



Acta Semiotica

II, 3, 2022

DOI 10.23925/2763-700X.2022n3.58400

Dossier : *Du rythme, entre schématisation et interaction*

Forme e ritmi dell'imprevedibile

Franciscu Sedda

Università di Cagliari

per Eric

Introduzione

Il lavoro che segue riparte dalle fondamentali pagine della breve ma densissima opera di Algirdas J. Greimas *Dell'imperfezione* per portarne avanti il lascito in una direzione inedita o in buona parte impensata. Si tratta di sviluppare il ragionamento che il maestro, approssimandosi alla fine della sua vita, aveva avviato sul tema dell'imprevedibilità.

Risultato di questa esplorazione delle potenzialità che *Dell'imperfezione* cova al suo interno o che spinge a cercare al di là di sé è la formulazione di una matrice ritmica che consenta di guadagnare una presa più fine tanto sulle radici dell'estetico, quanto sulle forme della creazione e della creatività, quanto infine sull'articolarsi delle forme di vita.

Mostreremo come, superando la centralità della *frattura*, dell'incidente estetico, altre forme dell'imprevedibile appaiano : la *sincope*, il *sostenuto*, il *nonnulla*. Il lavoro di individuazione di tali forme e dei rispettivi ritmi apre inevitabilmente su sviluppi molteplici che vanno nella direzione della valorizzazione della complessità formale e del prospettivismo percettivo-culturale implicato da questo genere di ragionamenti. La formulazione del modello spinge inoltre alla sua approfondita applicazione e messa alla prova su specifici casi.

Non potendo dar seguito a tutti questi sviluppi abbiamo deciso di focalizzare la seconda e ultima parte del lavoro sulle posizioni e le dinamiche complesse che

si aprono con e fra le forme di base individuate. Individuando il campo del *salto*, dell'*approfondimento*, della *turbolenza* e della *vertigine* ulteriori tipi di ritmo si profilano e con essi la comprensione delle strutturazioni e degli effetti di senso correlati a specifiche opere e forme di vita.

1. Forme dell'imprevedibile : andare oltre la *frattura*

1.1. La frattura

Ad un tratto accade qualcosa, non sappiamo cos'è : né bello, né buono, né vero, ma tutte queste cose insieme. E neppure questo : accade un'altra cosa. Cognitivamente inafferrabile, questa frattura della vita quotidiana è suscettibile, a posteriori, di ogni tipo di interpretazione (...)¹

Questo passaggio di Greimas in *Dell'imperfezione* riassume l'idea dell'estetico come frattura, incidente, imprevisto. Si tratta di un tema sviluppato in modo importante da Eric Landowski, che ne ha mostrato limiti² e potenzialità mettendo l'incidente estetico in tensione differenziale con un fare programmato e da qui ricavando diversi regimi di interazione : l'*alea*, associata all'incidente puro e dunque all'interazione con quella soggettività sfuggente che è il caso ; la *programmazione*, che riduce la controparte dell'interazione a oggetto ; la *manipolazione*, basata sul rapporto fra due intenzionalità ; l'*aggiustamento*, in cui il senso si produce nell'interazione fra due sensibilità³.

Il nostro lavoro, pur partendo dallo stesso testo greimasiano, va in una direzione diversa benché complementare. Scava infatti dentro lo spazio dell'imprevedibile per cercare di capire se la frattura possa essere considerata solo una delle sue forme. È lo stesso Greimas, infatti, a tratteggiare l'esigenza di un quadro molto più complesso al riguardo quando ricorda che “evidentemente, né il cambiamento brusco di isotopia, né l'approfondimento sensoriale spiegano da soli quest'avvenimento unico e straordinario che cerchiamo di comprendere”⁴.

Questo passaggio è importante per tre motivi, strettamente intrecciati, che fra breve diremo. Ciò che va fin d'ora messo in chiaro è che il nostro ragionare sulle forme dell'imprevedibilità ci situerà *prima e oltre* la dimensione della “presa estetica” : le forme che individueremo infatti da un lato richiamano il tema del *ritmo* come preconditione dell'estetico stesso e da un altro lato mettono in causa il tema delle *culture* che di questa esteticità si nutrono per definirsi in quanto forme di vita.

1 Algirdas J. Greimas, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988, p. 52.

2 Cfr. “*De l'Imperfection : un livre, deux lectures*”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

3 *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM, 2005.

4 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, *op. cit.*, p. 55.

1.2. Dentro la frattura

Ritorniamo sull'ultimo passaggio greimasiano e vediamo di cogliere i tre motivi per cui lo si può ritenere importante per sviluppare una presa più fine ed articolata sulle dinamiche dell'imprevedibilità.

In primo luogo, va notato che Greimas affianca alla *frattura* in quanto cambiamento brusco di isotopia una seconda modalità di produzione dell'imprevedibile, *l'approfondimento sensoriale*. I due concetti ricalcano lo slittamento, che il ragionamento greimasiano sviluppa poco prima, che porta da un'imprevedibilità che si produce per *salto paradigmatico* ad una che si dà attraverso uno *sviluppo sintagmatico, narrativo*⁵ : dalla goccia del Robinson di Tournier, che con la sua stupefacente aritmia apre d'improvviso le porte alla presenza di un'altra isola, si passa alla cerimonia giapponese del tè, in cui la dimensione estetica si produce attraverso un percorso di scoperta sensoriale che è "continua gradazione di approfondimenti"⁶.

In secondo luogo, Greimas pone entrambe le modalità dell'imprevedibile sotto l'egida dell'*avvenimento puntuale* : lo "stabilirsi istantaneo di un nuovo 'stato di cose'", come dirà concludendo il passaggio in oggetto. Ciò dimostra che per Greimas l'approfondimento sensoriale è ancora nell'ordine dell'incidente. Ciò pone un problema teorico e logico : dopo aver aperto la via ad una distinzione radicale fra imprevedibilità paradigmatica e sintagmatica Greimas, infatti, riconduce la seconda ad una dimensione di istantaneità che l'idea di uno sviluppo narrativo, di un approfondimento per gradi, sembra intimamente negare. Per ovviare a questa contraddizione proporremo di liberare tale dinamica da un esito, quello che porta a produrre una frattura, a cui evidentemente Greimas subordinava l'approfondimento sensoriale.

In terzo luogo, questo passaggio ci dice chiaramente che le due modalità da sole non bastano a spiegare l'accadere dell'imprevedibile, lasciandoci intendere che esse vadano correlate fra di loro ma anche che con loro agiscano altre forme d'imprevedibilità che restano da individuare.

Come si vede ci troviamo davanti ad un densissimo campo di pensiero da sviluppare.

1.3. Al di là della frattura, verso le forme dell'imprevedibile

Per provare a sciogliere questo grumo di questioni dobbiamo andare ad un successivo, importantissimo passaggio :

5 "Tra il sincretismo e l'esclusivismo sensoriale può essere ravvisato un altro approccio, non più paradigmatico, ma sintagmatico e narrativo" (*op. cit.*, p. 54). Benché questa distinzione fra approccio paradigmatico e sintagmatico venga introdotta per sfuggire ad una strettoia propria al nostro modo (pluri-isotopico o mono-isotopico) di rapportarci con il sensibile, essa finisce per sovrapporsi alla distinzione fra il cambiamento brusco d'isotopia e l'approfondimento sensoriale.

6 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, *op. cit.*, p. 54.

(...) una ricerca di estetizzazione della vita minaccia di concludersi nel calco della vita dell'esteta. Per evitare che l'iterazione delle attese degeneri in monotonia è concepibile, ma rischioso, uno spostamento di accentuazione : una sincope tensiva, che realizza il tempo forte anticipandolo, e un'attenzione nei confronti dell'attesa dell'altro ; oppure un *sostenuto* che prolunga l'attesa, accompagnato da inquietudine, ma che rinvigorisce il tempo forte ancora sperato. La turbolenza così creata rivalorizza il ritmo affannato.⁷

La nostra ipotesi è che si ritrovi qui, prefigurata o solo abbozzata, una parte di quel lavoro di articolazione delle forme dell'imprevedibile che ci impegnerà nelle prossime pagine.

Notiamo intanto che dopo aver rivolto la sua attenzione al tema della vista, del tatto, del gusto, Greimas chiama ora in causa una serie di termini tratti dal *linguaggio musicale*. Come notava già Fabbri nella sua introduzione a *Dell'imperfezione* i movimenti del battere e del levare sono parte in causa nelle analisi di Tournier e Calvino. Più in generale, prosegue Fabbri, è alla dimensione ritmica che bisogna rivolgersi per cogliere la natura del sentimento del bello, prima ancora che ai suoi investimenti utopici in una qualche frattura.

Che cos'è dunque questo *sensus communis* dell'estetica e dell'estetico ?

È *agogia*, nel senso musicale del termine, spunto di trasformazione dei paradigmi in sintassi, cioè, direbbe Brøndal, di ritmo.⁸

È dunque alla formulazione di una *matrice ritmica* che vogliamo rivolgere la nostra attenzione per cogliere le forme che, insieme alla frattura, possono generare l'imprevedibile attraverso opere diverse e all'interno di culture differenti⁹.

2. L'imprevedibile : altre forme e ritmi

2.1. La sincope

Torniamo allora al passaggio greimasiano nutriti di questa sensibilità ritmico-musicale. Uno dei modi per sfuggire alla stanca iteratività delle attese, alla dipendenza dalla frattura, ci dice il maestro, è spostare rischiosamente gli accenti. Come farlo ? In primo luogo, attraverso una "sincope tensiva".

Che cos'è esattamente una sincope ? Andiamo alle definizioni dizionariali :

Musica. Procedimento per il quale una nota ha il suo attacco su un'unità di tempo debole e si prolunga sull'unità forte successiva: tale procedimento, specialmente se ripetuto più volte a breve intervallo, come ad es. nelle danze del tipo ragtime,

7 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, op. cit., p. 70.

8 P. Fabbri, *Introduzione a Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988, p. XXII.

9 Per altri ingressi ed approcci al tema semiotico del ritmo si vedano ad esempio il saggio di Jacques Geninasca su "Sintagmi seriali, coerenza discorsiva e ritmo" in *La parole litteraire*, Paris, PUF, 1997; i volumi di Giulia Ceriani, *I sensi del ritmo*, Roma, Meltemi, 2003, e Daniele Barbieri, *Nel corso del testo*, Milano, Bompiani, 2004 con le rispettive bibliografie. Per un punto di vista strutturalista sul discorso musicale si veda Stefano Jacoviello, *La rivincita di Orfeo*, Milano, Mimesis, 2012.

produce, a causa del conseguente spostamento di accenti, un'impressione di agitazione e instabilità.¹⁰

Come si vede la sincope non è una frattura, una discontinuità radicale, ma è piuttosto una *negazione della continuità*, un principio di fratturazione del continuo, del ritmo atteso, che genera un senso di movimento tendenzialmente irregolare.

È interessante notare che questo effetto è dato da una pluralizzazione del singolare, in cui il susseguirsi di sincopi genera un effetto saltellante, una forma di animazione del continuo attraverso la sua continua negazione. Come il *ragtime* ci ricorda nei fatti e a parole, dato che il significato del termine è “tempo stracciato, a brandelli”¹¹. Si ascolti la musica che l'alter ego di Ferdinand “Jelly Roll” Morton suona per sfidare Danny Boodman T.D. Lemon Novecento nella scena madre de *La leggenda del pianista sull'oceano*. O la versione di *The Crane*, dello stesso “Jelly Roll”, nella reinterpretazione che Ennio Morricone ne dà nel film.

Si potrebbe a questo punto obiettare che la sincope colta singolarmente sia di fatto omologabile alla frattura. Se si va alla definizione medica della sincope si noterà invece un fatto tanto curioso quanto coerente con ciò che stiamo argomentando. Si prenda la definizione che ne dà Wikipedia :

La *sincope* è una perdita di coscienza transitoria (PdCT), a insorgenza rapida, da ipoperfusione cerebrale globale, di breve durata e a risoluzione spontanea. In tale definizione è stata volutamente inserita la causa d'incoscienza, cioè l'ipoperfusione cerebrale transitoria, cosa che esclude cause come l'ictus e la commozione cerebrale (la forma più comune di trauma cranico nello sportivo), in precedenza non ben distinte dalla sincope vera e propria. (...) Per definizione la sincope è un evento transitorio : il soggetto deve riacquistare la coscienza per potersi definire tale.¹²

O quella meno tecnica riportata su un sito medico :

La *sincope* è una perdita improvvisa e temporanea di coscienza caratterizzata da insorgenza rapida, breve durata e recupero completo e spontaneo. Se la causa non risiede in patologie cardiache, si tratta di un disturbo totalmente benigno.¹³

In poche parole, la sincope pare portare il soggetto in un'altra dimensione, o se si preferisce, pare manifestare l'irruzione di un'alterità radicale, ma in realtà essa è un fenomeno di *momentanea negazione della continuità dello stato dell'essere* non un nuovo stato dell'essere, un nuovo stato di cose.

Né la sincope (musicale) al plurale né la più radicale sincope (medica) al singolare si confondono dunque con una frattura, con un imprevedibile che si dà come pura discontinuità : la sincope manifesta un *imprevedibile per negazione*

¹⁰ Treccani, *ad vocem*.

¹¹ Un corrispettivo filmico di questa negazione della continuità si trova ad esempio nello stile di regia di Guy Ritchie in film come *The Snatch* o *The Gentlemen*.

¹² Wikipedia, voce “Sincope” (accesso 30/11/2020).

¹³ <https://www.humanitas-care.it/malattie/sincope/> (accesso 30/11/2020).

della continuità che si distingue dall'imprevedibile per affermazione della discontinuità.

È questa specifica figura ritmica che sostiene l'idea di una *dislocazione dell'attesa*, tanto nel senso della sua anticipazione quanto del suo trasferimento : realizzare l'attesa dove non la si dovrebbe attendere stando al ritmo consueto ; realizzarsi attraverso l'attesa dell'altro, dunque esporre la propria attesa all'imprevedibilità dell'attesa altrui¹⁴. Si tratta di due modi della sincope tensiva, che rimandano a questa idea di un'animazione che si ottiene esponendo il corso prevedibile delle cose alla possibilità di una negazione di quella continuità che è attesa.

Va infine notato che, strettamente intesa, questa negazione anima l'atteso più che abolirlo completamente. Certo, più ci si spinge dentro il gioco di spezzettamento operato dalla sincope più ciò che era atteso diviene difficilmente riconoscibile. Evidentemente, portato al parossismo, questo meccanismo di negazione ci mette davanti alla creazione di qualcosa di nuovo, tale da farci percepire una frattura che si è infine compiuta, come succede nell'emergere e nel fissarsi a partire dalla musica tradizionale afroamericana di fine Ottocento di un genere nuovo e distinto quale è il *ragtime*. Tuttavia, si potrebbe dire che qualcosa del continuo sopravvive in questo genere di creazione, dato che essa avviene per una continua negazione dell'atteso, per un generalizzato spostamento degli accenti consueti, per una sincopata pluralizzazione di un suo elemento. Diversamente dalla frattura, che irrompe istantaneamente, questa produzione del nuovo si opera rispetto e attraverso una continuità.

Questa dinamica ci mette davanti a due fenomeni importanti e sfuggenti. Il primo è il complesso incontro fra il Non-Continuo e il Discontinuo : se il discontinuo è caratterizzato da Greimas come un brusco salto di isotopia qui, nel luogo di una isotopia costantemente interrotta, reiterata, frammezzata — in senso generale, *pluralizzata* — intravediamo il luogo in cui la negazione dell'atteso genera una novità fatta di molti istanti ma non per questo istantanea. Ci torneremo più avanti.

Il secondo fenomeno è, se possibile, ancor più sfuggente e rimanda alla poco studiata convivenza dei contraddittori, nel nostro caso del Continuo e del Non-Continuo. Il Non-Continuo dipende dal continuo in partenza, quando lo nega per costituirsi ; nel suo dispiegarsi, quando lo tiene in memoria per far risaltare la sua qualità propria ; quando, apparentemente emancipandosene, rivela che una non-continuità che non sia una pura discontinuità si opera attraverso una paradossale forma di continuità : vale a dire, la reiterazione dei gesti di negazione del continuo che producono il nuovo attraverso la pluralizzazione delle sincopi. È il dispiegarsi di queste fasi lungo l'asse della contraddizione che ci conduce al punto in cui il Non-Continuo, allontanandosi dal Continuo, definendosi negativamente e continuativamente rispetto ad esso, incontra il Discontinuo.

14 Si potrebbe ritrovare in questa modalità uno dei tratti portanti dell'aggiustamento landowskiano, in cui i corpi in interazione si trasformano sempre in dipendenza della trasformazione altrui (cfr. *Rischiare nelle interazioni*). Sul ruolo che l'aggiustamento ha in questa nostra rilettura dovremo ritornare altrove.

2.2. Il sostenuto

L'altra forma ritmica che il passo di Greimas chiama in causa è il *sostenuto*. Questa una delle sue definizioni musicali :

Didascalia musicale (abbreviata *sost.*) che originariamente servì per indicare che le note dovevano essere tenute per l'intero valore ; a partire dal sec. XIX ha acquistato invece un significato analogo a *meno mosso*, e qualche volta indica un tempo intermedio tra *meno mosso* e *ritenuto*.¹⁵

Come si può notare, qui il gioco ritmico funziona all'inverso rispetto alla sincope. Laddove nella sincope si trattava di negare la continuità qui si tratta di *negare la discontinuità*. A dispetto del senso che traspare da frasi comuni come "a ritmo sostenuto", il sostenuto è un *meno mosso* : un contenimento dell'animazione, un prolungamento di una trasformazione in divenire e una dilazione dell'attesa della sua piena realizzazione.

Si potrebbe dire che laddove la sincope anticipava, il sostenuto ritarda. Ma non è questo il punto decisivo — trattandosi in entrambi i casi di dislocazioni — quanto il fatto che queste due negazioni vanno in senso opposto, generando una un effetto di senso di *fratturazione* (negazione della continuità) e l'altra di *sospensione* (negazione della discontinuità) : come quando percepiamo che una situazione piatta si fa *frizzante* oppure una serie di eventi disparati si risolve in uno stato di *suspense*.

Ciò che va notato è che la negazione della discontinuità sembra spesso funzionale al puro rinvigorimento del desiderio del tempo forte, un po' come in un rituale di seduzione in cui si gioca a far attendere l'altro, a prolungarne deliberatamente l'attesa per aumentarne l'eccitazione. O come la *suspense*, appunto, che prepara il colpo di scena. Tuttavia questo non è il suo esito necessario. Questa tensione del sostenuto verso la frattura è probabilmente ciò che ha portato Greimas a ricondurre l'approfondimento sensoriale sotto l'egida dell'istantaneità. Fare ciò significa tuttavia subordinare il sostenuto alla frattura e non coglierne l'intima qualità creatrice. È infatti possibile concepire forme di vita che godono (o quantomeno vivono) del prolungamento dell'attesa stessa, che si definiscono proprio nella capacità di rimandare il compimento a favore d'altro.

Dall'indeciso al pavidò, dall'avarizia fino all'accumulazione tipica delle società tradizionali, in cui si accumula non per consumare ma per sentirsi sicuri rispetto all'imprevisto futuro : tanto che il godimento sta in questo paradossale giocare d'anticipo sul tempo forte della crisi rimandando continuamente il con-

¹⁵ Treccani, *ad vocem*. Questa definizione ci aiuta a ricordare quanto una determinata pratica discorsiva come quella incapsulata nel linguaggio musicale sia capace di articolare sfumature di senso, in questo caso rispetto al tema del ritmo (e della passione), creando una sua propria sociotassonomia. Come abbiamo sostenuto altrove (cfr. "Consumo e cittadinanza. Una mappa sociosemiotica", in *Scene del consumo*, a cura di I. Pezzini e P. Cervelli, Roma, Meltemi, 2006, pp. 383-384), la matrice ricostruibile a livello semio-narrativo (su cui concentreremo il nostro lavoro) non esaurisce né sostituisce la ricchezza sociotassonomica che si dispiega a livello di strutture e prassi discorsive. Se la matrice offre alla sociotassonomia un campo che ne evidenzia confini, assi portanti, orientamenti, posizioni di riferimento, la sociotassonomia offre alla matrice l'occasione di farsi attiva, traducendosi in configurazioni apparentemente meno strutturate ma percepite come più concrete.

sumo di quanto si ha già a disposizione, facendo del rimando il vero tempo forte dell'esistenza. Un atteggiamento peraltro già esaltato da Esopo e La Fontaine attraverso l'opposizione fra la formica e la cicala. Al sostenuto delle società tradizionali e delle loro classi popolari si contrappone il movimento sincopato della forma di vita capitalista, che quanto più si allontana dalla dimensione del commercio e del mercato per andare verso quello della finanziarizzazione assume le fattezze "giocose" della cicala (come ci ricorda anche la recente saldatura fra arte e criptovalute) : qui non solo si gioca d'anticipo sul futuro ma si fa dell'esposizione al rischio nel presente, dell'investimento-scommessa-azzardo, l'occasione per capitalizzare (beni e profitti, ma anche esperienze e piaceri) rispetto ad un futuro che potrebbe invece risultare avaro di opportunità¹⁶.

Si legga la seguente definizione di *sostenuto* :

In musica, *sostenuto* è un termine che si riferisce a uno stile di esecuzione e può implicare un rallentamento del tempo. Ad esempio, se un pezzo viene indicato come "adagio sostenuto", andrà suonato lentamente ; la notazione "sostenuto" indica che bisogna mantenere le note più a lungo di quanto si farebbe normalmente, e di suonare i vari fraseggi in modo molto legato.¹⁷

Il passo iniziale, letto in chiave culturologica, ci dà un'esatta immagine delle società che spesso si sono definite come "conservative" se non "immobili", proprio a causa di questo allontanamento di qualsiasi tempo forte (in quanto assiologizzato quasi sempre negativamente) attraverso un generalizzato *rallentamento del tempo*, vale a dire negando al massimo le discontinuità, le fratture, i rischi, compresi quelli che ci si potrebbe permettere di prendere. La nota differenza di Lévi-Strauss fra società fredde, omeostatiche, e società calde, entropiche, può dunque essere riletta anche come un conflitto fra ritmi : fra società a ritmo sostenuto, che negano le discontinuità, e a ritmo sincopato, che negano le continuità¹⁸. Una simmetria inversa che genera il fraintendimento. Esempio è il modo in cui le società calde hanno proiettato sulle fredde un'idea radicalmente continuista che le tacciava di essere estranee all'azione, al cambiamento, alla storia.

La definizione, nel suo insieme, aggiunge al nostro ragionamento anche un'altra idea interessante : il *legato*, la pratica di legare insieme "frasi" distinte, che porta all'estremo questa *negazione di discontinuità* fino a protenderla verso quella *continuità* su cui torneremo più avanti. Valgono qui, a parti invertite, le complessità e i paradossi che abbiamo visto trattando la negazione del continuo : il *legato* infatti è un continuo che per essere tale deve tenere in memoria la discontinuità di partenza e a suo modo reiterarla attraverso la sua negazione, attraverso l'approfondimento negativo delle sue potenzialità. Come nella lega-

16 Cfr. A. Appadurai, *Scommettere sulle parole. Il cedimento del linguaggio nell'epoca della finanza derivata* (Milano, Raffaello Cortina, 2016) e la logica della scommessa.

17 Wikipedia, voce "Sostenuto" (accesso 30/11/2020).

18 Cfr. C. Lévi-Strauss, *Primitivi e civilizzati. Conversazioni con Georges Charbonnier*, Milano, Rusconi, 1970, pp. 55-56.

tura dei fili che generano un maglione o un tappeto : una continuità intrisa di discontinuità negate. O come in una musica poli-strumentale in cui in modo più contrappuntistico o più armonico — dal jazz alla musica classica — strumenti disparati e linee melodiche diverse vanno a comporre un “insieme” : un continuo che nasce dalla negazione delle potenziali discontinuità ma vive di esse, come può (e a volte deve) rivelare un ascolto attento.

Torniamo al termine semplice, vale a dire alla negazione del discontinuo, per sottolineare più decisamente una differenza rispetto alle riflessioni seminali di Greimas. Laddove egli immagina il *sostenuto* in quanto strumentale al rinvigorisimento dell’attesa dell’inatteso, noi invece proponiamo di pensare il *sostenuto* come intrinsecamente imprevedibile, come una vera e propria forma dell’imprevedibile. La *Sonata al chiaro di luna* di Beethoven¹⁹ è lì a testimoniare quale possa essere il carico d’imprevedibilità — di esplosività, se si preferisce — insito in un “adagio sostenuto”. Lo avevano intuito i Beatles quando invertendone le note hanno tradotto l’inquietudine di Beethoven nell’afflato di *Because*²⁰. Tanto che sentendo i due brani, mettendone in risonanza la musica con i titoli e i testi, viene da cogliere nel sostenuto una *ricucitura* fra l’esterno e l’interno dell’individuo, fra i ritmi del mondo e quelli delle emozioni intime. Come se la frattura fra exteriorità e interiorità potesse essere negata e i ritmi dell’una e dell’altra potessero trovare una *conformità*.

È un meccanismo simile a quello che Jacques Geninasca individuava analizzando la vista degli Appennini da parte di Stendhal²¹ : solo che mentre lì l’incontro di ritmi veniva visto come l’inesco della creatività metaforica, qui l’opera va percepita all’inverso come un punto d’ingresso in uno spazio di negazione del discontinuo, un’occasione per percepire un legame nel suo farsi.

Rientrerebbero qui tutte quelle pratiche, quelle forme di vita piccole o grandi, che offrono al soggetto la possibilità di vivere nella sospensione, di creare almeno temporaneamente un mondo proprio attraverso la negazione del corso delle cose mondane. Dall’ascetismo alla meditazione²². O forse, ancor meglio, il lasciarsi scorrere l’acqua calda sulle orecchie, la testa e il corpo chiusi nella doccia per sospendere almeno un attimo incidenti, dolori, stress della vita quotidiana : creazione di un mondo proprio che esiste quasi esclusivamente nella negazione delle fratture che lo assediano, che ci assediano.

19 Ludwig Van Beethoven, *Piano sonata No. 14 in C sharp minor “Moonlight”, Op. 27, No. 2* (<https://www.youtube.com/watch?v=258OVW1RgRc>).

20 “Because”, *Abbey Road* (1969), The Beatles (https://www.youtube.com/watch?v=hL0tnrl2L_U).

21 J. Geninasca, “Lo sguardo estetico. Analisi di un testo di Stendhal”, in *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 224-254.

22 Il noto storico Yuval Harari in una intervista recente si chiedeva come fosse possibile formulare un proprio pensiero complesso davanti alla generalizzata incapacità di riuscire anche solo per pochi istanti a non pensare a nulla. Di qui la sua apologia della pratica di meditazione. Una rappresentazione della meditazione come occasione per staccare dalle pressioni ambientali si ritrova nella figura dello spregiudicato guru della finanza Bobby “Axe” Axelrod nella serie tv *Billions*.

2.3. Il nonnulla

Le riflessioni sviluppate in chiusura della parte relativa al *sostenuto* ci hanno portato dentro un campo altamente problematico. Alla nostra sensibilità nutrita di discontinuità il *sostenuto* sembra tutt'altro che imprevedibile. Per coglierne lo statuto d'imprevedibilità bisogna uscire fuori da quell'estetica della frattura pura che finisce per rivelarsi un'ideologia, una dominante semio-linguistica o se si preferisce uno stile e una sensibilità culturale specifica.

Non è un caso, come abbiamo intravisto e come rivedremo a breve, che quando Greimas si deve spingere a pensare incidenti che si producono per *continuità* è portato a spiazzare il punto di vista culturale, a richiamare pratiche e culture altre, anche a costo di rischiare l'"esotismo"²³.

Da qui la domanda : ciò che appare un rifiuto dell'imprevedibile dal punto di vista dell'estetica europea, è dunque un'altra forma d'imprevedibilità ? O ancor meglio, un'altra prospettiva sulle forme dell'imprevedibilità, uno spostamento del baricentro dell'imprevedibile ?

Per renderci conto della portata vertiginosa della questione, e del suo slittamento sul terreno squisitamente culturologico, dobbiamo andare alla posizione mancante.

Se la *frattura* ci appare ora chiaramente come un imprevedibile per *discontinuità*, la *sincope* un imprevedibile per *negazione della continuità* e il *sostenuto* un imprevedibile per *negazione della discontinuità*, non ci resta che attendere una qualche figura dell'imprevedibile per *continuità*. Possibile pensare una tale figura ? E dove andare a cercarla ?

Questa imprevedibilità che si dispiega nel continuo, questa dinamica apparentemente contraddittoria, Greimas ce la offre proprio nell'ultima pagina del suo libro, richiamando ancora una volta, guarda caso, un'immagine della cultura giapponese :

(...) e se, al posto di un'ambizione totalizzante che cerca di trasfigurare la vita intera e mette in gioco l'insieme dei percorsi del soggetto, si potesse procedere alla parcellizzazione dei suoi programmi, alla valorizzazione del dettaglio "vissuto", se uno sguardo metonimico e costante cercasse di abordare seriamente le cose semplici ? Una vita arrangiata in tal modo — che fa pensare a quel giardiniere giapponese che ogni mattina dispone diversamente le pietre e la sabbia del suo giardino — potrebbe allora produrre, con un "nonnulla", l'inatteso quasi impercettibile che annuncia una nuova giornata.²⁴

Ecco, dunque, che al salto paradigmatico della frattura-metafora si contrappone ancora una volta la connessione sintagmatico-metonimica²⁵. Ma stavolta

23 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, op. cit., p. 54.

24 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, op. cit., p. 73.

25 Greimas sembra implicare qui la differenza fra metafora e metonimia. Si può dunque immaginare un riferimento a Jakobson e al rapporto fra selezione e combinazione, o anche fra similarità e contiguità, ma ricordando che la similarità metaforica è al contempo un'opposizione ("Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia", in R. Jakobson, *Scritti di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 40-41). È piuttosto il modo in cui Lotman rilegge il ruolo della metafora in relazione alle dinamiche esplosive che

non sotto l'esplicita egida dell'approfondimento ma di una figura per certi versi ancor più radicale : il *nonnulla*, il “presque rien” stando all'originale francese.

Si tratta dunque di una *variazione* colta attraverso uno sguardo in dettaglio sul vissuto quotidiano, prodotta attraverso il gesto minimo del giardiniere giapponese²⁶ o quello degli “ultimi e dimenticati [che] innaffiano ancora qualche fiore in scatole di conserva arrugginite”²⁷.

È abbastanza facile che questa idea rimandi ancora una volta ad un'estetica “orientale” come quella condensata nel ritmo e nelle vicende narrate dal regista sudcoreano Kim Ki-duk in film quali *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* (2003) oppure *Ferro 3 – La casa vuota* (2004). Tuttavia questa valorizzazione del continuo attraverso una sua presa in dettaglio attraverso, meno percepita, anche i nostri vissuti fino a farsi esplicita come nel caso della poetica di Wislawa Szymborska, premiata con il Nobel per la letteratura nel 1996.

Se dal lato dell'osservatore questo sguardo in dettaglio può rivelare una piccola frattura o un *legato* nell'atto di compiersi e che finalmente si realizza, dal punto di vista dei vissuti, di chi vi è immerso e vi agisce dall'interno, la prospettiva si ribalta. Qui le cose sono legate *in principio*. E ciò che questi gesti fanno è semplicemente riconfermare un legame, riprodurre l'atteso, tenere una continuità in presenza, mentre ne modulano l'assetto : una continuità in divenire dell'esistente e della nostra relazione con esso, che si ottiene attraverso una paradossale azione trasformativa, che reinstaura continuamente l'esistente e la relazione che ad esso ci lega.

Si tratta allora di cogliere la valorizzazione di quella parte oscura, negletta della narratività. Se da un *punto di vista discontinuista* l'enunciato narrativo elementare ci appare dominato da un fare trasformatore che fa passare da uno stato di cose ad un *differente stato di cose*, da un *punto di vista continuista* il fare trasformatore agisce per mantenere *lo stesso stato di cose*, per affermare una continuità dell'essere e nell'essere²⁸ : *Jay Guru Deva Om / Nothing's gonna change my*

ci fa capire come la metafora, producendo intersezioni semantiche inattese, stia dal lato del discontinuo. Cfr. J. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 32 ; *id.*, *Retorica*, a cura di F. Sedda, Roma, Sossella, 2020.

26 Calabrese arriverà in contemporanea ad un similare elogio della variazione, e ad una similare chiamata in causa della cultura giapponese, nel suo capitolo de *L'età neobarocca* (1987) dedicato a “Ritmo e ripetizione”. Davanti al rischio di un'assuefazione del pubblico alle forme consuete, con la conseguente caduta nell'asimbolia, Calabrese dice : “Di fronte alla cresciuta competenza del pubblico esiste una sola possibilità per non saturarlo : cambiare le regole del gusto insieme con quelle della produzione. Come nel teatro Kabuki, sarà allora la minuscola variante quella che produrrà piacere del testo, o la forma della ripetizione ritmica, o il mutamento di organizzazione interna”. Cfr. O. Calabrese, *L'età neobarocca*, ora in *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2013, p. 89.

27 A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, *op. cit.*, p. 66.

28 Abbiamo affrontato questo tema più in dettaglio in *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Roma, Nuova Cultura, 2012, pp. 51-53. In riferimento al ragionamento appena sviluppato vanno specificate due cose. La prima è che qui il punto non è il passaggio da uno stato di disgiunzione ad uno stato di congiunzione fra Soggetto e Oggetto di valore, né il mantenimento di uno stato di congiunzione. Ci troviamo infatti ad uno stato antecedente, ad un puro gioco fra stati e trasformazioni. La seconda è che facendo del continuo un gioco di variazione infinitesimale, o anche semplicemente implicando una ripetizione, anche nel continuo si affaccia una discontinuità. Posto che anche nel discontinuo più radicale permane traccia di una continuità il punto è se è possibile pensare una continuità assoluta. Dovremmo dunque cercarla in forme del vuoto come quelle del *nirvana* ? Ma non saremmo in questo caso al di là del continuo e del discontinuo ?

world, cantavano John Lennon e i Beatles in *Across the Universe*, una canzone che con il suo riferimento alla filosofia indiana e le sue immagini di scivolamento, fluttuazione, rifrazione infinita cerca di dire da un punto di vista occidentale un senso di continuità assoluta dell'essere.

È interessante notare come John Lennon vedesse in questa canzone un atto di intuizione pura, di ispirazione assoluta, di celebrazione totale dell'atto creativo²⁹, andando così a sostenere il pensiero e la percezione di un'imprevedibilità nel continuo. Al contempo il critico musicale Ian McDonald reputerà proprio questa canzone l'unica sbagliata nella "perfetta" carriera beatlesiana di Lennon e questo perché priva di *middle eight* (e dunque di quella frattura interna prevista dalla forma-canzone pop) e in definitiva "tediosa"³⁰. Non è difficile ipotizzare che in questo giudizio incrociato fra l'autore, che la reputava una ispirazione mai avuta, e il critico, che la reputa la canzone peggio riuscita, si ritrovi il segno di un'imprevedibilità che esce fuori dalle logiche consuete del suo spazio culturale. E per questo si presta a essere interpretata in forma radicalmente positiva o radicalmente negativa.

Il demone del prospettivismo si annida in questo aneddoto. Esso porta ad ipotizzare il seguente enantiomorfismo : proprio come a noi, nell'azione del giardiniere giapponese, viene da vedere una piccolissima, impercettibile frattura, allo sguardo di chi cresce dentro una forma di vita "orientale" la nostra "frattura" potrebbe apparire come il punto limite della continuità : deviazione del flusso (per riprendere il concetto chiave del *Tao* confuciano) o vibrazione che si fa scossa (giocando con il *satori*, l'accadere zen).

A questa ipotesi che va messa alla prova della *semiotica delle culture* si accompagna l'evidenza di un'esplosione di termini nel tentativo di cogliere e pensare l'idea di un'imprevedibilità che si produce nel continuo : si pensi a come Barthes ne *L'impero dei segni*, confrontandosi con la centralità del *satori* e del suo ritmo, mobilita una panoplia di termini (vibrazione, tremito, incrinatura, scossa...) che sembrano configurare un linguaggio della variazione nella continuità³¹.

In ogni caso, tornando a noi, il punto di vista sul rapporto fra discontinuo e continuo si ribalta, va ribaltato per poter comprendere appieno la forma d'imprevedibilità a cui ci troviamo di fronte : è il continuo l'essenziale mentre la discontinuità viene spinta quasi al di fuori del suo orizzonte. Il gesto che mantiene la continuità non è in nessun senso una discontinuità, come verrebbe

29 Il punto di vista di Lennon sulla canzone è riportato, ad esempio, in D. Franzoni e A. Taormina (a cura di), *Beatles. Tutti i testi 1962-1970*, Milano, Arcana, 1992, p. 261.

30 I. McDonald, *The Beatles. L'opera completa*, Milano, Mondadori, 1994.

31 Si potrebbe ulteriormente ipotizzare che dal punto di vista del discontinuo queste *variazioni nella variazione* appaiano come una specificazione tutta interna al *nonnulla*, creando così una dinamica frattale. Al contempo è plausibile che dal punto di vista del continuo queste forme saturino il campo culturale e che le diverse *fratture della frattura* potrebbero apparire come l'articolazione interna, frattale, della polarità opposta alla pura continuità. Il problema del ribaltamento della prospettiva risulta a nostro modo di vedere fra le sfide più intriganti, ma richiede la capacità di dislocarsi all'interno di una forma di vita strutturata attorno alla dominante del continuo. Una via d'accesso si trova ad esempio nelle opere di François Jullien (*Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995 ; *id.*, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1996) e A. Lavis, *L'imprévu. Que faire lorsqu'on ne sait plus ?*, Paris, Autrement, 2021), a cui qui stiamo facendo riferimento senza poterle sviluppare.

da pensare guardando a queste forme a partire da un'assiologia dominata dal discontinuo, ma è parte del continuo stesso.

Il *nonnulla* della traduzione di Gianfranco Marrone riassume bene questa tensione : nell'uso comune è equivalente a “pressoché nulla”, ad una continuità vuota che è già nell'originale “presque rien”, ma nella sua etimologia rimanda invece all'esatto contrario : nonnulla è il plurale di *non nullus*, “qualcuno”, e riporta ad un pieno indistinto. Ci troviamo così davanti a delle creazioni che sono comunque nulla, che ricadono pienamente nella e sono totalmente funzionali alla continuità. È questo il paradosso, a cui siamo disabituati, che un imprevedibile ritmo continuo ci chiede di pensare.

3. Complessità dinamiche

L'elaborazione della matrice ritmica ci ha fin da subito esposto a dinamiche, modulazione, giochi di prospettive che fanno risaltare le dimensioni complesse che prendono posizione *fra* le forme fin qui individuate. Proviamo ad enuclearle con maggior chiarezza in modo da rendere più completa la matrice e renderla dunque più efficace nella sua capacità descrittiva e più vicina alla realtà delle creazioni e della creatività culturale³².

3.1. Il salto

Abbiamo già visto, parlando della sincope e del *ragtime*, come lavorando sulla negazione della continuità si può arrivare alla produzione di qualcosa di nuovo e inatteso. Ci si troverebbe così in una zona complessa di incontro fra Non-Continuo e Discontinuo.

Si ricorderà ora che per descrivere la pura discontinuità Greimas parlava di un brusco cambiamento di isotopia. Abbiamo altresì visto come la negazione del continuo si operi per spezzettamento del ritmo, facendo saltare (e per certi versi rendendo saltellante) l'isotopia semantico-sensibile attesa. Ecco, potremmo parlare di questa zona complessa come quella del *salto d'isotopia*, in quanto luogo che riunisce tanto l'interruzione reiterata della continuità quanto il cambio complessivo dell'isotopia. Se volessimo giocare con il linguaggio musicale, senza tuttavia alcuna pretesa di correttezza tecnico-filologica, potremmo convocare qui la figura dello *staccato*, vale a dire la tecnica opposta al *legato* che, come abbiamo visto e vedremo, domina il campo specularmente inverso dell'*approfondimento*. Il campo che stiamo descrivendo, tendendosi fra le piccole incrinature del ritmo atteso e le grandi fratture dell'esistente, ci offre un panorama fatto di stacchi : quelli prodotti dalla riduzione a brandelli della continuità, quello implicato dal salto fra due dimensioni discontinue, mutuamente altre.

32 Questa prudenza non preclude la possibilità, seguendo l'idea dell'isomorfismo lotmaniano, che tale matrice possa ritrovarsi o essere utile per individuare strutturazioni della creazione ad altri livelli del vivente. Cfr. J. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994 ; *id.*, *La cultura e l'esplosione*, *op. cit.*

Dando seguito a queste due tendenze estreme lo spazio fra il Discontinuo e il Non-Continuo, fra la frattura e la sincope, si può articolare secondo il seguente semisimbolismo : *la frattura sta ad una negazione isotopica singolare-istantanea come la sincope sta ad una negazione isotopica plurale-reiterata*. Laddove le due logiche si incontrano, convivendo o portando l'una sull'altra, il campo del salto d'isotopia si trova temporaneamente e complessamente unificato. Questa unificazione, tuttavia, è funzionale a rendere evidente la pluralità propria del salto d'isotopia : sia che questo si attui attraverso la frattura che porta al cambiamento brusco d'isotopia, sia che questo si realizzi attraverso la frammentazione dell'isotopia attesa, sia ancora che i due movimenti si compongano in una figura complessa, è sempre un principio di *pluralizzazione* dei ritmi in gioco ad emergere.

3.2. L'approfondimento

Dal lato opposto, lo abbiamo più volte anticipato, la negazione del discontinuo provoca una forma di legatura che genera un continuo che si fa e vive attraverso le parti che lo compongono. In modo più o meno forte ciò che si evidenzia è un effetto d'insieme, di coesione fra parti : per questo possiamo parlare di un *ritmo coeso*, ma intendendolo come la composizione di ritmi potenzialmente disparati, la cui disunità viene negata articolandola.

Se il campo del salto dell'isotopia va verso una sorta di dispersione degli elementi, vale a dire verso una pluralità che sollecita la dimensione sensoriale per via contrastiva, provocando salti o saltellamenti, il campo inverso attraverso il lavoro di legatura, di coesione e composizione, invita non a saltare ma ad approfondire il gioco di contiguità fra le varie isotopie semantico-sensibili in causa. Invita a seguirne o costituirne i legami. Per questo ci pare che trovi posto qui l'idea di *approfondimento sensoriale* che Greimas evoca parlando della cerimonia giapponese del thè, ma che, come abbiamo detto, troppo risolutamente egli piega alla produzione di una frattura : l'approfondimento va inteso come il campo che si costituisce attraverso l'esplorazione di determinati concatenamenti sintagmatico-narrativi che tengono insieme isotopie sensibili e semantiche eterogenee e potenzialmente disperate, dando a loro una coesione e generando un effetto d'insieme.

Certo, l'approfondimento sensoriale che riguarda una continuità in principio e una che nasce per negazione del discontinuo non sono la stessa cosa. Per cogliere gli estremi di questo campo, ma anche la sua interna unità, si può ipotizzare un altro semisimbolismo : *il nonnulla sta all'esteso come il sostenuto sta all'intenso*. Ovvero, il nonnulla sta ad una continuità che esiste e persiste nella sua esistenza, come il sostenuto sta ad una negazione di discontinuità che dal lavoro di prolungamento e sospensione fino a quello di legatura fa sentire l'emergere di una tensione, una coesione, un insieme, una continuità.

Il *legato* in cui il Non-Discontinuo e il Continuo si incontrano è anche il punto di legatura fra questi due poli, o se si preferisce fra questi due punti di vista sul continuo. Ora, come una reiterata frattura del ritmo atteso poteva infine generare qualcosa di profondamente nuovo, così una efficace e stabile legatura di

ritmi eterogenei può alla fine produrre una continuità percepita in futuro come tale *in principio*. Di converso, quella che appare come una frattura singolare e radicale può rivelarsi come parte di un più generale e plurale movimento di fratturazione della continuità ; o ancora, ciò che in principio appare continuo può essere sottoposto ad uno sguardo analitico che ne recuperi o instauri le zone di intensità, di negazione del discontinuo che lo compongono. In altri termini, non vi è luogo di questa matrice che non sia anche preso in una relazionalità processuale di cui è risultante e che esso stesso ci aiuta a descrivere.

3.3. Intermezzo : dalla linearità all'iteratività

Dentro *Dell'imperfezione* e la sua magnifica prosa l'opposizione fra frattura e nonnulla si trova di fatto omologata a quella fra il salto isotopico paradigmatico e l'approfondimento sensoriale sintagmatico. Nella loro tensione categoriale le due figure vanno in direzioni inverse, come plasticamente dimostra la stessa diagrammaticità implicita nei termini "frattura" (ma anche "esplosione", concetto lotmaniano omologabile a quello greimasiano³³), da un lato, e "approfondimento", dall'altro. Tuttavia, riteniamo che Greimas abbia qui schiacciato cose che possono e devono essere differenziate e ulteriormente articolate : la nostra proposta, lo si è appena visto, è quella di identificare nel *salto* e nell'*approfondimento* due campi complessi di cui la frattura e il nonnulla sono parte ma non totalità. La cosa che ora vogliamo sottolineare è che tanto il salto quanto l'approfondimento richiamano una diagrammaticità tendenzialmente *lineare-consequenziale*. Lo è l'approfondimento, in quanto debitore di uno sviluppo sintagmatico, ma anche il salto, in quanto alternanza radicale o locale di ritmi che si susseguono, per quanto a volte inframezzandosi. Questa andatura lineare-consequenziale è certo più una dominante che una pura e semplice costante : ad ogni modo la sua individuazione ci aiuta a vedere meglio una delle peculiarità alla base delle altre due figure della complessità che ora dobbiamo affrontare. Entrambe infatti si strutturano attorno ad un altro tipo di diagrammaticità, quella *iterativa*, che le accomuna e che tuttavia sviluppano in due direzioni opposte.

3.4. La turbolenza

Come si ricorderà, concludendo il lungo passaggio che mette in gioco le figure della *sincope* e del *sostenuto* Greimas evoca l'immagine della *turbolenza*. Essa sembra associarsi alla sincope e al sostenuto alternativamente e in modo mutualmente esclusivo. A nostro modo di vedere questa figura indica invece il campo che si apre e protende *fra* la sincope e il sostenuto. La turbolenza, in altri termini, è una figura strutturalmente complessa che emerge attraverso la *neutralizzazione* dell'opposizione fra Continuo e Discontinuo, e così facendo apre un varco. Un varco strano, come quello che si apre, all'inverso, nel luogo di congiungimento fra il Continuo e il Discontinuo, su cui ci soffermeremo più avanti.

33 Cfr. J. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, op. cit.

Quale è dunque la qualità più propria della turbolenza ? Si tratta solo di un modo per rivalorizzare il ritmo affannato, sia esso quello atteso o inatteso, o vi è in essa qualcosa di più ?

La nostra idea, argomentata più approfonditamente altrove³⁴, è che la turbolenza sia il ripiegamento di un *ritmo* — che, ricordiamolo, con Benveniste³⁵ (1966) possiamo anche definire come *una forma in movimento* — su se stesso. In altri termini la turbolenza è una esplorazione delle potenzialità che si aprono nel momento in cui si neutralizzano la logica dell’atteso e dell’inatteso, del prescritto e del vietato.

Per dare un esempio di questa dinamica possiamo rifarci al *Köln Concert* di Keith Jarrett. Davanti ad un pianoforte inatteso, che limita le sue possibilità esecutive il jazzista sfrutta in profondità il *gioco* che gli rimane : avendo dei registri alti e bassi poco convincenti si concentra su quelli medi, non avendo spinta sui bassi deve ricreare quella profondità che altrimenti gli verrebbe a mancare attraverso una forma di *ostinato* che caratterizza l’improvvisazione e ne rende tutta la tensione creativa. Per intenderci : Jarrett indugia per 12 minuti su due soli accordi, un *vamp* sui soli La minore 7 e Sol maggiore ; in altri tre blocchi di circa 7 minuti improvvisa su un singolo accordo (una volta è un La maggiore, un’altra un Re maggiore, un’altra ancora un Fa diesis) approfondendone la presa attraverso il gioco fra ripetizione e variazione. Uno dei capolavori dell’improvvisazione pianistica si realizza dunque negando tanto l’atteso quanto l’inatteso. Jarrett suona rispondendo all’imprevisto che lo ha messo davanti ad un pianoforte che non gli piace e con cui inizialmente non vorrebbe suonare. Al contempo egli non inventa un nuovo genere ma nemmeno fa ciò che ci si aspetta generalmente da lui. Semplicemente, si fa per dire, davanti ad un sistema di costrizioni date ne esplora le potenzialità interne³⁶.

Quale è il ritmo di questa forma di creazione ? È quella del *vamp*, appunto, del *loop*, di una circolarità che ha fatto paragonare il concerto, o quantomeno le sue parti più iconiche, a delle sorta di *mantra*. Tuttavia questa idea circolare potrebbe risultare troppo piatta se con essa non si realizzasse anche quella esplorazione ritmico-formale di cui parlavamo prima, che di ripiegamento in ripiegamento ci fa muovere su livelli omologhi e diversi al contempo. Da qui l’idea che ci si trovi davanti ad un *ritmo frattale*, in cui i cambi di livello e le variazioni prodotte dall’esplorazione interna ad ogni livello, che insieme ci spingono verso una sensazione di sincope, convivano con le ripetizioni di base e la similarità del gioco che generano invece un effetto di sostenuto.

34 Cfr. F. Sedda, “Maradona e l’esplosione. Dalla *Mano di Dio* al *Poema di Gol*”, in P. Cervelli, L. Romei, F. Sedda (a cura di), *Mitologie dello Sport. 40 saggi brevi*, Roma, Nuova Cultura, 2010 ; *id.*, “Logiche della turbolenza”, *Versus*, 133, 2021.

35 E. Benveniste, “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

36 L’esempio potrebbe anche essere descritto come il passaggio da una continuità attesa ad una frattura e da questa alla negazione di entrambe attraverso l’ingresso in uno spazio né continuo e né discontinuo. Ciò a riprova che quello che ad alcuni appare come un quadrato statico è piuttosto un luogo di percorsi variamente attivabili, ad esempio nella forma ad elica proposta da Landowski ma non solo. Cfr. *Rischiare nelle interazioni*, *op. cit.*

Qualcosa di simile si ritrova anche in un film come *Ricomincio da capo* (*Groundhog Day*, 1993), in cui il protagonista, un meteorologo scorbutico ed egoista interpretato da Bill Murray, si trova a rivivere la stessa giornata introducendovi di volta in volta delle variazioni ed esplorando così potenzialità impensate (dal suicidio all'altruismo) fino alla scoperta di quella potenzialità (il vero amore) che lo farà uscire dal circolo vizioso.

È vero dunque che la turbolenza ravviva il ritmo, nel senso che *ridà senso al ritmo* : neutralizzando le opposizioni che lo strutturano e lo rendono stanco — una improvvisazione a suo modo attesa, una vita ripetitiva e incanalata su binari precostituiti — forza a sentire il ritmo, a immergersi in esso e giocare con le sue potenzialità inesprese. Anche qui, questa dinamica può aprire una vera e propria via di fuga verso altro, verso nuove categorizzazioni che stabilizzeranno una nuova forma di vita. Ma colto in se stesso il momento turbolento si rivela invece come una produzione / occupazione dei piani e dei vuoti interni ad una forma. Qualcosa che ci fa percepire il *fuori del dentro*, le sue molteplici stratificazioni e rifrazioni.

Se la goccia aritmica del Robinson di Tournier apriva le porte all'ingresso in *un'altra isola* la turbolenza è invece il meccanismo che ci consente di percepire e vivere *la stessa isola altrimenti*.

3.5. La vertigine

All'altro capo, fra il Continuo e il Discontinuo, si apre un campo non meno complesso, sfuggente e creativo. Per provare a coglierlo converrà partire dalla fine, ovvero dalla sua capacità di renderci accessibile il *dentro del fuori*. Cosa intendiamo con questa locuzione ? Per capirlo conviene chiedersi che cos'hanno in comune musiche come quelle che accompagnano le danze dei dervisci³⁷ con canzoni come *Tommorrow Never Knows* dei Beatles, *Let Forever Be* o *Where Do I Begin* dei Chemical Brothers, *Caffè de la Paix* di Franco Battiato : in tutte una struttura ritmica iterativa, tendente al continuo, è il tramite per renderci accessibile un mondo altro senza saltar fuori totalmente dal nostro. In un caso può trattarsi dell'esperienza del numinoso, in un altro quello dell'esistenza dopo la morte, o ancora dell'allucinazione, del sonno, del sogno : ogni volta il ritmo spiraliforme ci trascina verso un fuori, un contatto con un'alterità, senza farci totalmente uscire dal nostro spazio³⁸. Ci dà la possibilità, almeno apparente, di cogliere il *dentro del fuori* : il dentro inteso come le qualità proprie di una forma di vita ritenuta preclusa, ma anche il fatto che queste qualità, questo modo

37 Per un approfondimento semiotico si vedano i saggi di Stefano Jacoviello, "Il samâ' è questo mondo e quell'altro. Quando la voce mostra il percorso, cantando", *Carte Semiotiche*, 8, 2005, e "Dal Maqam al Seyir : la costruzione dell'esperienza spirituale nelle cerimonie sufi attraverso la sua narrazione in musica e danza", in *Narrazione ed esperienza. Per una semiotica della vita quotidiana*, E|C, 2006.

38 Si pensi in tal senso al rapporto fra psichedelia e figura del caleidoscopio, in quanto "sequenza ripetuta, coerente e continua che non [dà] l'impressione di mutua ripetizione bensì quella di eterna variazione identica" e più in generale di una "generazione di infinito" come scrive Lucio Spaziante in "Vedere suoni : musica e psichedelia", in G. Marrone (a cura di), *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini* (Roma, Meltemi, 2005, p. 30). Più in generale si veda il tema dell'alterazione dei sensi nell'insieme di questo volume.

d'esistenza, è prodotto e raggiunto attraverso i nostri linguaggi. Questa alterità è parte del nostro mondo, è accessibile dal di dentro.

Il *ritmo spiraliforme* è dunque capace di produrre una dimensione al contempo continua e discontinua : l'iterazione ci irretisce dentro una dimensione ripetitiva, continua, al contempo la sua reiterazione (l'iterazione dell'iterazione) si offre come una sorta di crescendo (effettivo o percepito) che senza saltar fuori dal continuo opera una discontinuità, ci fa ritrovare immersi in un altro modo d'esistenza. Un po' come nelle classiche rappresentazioni dell'ipnosi³⁹.

Che nome dare a questa ultima figura della complessità, a questo ritmo spiraliiforme ? Ci pare si tratti di una sorta di *iteratività esplosiva*, che trattenendoci nel suo ritmo interno finisce per proiettarci altrove. Questo movimento paradossale ci pare assonante con quello contenuto nell'idea di *vertigine*, che a partire dalle definizioni dizionariali condensa in sé queste dimensioni : 1) l'idea di un movimento circolare che 2) conduce ad una sensazione di spaesante spostamento del corpo rispetto all'ambiente o dell'ambiente rispetto al corpo 3) che si ricollega ad un senso di sbalorditiva estensione degli attori, degli spazi, dei tempi in gioco. Insomma, la *vertigine* rimanda ad un coacervo di discontinuità e continuità collegate ad un moto circolare che, lo si noti, a differenza della *turbolenza* agisce non ripiegando il sistema ma trasfigurandolo, non stratificando le posizioni assumibili ma offrendo una possibilità di radicale spiazzamento, non trovando / generando vuoti locali ma estendendo / percependo globalmente lo spaziotempo.

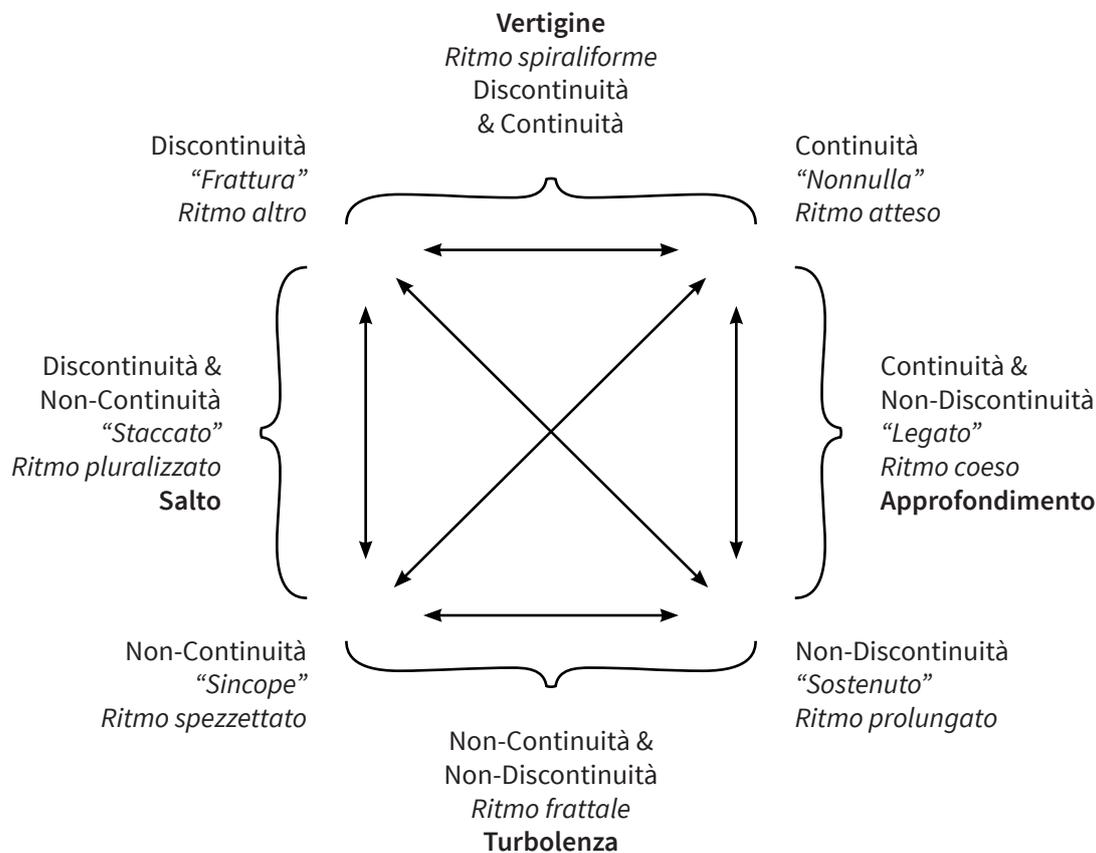
Chiaramente il fine ultimo della nostra analisi non è trovare la giusta etichetta da apporre sulla descrizione fin qui compiuta, quanto individuare le caratteristiche che strutturano questo ritmo paradossale, gli effetti percettivo-culturali che contiene in potenza e le forme di vita che trovano in esso un'impalcatura attraverso cui costituirsi efficacemente. Infatti, se anche non trovassimo un nome per quest'ultima posizione del nostro campo, qui come nella turbolenza, resterebbe il fatto di trovarci davanti a dinamiche che mirano a trascendere l'opposizione fra continuo e discontinuo. Nel farlo esse aprono su potenzialità creative latenti, che si rivelano ed attivano solo quando ci si spinge, per farne sintesi o neutralizzarli, verso i limiti fra l'interno e l'esterno del campo tracciato a partire dall'opposizione fra frattura e nonnulla.

Una visione, per riassumere e rilanciare

Il diagramma che segue riassume e rende visibili alcuni punti forti del percorso fin qui fatto. Esso, tuttavia, non è il risultato della ricerca ma una sintesi che invita a rituffarsi dentro questo campo, per apportare correttivi, per offrire sviluppi, per generare applicazioni sulle più svariate formazioni semiotiche. Siamo certi, infatti, che analisi approfondite di singole opere o forme di vita possano rendere evidente, meglio di quanto abbiamo potuto far qui, come le singole figure, i sin-

³⁹ Un'andatura spiraliforme è anche quella del rito del ballo sardo, in cui tuttavia i soggetti individuali e il soggetto collettivo comunitario sono chiamati soprattutto a dimostrare di saper resistere al posizionamento nell'altrove che questo produce. Più in dettaglio, cfr. F. Sedda, *Tradurre la tradizione. Sardegna : su ballu, i corpi, la cultura*, Mimesis, Milano, 2019, pp. 218 e sgg.

goli ritmi individuati sono al più delle dominanti che convivendo e articolandosi con gli altri contribuiscono in modo importante a definire l'identità, la qualità e l'efficacia delle diverse formazioni semiotiche.



Bibliografia

- Appadurai, Arjun, *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*, Chicago, Chicago UP, 2016 ; tr. it. *Scommettere sulle parole. Il cedimento del linguaggio nell'epoca della finanza derivata*, Milano, Raffaello Cortina, 2016.
- Barbieri, Daniele, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004.
- Barthes, Roland, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970 ; tr. it. *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.
- Benveniste, Emile, "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique", *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 ; tr. it., "La nozione di 'ritmo' nella sua espressione linguistica", in *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
- Calabrese, Omar, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987 (ora in *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, presentazione di Umberto Eco, Firenze, La Casa Usher, 2013).
- Ceriani, Giulia, *Il senso del ritmo*, Roma, Meltemi, 2003.
- Fabbri, Paolo, Introduzione a A.J. Greimas *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.
- Franzoni, Donatella, e Antonio Taormina (a cura di), *Beatles. Tutti i testi 1962-1970*, Milano, Arcana, 1992.
- Geninasca, Jacques, *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 ; tr. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000.
- Greimas, Algirdas J., *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987 ; tr. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.

- Jacoviello, Stefano, “Il samâ’ è questo mondo e quell’altro. Quando la voce mostra il percorso, cantando”, *Carte Semiotiche*, 8, 2005.
- “Dal Maqam al Seyir : la costruzione dell’esperienza spirituale nelle cerimonie sufi attraverso la sua narrazione in musica e danza”, in *Narrazione ed esperienza. Per una semiotica della vita quotidiana*, E|C, 2006.
- *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale*, Milano, Mimesis, 2012.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963 ; tr. it. *Saggi di linguista generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Jullien, François, *Le détour et l’accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995 ; tr. it. *Strategie del senso in Cina e in Grecia*, Roma, Meltemi, 2004.
- *Traité de l’efficacité*, Paris, Grasset, 1996 ; tr. it. *Trattato dell’efficacia*, Torino, Einaudi, 1998.
- Landowski, Eric, *Les interactions risquées*, Limoges, PULIM, 2005 ; tr. it. *Rischiare nelle interazioni*, Milano, FrancoAngeli, 2010.
- “De l’Imperfection : un livre, deux lectures”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.
- Lavis, Alexis, *L’imprévu. Que faire lorsqu’on ne sait plus ?*, Paris, Autrement, 2021.
- Lévi-Strauss, Claude, *Entretiens avec Lévi-Strauss par Georges Charbonnier*, Paris, Plon, 1961 ; tr. it. *Primitivi e civilizzati. Conversazioni con Georges Charbonnier*, Milano, Rusconi, 1970.
- Lotman, Juri M., *Kul’tura i Vzryv*, Moskva, Gnosis, 1992 ; tr. it. *La cultura e l’esplosione*, introduzione di J. Lozano, Milano, Mimesis, 2022.
- *Cercare la strada. Modelli della cultura*, introduzione di M. Corti, Venezia, Marsilio, 1994.
- *Retorica*, a cura di F. Sedda, Roma, Sossella, 2020.
- *Semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni e F. Sedda, Milano, La Nave di Teseo, 2022.
- Marrone, Gianfranco (a cura di), *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Roma, Meltemi, 2005.
- McDonald, Ian, *Revolution in the Head*, London, Fourth Estate, 1994 ; tra. it. *The Beatles. L’opera completa*, Milano, Mondadori, 1994.
- Sedda, Franciscu, “Maradona e l’esplosione. Dalla *Mano di Dio* al *Poema di Gol*”, in P. Cervelli, L. Romei, F. Sedda (a cura di), *Mitologie dello Sport. 40 saggi brevi*, Roma, Nuova Cultura, 2010.
- “Consumo e cittadinanza. Una mappa sociosemiotica”, in *Scene del consumo : dallo shopping al museo*, a cura di I. Pezzini e P. Cervelli, Roma, Meltemi, 2006 (ora anche in Sedda 2012, cap. 3).
- *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Roma, Nuova Cultura, 2012.
- “Traduzioni invisibili. Concatenamenti, correlazioni e ontologie semiotiche”, in *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, 126, 2018.
- *Tradurre la tradizione. Sardegna : su ballu, i corpi, la cultura*, Mimesis, Milano, 2019.
- “Logiche della turbolenza”, *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, 133, 2021.
- Spaziante, Lucio, “Vedere suoni : musica e psichedelia”, in G. Marrone (a cura di), *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Roma, Meltemi, 2005.

Résumé : Le présent travail a pour point de départ les pages fondamentales de Greimas dans *De l’Imperfection*, dont il prolonge les acquis concernant le thème de l’imprévisibilité. De cette exploration résulte la formulation d’une matrice rythmique qui a pour formes de base les figures rythmiques suivantes : la *fracture*, la *syncope*, le *sostenuto*, le *presque-rien*. S’y ajoutent les positions complexes suivantes : le *saut*, l’*approfondissement*, la *turbulence*, le *vertige*. L’élaboration de cette matrice et de ses dynamiques internes vise à fournir des instruments en vue d’une appréhension plus fine aussi bien des racines de l’esthétique que des formes de la création et de la créativité, et aussi, finalement, des conditions et des modes d’articulation des formes de vie les plus diverses.

Resumo : O presente trabalho parte das páginas fundamentais da obra de Algirdas J. Greimas *Da imperfeição* para dar continuidade ao seu legado sobre o tema da imprevisibilidade. O resultado dessa exploração é a formulação de uma matriz rítmica que encontra as suas formas básicas nas seguintes figuras : *fratura, síncope, sustentada, não-nada*. A essas se somam as seguintes posições complexas : *salto, aprofundamento, turbulência, vertigem*. A elaboração dessa matriz e da sua dinâmica interna visa fornecer ferramentas para uma apreensão mais precisa tanto das raízes da estética, das formas de criação e criatividade, como das condições e formas de articulação das mais diversas formas de vida.

Sommario : Il lavoro che segue riparte dalle fondamentali pagine dell'opera di Algirdas J. Greimas *Dell'imperfezione* per portarne avanti il lascito in merito al tema dell'imprevedibilità. Risultato di questa esplorazione è la formulazione di una matrice ritmica che trova le sue forme base nelle seguenti figure-ritmi : *frattura, sincope, sostenuto, nonnulla*. A queste si aggiungono le seguenti posizioni complesse : *salto, approfondimento, turbolenza, vertigine*. L'elaborazione di questa matrice e delle sue dinamiche interne mira a fornire strumenti per una presa più fine tanto delle radici dell'estetico, quanto delle forme della creazione e della creatività, quanto infine delle condizioni e dei modi di articolarsi delle più diverse forme di vita.

Mots clefs : forme di vita, imprevedibilità, semiotica, ritmo.

Auteurs cités : Arjun Appadurai, Daniele Barbieri, Roland Barthes, Emile Benveniste, Omar Calabrese, Giulia Ceriani, Paolo Fabbri, Jacques Geninasca, Algirdas J. Greimas, Stefano Jacoviello, Roman Jakobson, François Jullien, Eric Landowski, Alexis Lavis, Claude Lévi-Strauss, Juri M. Lotman, Gianfranco Marrone, Ian McDonald, Lucio Spaziante.

Plan :

Introduzione

1. Forme dell'imprevedibile : andare oltre la *frattura*
 1. La frattura
 2. Dentro la frattura
 3. Al di là della frattura, verso le forme dell'imprevedibile
2. L'imprevedibile : altre forme e ritmi
 1. La síncope
 2. Il sostenuto
 3. Il nonnulla
3. Complessità dinamiche
 1. Il salto
 2. L'approfondimento
 3. Intermezzo: dalla linearità all'iteratività
 4. La turbolenza
 5. La vertigine

Una visione, per riassumere e rilanciare