

## Introduzione

### 1. *Non tutto è ritmo*

Il *ritmo* è da un lato il semplice riconoscimento di un'armonia esterna a noi in quanto soggetti percipienti, iscritta negli oggetti della nostra percezione; dall'altro, è invece una struttura complessa che interessa tutto il nostro sistema di ordine e equilibrio.

La dialettica tra continuo e discontinuo sulla quale si fonda la *meccanica* ritmica è universale. Il ritmo fa profondamente parte della nostra natura e delle nostre inclinazioni: la ricerca di criteri di riconoscimento e di attribuzione della struttura ritmica si propone di fondare il ritmo in quanto "dispositivo", strumento di analisi che può rendere conto di alcuni dei più delicati incroci tra percezione e discorso, tra sensibilità e semiotica.

Un dispositivo è uno strumento funzionale, che serve ad attivare dei processi, a gestire dei meccanismi interattivi, poco importa se umani o artificiali: ed è proprio la ridefinizione del ritmo in quanto *mediatore attivo* a interessarci.

### 2. *Dall'ineffabile al morfologico*

*Ritmo.* Assai difficile da analizzare, questa nozione. Forse la suddivisione abituale delle relazioni del tempo è insufficiente. Ci si limita al successivo e al simultaneo. Ma tra

questi c'è un'intuizione intermedia. L'intuizione del ritmo (Valéry 1973, p. 22).

Valéry ha indubbiamente ragione quando rimprovera alla parola "ritmo" la sua mancanza di chiarezza: ma, soprattutto, fa bene invitarci a una definizione che sia il più possibile semplice e trasversale, fondata sull'osservazione dei fenomeni semplici, per arrivare a cogliere la natura intrinseca del fenomeno, tra determinazione biologica e pertinenza culturale, tra necessità fisica e opzione intellettuale.

Comunque vada, certamente il ritmo non è un fenomeno *ineffabile*: piuttosto, una *morfologia complessa*<sup>1</sup>, che impone di considerare la congruenza delle sue manifestazioni in ambito naturale come psichico e culturale, o discorsivo.

In questa prospettiva, ci poniamo fin d'ora un duplice obiettivo:

- evitare ogni utilizzo metaforico del paradigma ritmico, per ricondurlo sempre ai criteri di struttura, periodicità e movimento;

- mantenere coerenza metodologica e confrontabilità dei risultati anche per i terreni di pertinenza ritmica più lontani dalle scienze umane.

D'altro canto, l'*ambivalenza fondamentale* del ritmo era già stata sottolineata da Claude Lévi-Strauss (1964, p. 24) che stabiliva, in questo senso, nella sua "Overture" a *Il crudo e il cotto*, un parallelo tra musica e mitologia:

Diremo allora che la musica opera per mezzo di due griglie. Una è fisiologica, dunque naturale; la sua esistenza dipende dal fatto che la musica utilizza i ritmi organici, e che rende così pertinenti delle discontinuità che resterebbero altrimenti allo stato latente, e come annegate nella durata; l'altra griglia è culturale; costituisce dunque una scala di

suoni musicali, il cui numero e i cui scarti variano a seconda delle culture.

Il ritmo, di fatto, manovra i tempi della griglia fisiologica, e induce il piacere estetico di chi lo esperisce grazie all'assoggettamento a una doppia periodicità, "(...) quella della sua gabbia toracica, che deriva dalla sua natura individuale, e quella della gamma, che rileva dalla sua educazione" (p. 25).

Sono dunque molti gli interrogativi che attraversano la complessità del fenomeno ritmico, fino ad arrivare alla domanda che motiva tutta la nostra ricerca: qual è la ragione della pregnanza evidente dei ritmi? Si può spiegare esclusivamente con una correlazione tra organico e culturale? E quali sono i parametri che strutturano tale correlazione? E ancora, sono essi universali e praticamente indipendenti dalla sostanza dell'espressione e del contenuto, oppure cambiano (almeno in parte) a seconda dell'ambito che essi "mettono in forma"?

### 3. *Ritmi emergenti*

Ecco allora perché abbiamo scelto di percorrere il cammino interdisciplinare dell'*emergenza* dei ritmi, di seguirne la complessificazione progressiva, partendo dai fenomeni più semplici, che discendono di fatto dalla struttura elementare del ciclo, fino alle realizzazioni sincretiche come quelle che si possono rintracciare, per esempio, all'interno di uno spettacolo teatrale. Una prospettiva integrata, qualitativa e fenomenologica al tempo stesso, che senza soffocare la dinamica fisica del fenomeno ne assicuri una modellizzazione discorsiva: ci aiuterà in questo procedere anche la presa in conto dei dati provenienti dalle scienze cognitive e dal connessionismo in particolare, di cui cercheremo di spiegare il ruolo deter-

minante per una comprensione della natura di *interfaccia* propria del ritmo stesso.

#### 4. *La ripetizione a monte*

Poniamo dunque come ipotesi di partenza la considerazione del ritmo come una struttura di *ripetizione*.

Ora, la ripetizione può essere in sé un agente di morfologie simmetriche oppure dissimmetriche, operante su grandezze disparate di intervalli, temporali e spaziali. La ripresa di eventi che caratterizza una struttura di ripetizione può assumere, secondo Gilles Deleuze, la forma di una *ripetizione-misura* oppure di una *ripetizione-ritmo*, “la prima essendo solamente l'apparenza o l'effetto astratto della seconda” (1980, p. 33).

La ripetizione-misura identifica un ritorno isocrono di elementi identici, la ripetizione-ritmo una durata, una successione di intervalli irregolari. Di fatto, il ritmo propende sempre di più verso la differenza anziché verso la ripetizione, se per differenza si intende la ripetizione del non identico. Con Félix Guattari, Deleuze scrive ancora a questo proposito: “È la differenza a essere ritmica, e non la ripetizione che, peraltro, la produce” (Deleuze, Guattari 1980, pp. 385-386).

#### 5. *Regole e vincoli*

*Niente ritmo*, conseguentemente, *senza vincolo*: le regole consentono non solo il riconoscimento, ma anche la riproduzione di una struttura ritmica indipendentemente dalla materia dell'espressione nella quale essa si trova realizzata.

Ciò ci porterà a escludere le teorie ritmiche “cosmologiche”, o per lo meno a lasciarle da parte. Con il ter-

mine “cosmologiche” ci riferiamo a quelle correnti di pensiero che, in letteratura come anche in antropologia o in filosofia, si sono servite del ritmo come di un pretesto per sondare l'ineffabilità dei rapporti tra il pensiero umano e le ragioni “misteriose” del Cosmos.

Pensiamo per esempio al “*mito dell'Eterno Ritorno*” di Mircea Eliade, nel quale l'universo intero è governato da un principio ciclico che collega i periodi temporali, i ritmi biologici, nonché i riti che scandiscono la vita umana. Ma anche, alla ricerca antropologica di Marcel Jousse in *L'Anthropologie du Geste*, dove è chiara l'intenzione di non delimitare le soglie della struttura ritmica:

Sarà ritmo molteplice e sempre concatenato: ritmo del nostro cuore, ritmo della nostra respirazione, ritmo della nostra oscillazione delle mani, del nostro passo, della nostra azione, secondo che ci serviamo di questa o quella parte del nostro corpo (Jousse 1974, p. 141).

Questa via, percorsa anche da André Leroi-Gourhan (1965) e, in poetica, da Henri Meschonnic nella sua opera *Critique du rythme* (1982), ci sembra poco proficua in un'ottica di chiarezza, nella misura in cui essa affonda la nozione di ritmo in una Totalità che la priva di ogni specificità.

## 6. Verso una semio-fisica

*La ripetizione ritmica* può essere al contrario definita: come un fenomeno inizialmente naturale, che diventa in seguito un fenomeno semiotico e resta fisicamente ancorato. Si tratterebbe quindi di un esempio peculiare di “*embodied semiotics*” (cfr. Varela, Thomson, Rosch 1991): forma del mondo naturale che è al tempo stesso forma del mondo costruito.

La nozione di *emergenza*, così come l'ha elaborata Jean Petitot (1985), ci aiuterà in questo senso. Ma formuliamo anche l'ipotesi, che il nostro lavoro si impegna a confermare o smentire, che il ritmo sia assimilabile a una *struttura concettuale*, collegamento mentale tra il mondo naturale, il mondo percepito e il mondo messo in discorso.

Il ritmo non è dunque per noi la forma perfetta di un ordine originario come, tra tutti, la teorizzò Platone (*Repubblica*, *Timeo*, *Leggi*); né si confonde con la visione di un Bachelard (cfr. 1936 e 1932) o con la metafisica bergsoniana (Bergson 1904 e 1922): la natura che gli riconosciamo ha bisogno piuttosto di una riflessione fenomenologica tale da poter rendere conto della sua origine motivata e relativa allo stesso tempo, di quell'aporia essenziale che ne spiega probabilmente il fascino esercitato su di noi.

### 7. La questione fenomenologica del tempo

È a Paul Ricœur (1983-1984-1985) che dobbiamo una delle più importanti elaborazioni della nozione di tempo e della sua fenomenologia: ci sembra importante e necessario percorrerla brevemente per situarvi, parallelamente, il fenomeno ritmico.

Ricœur riprende due "dibattiti" maggiori, quello tra Agostino e Aristotele e quello tra Husserl e Kant, ai quali aggiunge una discussione della concezione del tempo di Heidegger. Così facendo, confronta il tempo cosmologico (l'istante) al tempo fenomenologico (il presente), e giunge a considerare questa dialettica come l'aporia necessaria a qualunque speculazione sulla temporalità.

Per Agostino nelle *Confessioni*, la possibilità di misurare il tempo risiede nella "*distentio animi*", vale a dire

nell'estensione dello spirito – facendo astrazione da ogni riferimento esterno ai movimenti del Cosmos; Ricœur gli rimprovera di non essere riuscito a sostituire una concezione *psicologica* del tempo alla concezione *cosmologica*.

È stata scartata soltanto la tesi estrema per la quale “il tempo è il movimento di un corpo” (24, 31). Ma già Aristotele l'aveva scartata affermando che, senza essere il movimento, il tempo era “qualcosa del movimento” (Ricœur 1986, p. 33).

Agostino cerca di trovare nell'attesa e nel ricordo alcuni principi di misurazione indipendenti dal mondo, invitando così a un relativismo assoluto.

D'altro canto, Aristotele, nella *Fisica*, sostiene che il tempo “è relativo al movimento senza confondersi con esso” (p. 22), che il cambiamento (movimento) implica il tempo, ma che il tempo è anche in tutto e ovunque, mentre il movimento conosce la velocità e l'accelerazione. Inoltre, la successione è secondo Aristotele qualche cosa di subito, anziché imposto come forma ordinata alle cose, in quanto il prima e il dopo esistono nel tempo ben prima della priorità e della posterità, secondo un senso logico e narrativo; e anche quando egli introduce la nozione di “numero”, e definisce il tempo come “*il numero del movimento, secondo il prima e il dopo*” (219b2), la coscienza non viene dimenticata in quanto il numero deve essere sempre misurato nella differenza.

Nella sua critica a questi due autori, Ricœur ben evidenzia la problematica interna, non solo del tempo, ma anche del ritmo che ne è, in qualche modo, la “forma” (si veda la definizione fondamentale di Emile Benveniste, 1966, il ritmo come “forma del movimento”): conflitto interno a una percezione doppiamente condivisa, tra *oggettivazione* e *soggettivazione* di una dinamica il cui flusso ci circonda.

Al centro della concezione husserliana, in *Phénoménologie de la conscience intime du temps* (1913), si trova la distinzione tra fenomeni di “ritenzione” e di “protenzione”, e tra ritenzione, che rappresenta il ricordo primario, e reminiscenza, che introduce la nozione di ricordo secondario.

La ritenzione è di fatto una modifica dell'impressione originaria, sorta di presente allargato che si distingue dalla durata del presente in quanto tale (chiamato *Quellpunkt*):

La coscienza dell'“ora” è essa stessa un'“ora”, e la coscienza della presenza che dura essa stessa una presenza che dura (Husserl 1981, p. 317).

Ora, se il tempo husserliano è un flusso continuo sul quale si innestano degli atti di discontinuità, ciò che ci interessa di questa concezione è proprio il *principio posizionale*, e di conseguenza differenziale, secondo il quale un evento prende posto nel tempo, discostandosi dal presente: il *principio aspettuale del ritmo come forma* che si sovrappone, con una sua propria organizzazione morfologica, a una morfologia che c'è, ma che è esterna alla coscienza, ci sembra trovare qui il suo fondamento.

D'altronde, dobbiamo confrontarci – sempre seguendo Ricœur – con la concezione kantiana del tempo e dello spazio.

Si tratta, nei due casi, di categorie *trascendentali*, vale a dire intuitive e capaci di spiegare altre conoscenze a priori. In questo senso, il tempo e lo spazio sembrano *invisibili*, non conoscibili se non attraverso le determinazioni fisiche che li rappresentano come una linea tracciata: intuizione interna ed esterna sono assolutamente parallele, lo spazio e il tempo sono le due forme pure dell'intuizione sensibile.



Non è impossibile immaginare in quest'ottica le *fondamenta oggettive* che il tempo kantiano potrebbe apportare a ogni concezione del ritmo, liberandola da ogni relatività, e dotandola del primato assoluto di uno *schema fondatore*. Scrive Ricœur (1985, p. 87):

In un senso il dibattito tra Husserl e Kant è superato: nel senso in cui lo è stata l'opposizione tra soggetto e oggetto (Ricœur 1985, p. 133).

La riflessione heideggeriana sulla struttura dell'intra-temporalità ("*Innerzeitlichkeit*") per mezzo della quale questo autore configura la sua semantica dell'azione, ci riguarda in questo senso da vicino. In effetti, per Heidegger, la temporalità ("*Zeitlichkeit*") non è che la dialettica tra essere-a-venire, essere-stato e rendere-presente, che caratterizza l'esperienza del tempo. Ora, l'intra-temporalità o essere-nel-tempo non è riducibile al mero tempo ciclico (Heidegger 1927).

L'approccio fenomenologico rimane in ultima analisi irrisolto e non esaustivo: la via proposta da Jean Petitot per conciliare oggettività e fenomenologia, modellizzazione fisica e scienze umane, alla ricerca di quelle infrastrutture catastrofiche di fenomeni che costituiscono il *correlato oggettivo* della loro semiotica percettiva e della loro descrizione linguistica (Petitot 1983), indica in alternativa un percorso arduo, ma forse il solo all'interno del quale mettere alla prova del tempo e dello spazio le nostre ipotesi sul ritmo.

## 8. *Questioni narrative*

In tutta la teorizzazione di Ricœur vi è una presa di posizione chiara e netta: la dialettica tra il tempo e l'intrigo è il motore essenziale del racconto, e il rac-

conto stesso è innanzitutto un modo di rappresentare il tempo. Non opposta, ma con delle differenze profonde, è la teoria narrativa di Algirdas J. Greimas, che fa intervenire il tempo all'ultimo momento, quando il racconto struttura la sua messa in discorso e quando devono essere fatte le scelte enunciative. D'altro canto, come scrive molto chiaramente Ricœur (1985, t. II, p. 60),

La posta in gioco della discussione, nell'ambito della naratologia, riguarda, in effetti, in maniera analoga il grado di autonomia che si deve accordare al processo di logicizzazione e di decronologizzazione in rapporto all'intelligenza dell'intrigo e al tempo dell'intrigo.

Queste due elaborazioni teoriche, che non si interessano direttamente al ritmo ma contengono molti elementi che possono aiutarci nel nostro compito di definizione, non tengono conto<sup>2</sup> di una terza dimensione temporale, quella relativa alla frequentazione del racconto stesso. Ora, il ritmo è certamente coinvolto anche dall'atto interpretativo, il che ci inviterà a considerare più da vicino anche le concezioni del tempo di Gérard Genette e Umberto Eco, che rappresentano questa terza posizione.

Nell'opzione greimasiana, il racconto è la manifestazione delle opposizioni paradigmatiche che lo fondano nelle sue strutture profonde. Come scrivono Patrizia Magli e Maria Pia Pozzato (1985, p. III):

Il senso di un testo non è colto a livello della sua manifestazione espressiva, ma nel modo in cui questa è generata e si sviluppa in un processo orientato di conversione: ogni testo non è che l'evidenza e la memoria della sua storia generativa.

Succedendo immediatamente al livello profondo della sintassi e della semantica fondamentale, il livello nar-

rativo riguarda i rapporti di congiunzione e di disgiunzione tra soggetto e oggetto di valore: la temporalità è in questo caso l'architettura che governa i programmi narrativi, seguendo l'orientamento delle operazioni sintattiche e permettendo di svelare delle relazioni di *anteriorità*, di *concomitanza* e di *posteriorità* tra programmi.

L'articolazione spazio-temporale opera allora come una *griglia neutra* che coordina il processo di conversione: su questa, nel corso del processo di elaborazione del discorso, si innesta successivamente l'organizzazione specifica del ritmo, la cui *pregnanza percettiva* si spiegherebbe anche, semioticamente, con la necessità di questa fondazione preliminare. Per un ulteriore approfondimento, rimandiamo al terzo capitolo di questo lavoro, dedicato all'approccio semiotico.

Abbiamo già discusso la posizione di Ricœur sulle questioni fenomenologiche inerenti la temporalità. Ciò che è importante ricordare qui, è che per Ricœur il racconto è il modo umano di concepire il tempo: la critica essenziale che egli rivolge a Greimas è che la temporalità non sarebbe un fattore meno profondo delle relazioni semantiche fondamentali.

Questo ci sembra, in verità, un problema relativo. Quando Greimas identifica nella temporalità una relazione logica, comprendiamo bene che questa è fondamentale, poiché, alterandola, l'intelligibilità stessa della narrazione ne risulterebbe compromessa, e che essa è anche profonda, dal momento che procede dalla postulazione delle assiologie, dei sistemi di valore, alla sintagmatica delle operazioni logiche di trasformazione.

Dal canto suo, nel *Nouveau discours du récit*, Gérard Genette distingue tre tipi diversi di temporalità: quella della storia, quella del racconto, quella della narrazione. Questi tre livelli esistono tutti in relazione al racconto. La loro interrelazione è condivisa in base a tre categorie, *tempo*, *modo*, *voce*; tra queste, la categoria del *tempo* è a

sua volta suddivisa secondo determinazioni di *ordine*, di *frequenza* e di *durata*, che rimandano di fatto alla *dispositio* della retorica classica. L'oggetto dell'analisi temporale del racconto è la definizione dei rapporti tra storia e discorso: essi possono essere *anacronici*, *acronici* oppure *anisocronici*. Un racconto, scrive Genette (1983, p. 137), "può fare a meno di anacronismi, ma non può fare a meno di anisocronismi o, se si preferisce (come è probabile), non può fare a meno di effetti di ritmo".

Al centro dell'approccio di Eco alla questione si trova invece la nozione di Lettore Ideale o di Lettore Modello: strategia testuale prevista per "collaborare" interpretativamente, seguendo gli stessi passi che l'autore ha compiuto generativamente. È in questo modo che il testo guiderà le "*passeggiate inferenziali*" (cfr. Eco 1979) effettuate dal Lettore Modello, e che vengono proposte come percorso privilegiato al ricevente empirico, il quale è a sua volta libero di seguirle oppure di sviluppare un percorso autonomo.

Il tempo del Lettore Modello è un tempo lineare, che concatena dei punti di vista successivi, ma anche cumulativo, nel senso in cui produce delle specie di sintesi memoriali degli eventi che si sono verificati in precedenza e sui quali possono innestarsi delle prospezioni, delle previsioni, delle anticipazioni. Questa temporalità non corrisponde necessariamente a quella della narrazione; essa prevede anche la temporalità di una lettura "ideale" che può essere fortemente modalizzata sul piano ritmico, utilizzando ad esempio i movimenti del Lettore Modello per mimare la dinamica di un atto reale (si veda, a questo proposito, il post-scriptum di Eco al suo romanzo *Il nome della rosa*, dove è chiarito il funzionamento della stilistica ritmizzata per descrivere un atto nell'esperienza ritmato come un amplesso); o ancora, per ottenere delle intensificazioni o delle distensioni patemiche che corrispondano, nell'atto di lettura, alla partecipazione del lettore empirico.

La problematica della corrispondenza tra ritmi sintattici e semantici, così come quella dell'esistenza e del funzionamento passionale di uno *stile ritmico*, comincia qui a essere introdotta.

### 9. *Questioni plastiche*

Il ritmo, così come lo concepiamo, rappresenta una struttura *ricorsiva* – vale a dire basata sulla ripetizione ma anche sulla solidarietà interna, come un *motivo*, dei suoi elementi costitutivi –, che interviene nell'organizzazione della significazione. È l'ipotesi dell'esistenza di *pre-strutturazioni di ordine figurale*, e quindi non ancora figurativo, che governerebbero la tensività discorsiva e la sub-orchestrazione del senso, tali da costituire il ritmo come *fenomeno di stile*<sup>3</sup>, e in quanto tale *plastico e gestaltico*.

In questo senso il ritmo pone, in primo luogo, il problema della relazione tra percezione, sensazione e significazione, e nella fattispecie, quello della *pregnanza* di alcune organizzazioni semiotiche, percettivamente privilegiate rispetto ad altre. Si tratta ora di sapere se è legittimo e opportuno concepire in conseguenza una *plastica del senso*, e comprendere in che cosa essa sarebbe, nella sua realizzazione ritmica, assimilabile a un'organizzazione *pregnante*.

È certo che esiste una prospettiva temporale che, in modo analogo alla prospettiva spaziale, permette la programmazione del tempo testuale a partire dalla ricomposizione degli eventi singoli (che hanno un loro proprio statuto di esistenza) e in funzione di un *setting*, di uno sfondo che renda conto della coerenza delle loro figure così come della gerarchia che gli eventi stessi stabiliscono tra di loro. Si tratta certamente di un fenomeno di *percezione gestaltica*, e il ritmo assume un posto im-

portante al suo interno. Come scrive opportunamente Teresa Keane (1991, p. 30), nel processo di percezione,

quanto al soggetto, (...) il suo intervento in questo processo si manifesta attraverso la proiezione di una struttura di accoglienza sul percepibile. Questa prende la forma di una struttura attanziale con funzione organizzatrice delle figure del mondo.

D'altra parte, gli oggetti interessano una classe di percetti che presentano delle qualità intrinseche e dei tratti distintivi riconosciuti, i quali rientrano molto fortemente nella nostra competenza esperienziale e, citiamo ancora Keane, confermano che:

accanto a un dizionario delle sensazioni percepite come tratti distintivi e formulati come lessemi delle lingue naturali o di un linguaggio univoco, esiste un altro dizionario, un dizionario enciclopedico del mondo come immaginario, fatto di immagini incollate, incastrate o sovrapposte le une alle altre e costitutive del nostro quotidiano banalizzato, il mondo del senso comune (ib.).

L'incontro tra soggetto e oggetto si realizzerebbe quindi per mezzo di Gestalten, figure del contenuto nella lingua naturale che incrociano figure dell'espressione del mondo sensibile per ricongiungersi alla loro manifestazione discorsiva.

La problematica sollevata da Keane è al cuore della nostra riflessione sul ritmo: il quale si presterebbe, in quanto Gestalt, a fare da ponte tra percezione ed enunciazione, tra figuratività profonda (che appartiene al mondo sensibile) e figuratività semantica (che appartiene alle rappresentazioni linguistiche del soggetto; cfr. Greimas 1968): "per cogliere bene il luogo", come afferma Pierre Ouellet (1992, p. 4), "né astratto né concreto ma schematico, in cui si articola la catego-

rizzazione vissuta come trattamento al tempo stesso dei dati sensoriali e delle rappresentazioni verbali”.

La forma dell'espressione di qualsiasi ordine di discorso avrebbe in questo senso un *correlato percettuale*, poiché lo schema figurale – e il ritmo ne è uno – tradurrebbe a livello enunciativo il modo in cui il soggetto ha appreso e rappresentato per sé gli oggetti del mondo sensibile. L'isomorfismo tra processo percettivo ed enunciativo, l'omologazione dei punti di vista, spiegherebbe la pregnanza del modello ritmico, all'incrocio propriocettivo tra estero- e interocezione.

In conclusione, si potrebbe dire che qualunque discorso è in grado di rappresentare con immediatezza uno stato di cose attraverso la sua forma espressiva, ma anche il modo in cui questo si traduce in stato d'animo e quindi in *vissuto* del soggetto dell'enunciazione e di quello dell'enunciato (cfr. Ouellet 1992): attraverso la coordinazione spazio-temporale del ritmo, si può ottenere quella *messa in rilievo o in prospettiva*, che consente una *traduzione pregnante del sensibile*.

Si tratta di un fenomeno, come abbiamo già sottolineato, *plastico*, poiché influisce sulla strutturazione della figuratività profonda e funziona come intermediario tra la manifestazione e le categorie fondamentali, all'interfaccia con il mondo naturale. La schematizzazione auspicata da Petitot per spiegare i fenomeni di emergenza troverebbe qui un modello applicativo – seppur non ancora matematizzato.

Ugualmente, è qui che si potrebbe situare la postulazione di un *percorso generativo del piano dell'espressione*. Qui potrebbe anche trovare posto la proposta di un'interfaccia cognitiva, di una *struttura concettuale* basata su schemi iconici che strutturano l'apprendimento del mondo e la sua elaborazione: un passo importante verso una descrizione non metafisica della natura di *dispositivo modale*.

### 10. *Il dispositivo ritmico alla prova*

Non è vero, dunque, che tutto è ritmo. È vero invece, ed è questa la nostra ipotesi, che lo *schema ritmico*, in quanto schema corporale, sta alla base di ogni attività umana.

Siamo d'accordo con Merleau-Ponty sul fatto che la cultura scientifica occidentale richiede che vediamo i nostri corpi come strutture fisiche e come strutture vissute, esperienziali – in breve, come fenomeni internamente e esternamente biologici e fenomenologici. Questi due aspetti dell'*embodiment* sono ovviamente non opposti (Varela, Thompson, Rosch 1991, p. XV).

In accordo con quanto affermano gli autori che abbiamo appena citato, e sempre secondo la grande lezione di Maurice Merleau-Ponty, riteniamo che il corpo abbia una sua propria struttura esperienziale, e che esso sia allo stesso tempo al centro dei meccanismi cognitivi.

È facile, in questo senso, comprendere l'interesse che gli attribuiamo, ben oltre le problematiche letterarie, semiotiche e filosofiche evocate in precedenza, e che travalica la questione puramente naturale e biologica dei ritmi "universali". La prospettiva nella quale consideriamo più volentieri il ritmo, e che cercheremo di giustificare nel corso di questo studio, è in ogni caso duplice, e lo riconduce:

- a una forma di *emergenza*, cioè di complessificazione di struttura che collega l'organico al discorsivo;
- a una forma di "*embodiment*" (cfr. Varela, Thompson, Rosch 1991), o di "*embodied action*", che mostra come la percezione sia di fatto un fenomeno guidato dalle capacità sensomotrici del corpo, e come queste capacità siano a loro volta radicate negli strati biologico, psicologico e culturale dell'esperienza umana.



Questa circolarità fondamentale, e cioè il fatto che

1) la percezione consiste in un'azione percettivamente guidata e 2) le strutture cognitive emergono da patterns sensomotori ricorrenti che rendono capace l'azione di essere percettivamente guidata (p. 173)

ci conduce direttamente all'ipotesi centrale del nostro lavoro: al postulato secondo il quale il ritmo è una *struttura concettuale* (cfr. il quinto capitolo), cioè, in poche parole, un'architettura di mediazione tra percezione e cognizione.

Il ritmo è una forma che, in sé, non è né fisica, né biologica, né semiotica. Si tratta, piuttosto, di una *forma di fenomeno*, e non è facile trovargli una collocazione specifica, in quanto esso interviene di fatto in molti fenomeni diversi. Lasciamo allora la parola a G. M. Edelman per dire, molto meglio di noi, in cosa consiste l'ambito ambizioso che abbiamo scelto per sviluppare la nostra particolare "questione di ritmo":

Bisogna pervenire a includere la biologia nelle teorie della conoscenza e del linguaggio. Per farlo, bisogna sviluppare quello che ho chiamato un'epistemologia dai fondamenti biologici – una descrizione che spiega con l'appoggio di dati evoluzionisti e della biologia dello sviluppo il modo con cui conosciamo e abbiamo coscienza (Edelman 1992, p. 390).

Per questa ragione, l'itinerario della nostra ricerca si svilupperà in modo decisamente interdisciplinare, seguendo l'emergenza dei ritmi e la loro trascodifica dal naturale al culturale.

<sup>1</sup> La vasta ricerca effettuata da Charles Morazé (in particolare, 1986) mostra a nostro avviso l'opportunità di concepire un paradigma geometrico-to-

pologico, forma pre-matematica alimentata dalle Gestalt naturali selezionate dalla nostra percezione e dalla nostra configurazione ecologica.

<sup>2</sup> Si tratta dell'osservazione che rivolge loro Daniele Barbieri, nella sua tesi di dottorato *Tempo, immagine, ritmo e racconto* (Università di Bologna, 1992), dedicata alla semiotica della temporalità nel fumetto.

<sup>3</sup> Cfr. a questo riguardo il n. 9/10, 1993, della rivista «Semio-news», in particolare l'articolo di Alessandro Zinna, *Teoria narrativa e stilistica*.