrica a livello della parola, della frase e del testo.

Rastier scrive (1989, p. 97):

Sui due piani del linguaggio, la posizione relativa delle unità è codificata da norme che rilevano tanto dal sistema funzionale della lingua che da altre istanze. Non ci daremo pena qui di sbrogliare le une dalle altre, perché la loro distinzione non ha niente di necessario ai nostri fini, dato che non esiste testo senza genere. Invece, distinguiamo nell'analisi: la posizione relativa dei significati; quella dei significanti; gli investimenti fonici, grafici o semantici realizzati in queste posizioni.

Il rapporto tra posizioni e investimento mette in causa ovviamente l'interazione continua tra tattiche dell'espressione e tattica del contenuto. D'altronde, la natura topologica dell'organizzazione tattica rimanda a un'identica evidenza per i ritmi, sintattici e semantici.

La *tattica del contenuto* mette in gioco gli incroci tra isotopie, così come anche la natura parallela, alternativa o ramificata della loro apparizione. I ritmi di contenuto che esse gestiscono possono essere in corrispondenza o in contrappunto con i ritmi accentuali del piano dell'espressione.

7.2. *Tattica verbale*

Vediamo ora qual è il senso che i diversi autori in lingua francese, alla quale limitiamo i nostri esempi, attribuiscono al concetto di tattica e alle aree interessate dalla tattica.

La configurazione ritmica – l’abbiamo visto – è il luogo di tutte le iterazioni: di numero, di durata, di intensità, di altezza, di timbro, di contenuto. Sono queste iterazioni che permettono di percepirla, che ne fanno una misura possibile del continuum.

Per quanto riguarda i ritmi sintattici del francese, non faremo alcuna distinzione tra versi e prosa. Consideriamo di fatto il ritmo come un “movimento” molto aperto, che il verso eventualmente sistematizza dando luogo ad alcune specificità. Diremo dunque, prima di tutto, che il ritmo francese fondamentale (prosodico):

- è raramente sillabico
- si fonda sui collegamenti forniti dall’ultima sillaba delle entità lessicali (o la penultima se la vocale dell’ultima sillaba è una /e/ muta).

Vi è dunque una marca fonica che distingue il collegamento, la cui qualità più stabile è la *lunghezza* della sillaba (tra le altre qualità, si distingue l’intensità, la variazione e la qualità sonora). La determinazione dei collegamenti dipende da diversi fattori, che vanno dall’intenzione pragmatica del locutore all’influenza della lunghezza dell’unità sintattica, ai quali si aggiungono le battute di appoggio, patemiche, o ancora di identificazione.

Il ritmo sonoro corrisponde a un ritmo “supplementare” rispetto al ritmo fondamentale: è il ritmo di timbro, che può permettere sia di rafforzare sia di controllare il ritmo di base.

Se l’*intensità* è legata soprattutto alle differenze di genere testuale che, in qualche modo, lo codificano, dal punto di vista della forma dell’espressione, essa serve in

primo luogo alla “messa in rilievo”, anche sonora, della parola o del sintagma. Essa non lascia tracce formali specifiche nella lingua scritta, dove si distingue fondamentalmente la possibilità di porre la battuta sulla consonante o sulla vocale, con un effetto aspettuualmente opposto: esortativo nel primo caso, durativo nel secondo caso. Ma essa può anche situarsi nello slancio, che riguarda quindi la prima consonante della parola, all’inizio o all’interno della frase con dei risultati, dal punto di vista semantico e sonoro, molto diversi.

La densità ritmica è meglio definibile, in quanto essa riconduce il movimento ritmico al numero, a una proporzione calcolabile nei suoi effetti e nella quale gli Antichi (cfr. il secondo capitolo) avevano indicato l’origine della sensazione di piacere e di armonia generata dalla percezione del ritmo.

7.2.1. *La misura delle unità prosodiche*

Il rapporto numerico è innanzitutto quello compreso tra la sillaba della battuta e il numero di sillabe dello slancio, le quali partecipano così alla costituzione dell’unità prosodica elementare. Si possono distinguere, secondo Joseph Pineau (1979), delle unità prosodiche di misure diverse:

a) unità prosodica di una sillaba: movimento rapidissimo, in cui lo slancio deve appoggiarsi sulla consonante iniziale o sulla vocale che prepara la battuta;

b) unità prosodica di due sillabe: lo slancio ha il tempo di preparare la battuta in modo più disteso; la sillaba della battuta è in ogni caso più lunga;

c) unità prosodica di tre sillabe: essa è in teoria l’unità più equilibrata per quanto riguarda il rapporto tra slancio e battuta: dato che la sillaba della battuta è più lunga, le due sillabe dello slancio possono uguagliarla (benché non sia esatto dire, secondo Pineau, che in francese “una lunga vale due brevi”);

d) unità prosodiche di quattro o cinque sillabe: lo slancio comincia a pesare di più della battuta senza ancora creare tuttavia un'effettiva sproporzione;

e) più di cinque sillabe: la relazione numerica si fa più complessa e meno controllabile, lo slancio assume maggiore importanza e si possono ottenere dei frazionamenti di grandi unità prosodiche in unità più piccole che riprendono la struttura di rapporto che abbiamo visto.

La percezione delle relazioni numeriche tra unità permette di distinguere diverse "figure" del ritmo sintattico: *concentrazione, espansione, rallentamento, accelerazione* (basate sull'integrità delle unità prosodiche), *regolarità* in posizione identica o variata. Il *rilievo semantico* di queste figure, così come il loro intervento nella determinazione di uno stile idiolettale o di genere e di un'attesa nel ricevente verranno analizzati successivamente.

7.2.2. *Il ritmo di espressione*

Per quanto riguarda il ritmo di espressione, si ricorderà comunque immediatamente la sintagmatica delle diverse unità prosodiche. Pineau (1979, p. 62) scrive a riguardo:

Il movimento del senso, che determina il posto e l'intensità delle battute, determina ugualmente le inuguaglianze della concatenazione ritmica. È seguendo lo stesso dinamismo che questo movimento crea nella catena delle sillabe la relativa dissociazione prodotta dalle battute e che accresce o riduce, in ogni caso, questa stessa dissociazione. L'inuguaglianza delle concatenazioni prosodiche è essenzialmente tributaria dei diversi elementi del movimento sintattico: coesione dei sintagmi, lunghezze delle unità sintattiche, urgenza più o meno grande dalla partenza dello slancio; secondariamente si associa a questo principio la volontà, più o meno ferma, di mettere in rilievo una parola, un sintagma, una logica.

Legato, pause, punteggiatura, *enjambement* corrispondono ad altrettanti sistemi di concatenazione, secondo movimenti continui o discontinui e in base alla determinazione semantica del testo. La *velocità* fondamentale, che deriva in particolare dall'intensità e quindi dalla spaziatura tra slancio e battuta, ha un'importanza determinante nella percezione del ricevente. Il tempo, con il quale questa velocità si identifica, è un fenomeno strettamente legato all'enunciazione ritmica, che determina la rapidità di pronuncia delle sillabe non marcate prima di arrivare alla battuta che delimita il gruppo prosodico.

Detto questo, è evidente che è impossibile determinare dei punti di riferimento per la definizione del tempo, salvo il fatto che un tempo rapido si accompagna generalmente a una densità di battute inferiore a quella di un tempo lento.

7.2.3. *Il ritmo di senso*

Ora dobbiamo, dopo la nostra analisi del ritmo di base – quello che caratterizza in generale il “parlare” francese e non la sua poesia in particolare – prendere in considerazione i *ritmi di senso*.

Responsabili in larga misura della tattica discorsiva, essi derivano in generale dalle isotopie gerarchizzate. Abbiamo visto in parte gli aspetti riguardanti questo tipo di ritmi nel capitolo precedente: qui vorremmo innanzitutto sottolineare che il ritmo, di qualunque tipo esso sia, è legato a scelte/effetti semantici. Il ritmo di senso corrisponde non soltanto al ritorno parziale del messaggio, ma lo arricchisce anche, scandendo la progressiva costruzione dell'isotopia. Esso può intervenire sul ritorno di un sintagma identico, o di una costruzione uguale, in corrispondenza con l'identità di senso. Esso può:

a) essere generato da una successione continua di elementi analoghi o identici;

b) essere generato da riprese che si ricollegano a una struttura fondamentale (litanìa, ramificazioni, incroci, intermittenze);

c) essere in discordanza (contrappunto, contrasto) con il ritmo fondamentale;

d) essere in associazione o no con il ritmo di timbro.

Come scrive ancora Pineau (p. 128),

resterebbe da fare una tipologia degli stili in funzione del gioco del ritmo fondamentale e del ritmo di senso, in funzione della loro intensità, dei livelli in cui si situa la loro pertinenza della materia messa in opera dal ritmo di senso. Compito immenso e estremamente delicato...

Non abbiamo l'ambizione di svolgere esaurientemente tale compito ma discuteremo immediatamente le sue implicazioni aspettuali e, infine, cercheremo di definire in che modo possa costituirsi uno *stile ritmico*.

7.3. *Lo stile ritmico*

Non riprenderemo a questo punto la riflessione semiotica sull'aspetto, che abbiamo già affrontato nel terzo capitolo. Tuttavia, nell'ambito di una concezione del ritmo come tattica, riteniamo necessario sottolineare brevemente alcuni punti legati all'*influenza aspettuale sulla configurazione cognitiva del ritmo*.

Sappiamo che le categorie aspettuali appartengono – nella teoria semantica greimasiana – al livello discorsivo. Qui, in quanto espressione dell'istanza dell'enunciazione che imprime in questo modo il suo punto di vista sul discorso, esse mettono in scena la performance di un attante cognitivo (l'"osservatore") che traduce gli enunciati narrativi in processo. L'osservatore categorizza la continuità testuale. Egli manifesta una posizione

astratta e soggetta ai vincoli della testualizzazione; proponiamo di considerare queste categorie come una delle componenti (la più fondamentale) del montaggio testuale, configurazione discorsiva che stabilisce una sintagmatica di punti di vista e produce uno schema spazio-temporale che può soddisfare le condizioni di esistenza di un ritmo.

Ciò significa, in altri termini, che a partire da una griglia di opposizione minima rintracciata sul piano dell'espressione e che mette in azione le focalizzazioni realizzate, gli spostamenti e le figurativizzazioni dell'attante osservatore, così come le sue procedure di spazializzazione, d'attorializzazione, di temporalizzazione, l'analisi potrà ricostruire, sul piano del contenuto, il tipo di percorso attualizzato e le posizioni attanziali coinvolte. L'attante osservatore, all'interno del movimento aspettuale che apporta coesione allo schema ritmico, cambia lo status degli enunciati (da logico a topologico) e svolge un ruolo fondamentale nella percezione dello spettatore.

Petitot scrive a riguardo (1992, p. 179):

l'aspettualità costituisce dunque uno dei dispositivi che permettono di passare da una sintassi narrativa di attanti supporto di valori interocettivi (i valori sono semi, timicamente investiti, prodotti da una semantica fondamentale) a delle strutture esteroceettive (figurative) della discorsività e in particolare a una sintassi attanziale attorializzata e casuale a contenuto linguistico. Si può di conseguenza cercare di ridefinirla come una componente della semiotica del mondo naturale.

L'aspetto sembra quindi essere chiaramente il "tensore" del ritmo, all'interfaccia tra mondo naturale e linguaggio. Ed esso si assume la responsabilità di essere considerato come il presupposto gestaltico a monte dei deittici enunciativi. Tutto ciò implica una corrispondenza tra struttura morfo-dinamica e discorsività che rima-

ne tuttavia da dimostrare, benché le manifestazioni ritmiche – nella loro gravidanza – ci sembrino alquanto esplicite. Il fatto è, come scrive Petitot, che “le strutture qualitative del mondo fenomenico sono intrinsecamente significative” (p. 183): ecco dunque l’intento di un livello morfologico oggettivo che permette di descrivere “ecologicamente” le forme e gli stati delle cose.

Se condividiamo questo intento, dobbiamo anche modificare la definizione del termine “tattica” che trova nella determinazione aspettuale il suo centro: essendo impossibile quindi descriverla come un fenomeno intenzionale, bisognerà allora pensare a una direzionalità del meccanismo strategico. Tale direzionalità sta alla base della gravidanza del ritmo nei sistemi regolatori. L’isomorfismo che ne deriva, tra semantica fondamentale e semantica di superficie, tra timico e discorsivo, fonda la sua efficacia testuale.

Quest’ultima viene modulata da un duplice fattore di regolazione, patemico e aspettuale, destinato a misurare e distribuire alcuni equilibri parziali atti a prolungare la tensione narrativa. Lo stile ritmico – ridondanza che concretizza una presunzione di isotopia – produce un *effetto estetico di natura patemica*, in base allo schema “classico” jakobsoniano di proiezione del paradigmatico sul sintagmatico.

Ecco dove il ritmo, pulsione profonda e regolarità descrivibile, si forma come attore essenziale, o forse solo più evidente, della modalizzazione di un’isotopia patemica. Esso vi introduce, paradossalmente, una relazione di ordine, un principio di ripetizione e di alternanza che, se rende ragione, nel senso semio-pragmatico, del rapporto tra enunciazione e modalizzazione, si presta al senso linguistico e cognitivo come regolarità grammaticale, verbale e retorica, e anche come attribuzione di spazi, di sapere, di universo di esistenza agli oggetti linguisticamente motivati.

La definizione di uno stile tensivo, o ritmico, si colloca dunque all'interfaccia tra patemico e tematico, proprio tramite la *persistenza aspettuale*.

Uno stile tensivo serve a dare corpo e figura alla passione, a discorsivizzarla provocando una sospensione durativa della competenza modale dell'osservatore.

Tramite il ritmo, lo stile tensivo, sempre determinato e organizzato dall'aspetto, distribuisce nel testo delle ridondanze come altrettanti "punti di riferimento" che servono a calibrare e a distribuire la risposta passionale e a renderla riconoscibile, e che intervengono per consentirci di individuare la "forma del movimento", come la chiamava Benveniste. La questione del ritmo solleva quindi alcune problematiche più complesse, che toccano i temi del consenso e del valore.

7.4. La tattica ritmica come regolazione passionale

Affronteremo, per concludere, il ruolo della *regolazione passionale attivata* dal ritmo nell'esercizio della sua tattica.

La passione di cui si parla è inscritta nel discorso e non è un polo secondario rispetto al concetto e al per-cetto: allo stesso titolo di questi ultimi, essa integra, parla del mondo e del rapporto del soggetto con se stesso e con l'"altro". In questa ipotesi non vi è alcuna sottomissione tra isotopia cognitiva e isotopia patemica: vi è forse una possibile predominanza, un'inflessione dell'una sull'altra. E tra emozione e passione, non collocheremo altro, per il momento, che la soglia fragile della persistenza aspettuale che caratterizza la passione, la sola alla quale presteremo attenzione in questo caso.

L'idea è in effetti che, se emozione e passione condividono la presa di coscienza della mancanza dell'oggetto di valore espressa in termini forici, puntuali per la prima

e durativi per la seconda, il soggetto passionale (a differenza del soggetto emotivo) porta in sé il capitale energetico necessario alla traduzione in figure dell'emergenza patemica, affidando a quest'ultima la saturazione dell'assenza.

Denis Bertrand che, in un articolo del 1987 (p. 11), apriva questo percorso di lettura, sostiene che queste figure

(...) illustrano insieme, secondo forme di regolazione specifica, i movimenti di saturazione attraverso i quali si accresce *ad infinitum* (vale a dire, in realtà, fino alla soglia dell'intelligibile) la consistenza modale dell'oggetto assente.

Il percorso passionale sovradetermina così il percorso figurativo fino a gestire gradatamente la dicotomia tra dimensione cognitiva e dimensione affettiva. Ma l'iscrizione del patemico nel discorsivo – procedura di conversione del timismo profondo – assume uno spessore diverso (un “dosaggio” diverso, si potrebbe dire) secondo la configurazione tematica nella quale si inserisce, e in base ai ruoli che intervengono in quest'ultima.

Nella situazione ridondante, è possibile passare ad alcuni luoghi testuali dove la regolazione passionale sembra meno necessaria o per lo meno poco percepibile e dove, attraverso il controllo aspettuale che le è proprio, una distribuzione degli interventi si basa sull'efficacia pragmatica (si pensi alla dinamica intersoggettiva di un processo).

Eccoci giunti al cuore della nostra riflessione: l'interpatemicità non è un modo dell'intersoggettività ma una rete aspettuale che consente, appunto, all'intersoggettività di manifestarsi, nel senso sia propriocettivo sia esterolettivo, impedendo al soggetto modale di affondare nell'improbabile di un'esistenza univoca (soltanto attrattiva/soltanto repulsiva), e incapace di rappresentare,

seppur *in absentia*, il proprio desiderio/investimento di valore.

La *regolazione passionale* è, in altre parole, una *sintassi minima* rintracciabile attraverso l'analisi delle strategie enunciative, dell'iscrizione della soggettività nel discorso. Essa può essere considerata anche come l'"espediente" che traduce la tensione narrativa in "*frame*" discorsivo, ordinando il "tumulto modale" (definizione di Fontanille 1989) secondo una configurazione modulata con una rete aspettuale che consente, tra l'altro, la schematizzazione narrativa.

È come se tra l'eccesso e l'indifferenza che rappresentano le soglie estreme dell'esistenza passionale del soggetto, noi dovessimo intessere una serie di "appoggi" figurativi che permettono all'itinerario della passione di essere detto e di tradurre l'irregolarità che lo fonda (introduzione dello squilibrio con il quale l'emozione fa irruzione nella vita affettiva e nel suo discorso) in regolazione della persistenza passionale. Vi sono qui tutti i presupposti per formulare l'ipotesi di una retorica del pathos che fornisca a queste figure una logica, alla configurazione, un paradigma, e al soggetto, il *frame* per ricomporre un'identificazione.

Nel rapporto intersoggettivo (che sia intra- o extra-soggettivo, tra un soggetto e se stesso oppure tra un soggetto e un oggetto o un secondo soggetto), la retorica serve a negoziare la distanza tra gli attanti. Perché non pensare allora che laddove la passione è rottura di una simmetria, squilibrio energetico che mette in scena l'alterità ponendo come inevitabile una situazione conflittuale, *l'esercizio di una retorica passionale come la ritmizzazione fornisca il principio di un nuovo equilibrio?*

Questa retorica permetterebbe inoltre alla passione di essere percorsa, vale a dire di essere enunciata, nella violenza del suo stesso alternarsi tra eccesso e indifferenza, e tuttavia di essere ricondotta a una reversibilità

che permette allo scontro patemico di invertire sempre i suoi estremi, di renderlo in qualche modo parte integrante di una distanza contrattuale. È ciò che chiamiamo *regolazione passionale*, e che corrisponde per noi alla *ritmica fondamentale dello scambio intersoggettivo*.