

A propòsit de la crítica ritmèmica. Tavani i el mètode

1. UNA TROBADA ENTRE AMICS

Érem a la terrassa d'un bar a prop de la Biblioteca de Catalunya; devia ser una tarda d'hivern de 1994. Jo feia anys que vivia a Barcelona i ja m'havia llicenciat, a Roma, amb una tesi sobre les novel·les de Pere Calders en una sessió en què —amb les complicacions terminològiques i burocràtiques italianes— Stefano Asperti oficiava de *relatore* per haver substituït, gairebé al darrer moment, Giuseppe Tavani, que hi intervenia, això sí, de *controrelatore*. Fet i fet, dins la catalanística italiana, hi vaig entrar l'any 1987 sota el guiatge de Tavani i d'Isabel Turull, que ja era lectora a La Sapienza: més precisament, m'havia passat de la italianística a uns estudis en els quals pretenia barrejar les literatures occitana i catalana contemporànies fins que vaig acceptar que calia reconduir-ho tot a un únic factor. Mentrestant, hi havia hagut moltes rectificacions d'itineraris i objectius i Tavani em dedicava hores al despatx i vespres a casa seva per convèncer-me, amb el suport actiu de Giulia Lanciani, que era absurd limitar tota una preparació cultural només al segle xx, i que, fins i tot per una qüestió de metodologia, calia que adreçés la meva atenció també als estudis de *filologia romanza* (no tradueixo perquè el nom fa la cosa i cal remarcar la diferència que, per tradició, separa l'ensenyament d'aquesta disciplina a Itàlia respecte a les universitats catalanes). Tot això em va portar a assistir a més assignatures seves i a arreplegar un bagatge mínim, tot i que fonamental, en el camp de la medievalística.

Tornem a aquell dia de 1994. Tavani em va preguntar quines eren les meves perspectives en el futur, i m'ho demanava amb una actitud entre terapèutica i maièutica (o potser xamànica). «Posats a triar», li vaig respondre, «m'agradaria construir un model de crítica literària». Davant la seva estupefacció, vaig revelar-li que un dels

moments que més m'havien marcat durant els cursos universitaris va ser un dia que, en una classe de quatre o, a tot estirar, cinc alumnes, va entrar anunciant-nos, amb to mofeta, que ja s'havia acabat el reialme de l'historicisme, el de l'estructuralisme i el de la semiologia i que ara començava el domini de la ritmèmica. Així, tal com ho transcriu ara. I mirant les nostres cares embadalides, va explicar-nos la proposta.

2. UN INTENT D'APROXIMACIÓ

Ara surto de les anècdotes personals per fer uns passos enrere i rescatar un mètode de la creació del qual, si fa no fa, remunta a començament dels anys setanta i que Tavani, com confessaria més tard, havia deixat relegat en un calaix: sí, hi feia de tant en tant alguna referència fugissera, però mai no hi havia tornat a treballar de debò. Intento ser més rigorós: el text fundacional es deia «Per una lettura “ritmemica” dei testi di poesia» i en tinc al meu costat un exemplar en forma de llibret, que és un extracte del número 1 de la revista *Teoria e Critica*, de 1972. Les primeres exposicions del mètode remetien a una conferència a la Universitat Catalana d'Estiu el 26 d'agost de 1970, i en aquells dos anys d'espai hi va haver un seguit de passos intermedis que, tanmateix, ara no venen al cas, atès que el que aquí pertoca és encarar-se directament al contingut d'aquella cinquantena de pàgines. I, naturalment, contextualitzar-les. Perquè la primera meitat dels dotze capítols que componen aquella contribució l'hem de mirar a través del prisma de la temporada fecunda de la recerca crítica que a Itàlia va ser condicionada pel pas de l'estructuralisme a la semiologia.

M'he promès de no inserir en el meu discurs citacions llargues ni notes a peu de pàgina, però no puc evitar de fer referència a una observació de Riccardo Castellana que he trobat fa poc i que resumeix bé el clima especulatiu i epistemològic d'aquell període: «Cosa resta delle appassionate discussioni che avevano animato la teoria letteraria del secolo scorso, e soprattutto quella di impianto strutturalista, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta? Non molto, si direbbe, almeno a giudicare dal tramonto di una delle pratiche più salutari di quella stagione, quella del tradurre». Aquí, però, no faré cap reivindicació *du temps jadis*, ja que el que pretenc escriure és un elogi sense caure en l'apologètica; ben al contrari, admetré de seguida que en la part inicial del text de Tavani hi ha el punt més feble de tota l'argumentació perquè, si bé l'autor se centra en el seu present més candent, evidentment encara no n'havia entès del tot la dimensió. Per exemple, parla de «critica strutturalista di tipo semiologico» (28)¹ amb referència a Buyssen, i, cosa encara més greu, aplica la ma-

1. La frase és extreta de Giuseppe Tavani, «Per una lettura “ritmemica” dei testi di poesia», *Teoria e Critica*, núm. 1 (1972). D'ara endavant, per referir-me a aquest estudi, només posaré el número de pàgina de les citacions entre parèntesis, sense altres indicacions.

teixa fórmula a Umberto Eco, com si no sabés que el semiòtic italià havia trencat el cordó umbilical amb l'estructuralisme arran de les crítiques de Lévi-Strauss a *Opera aperta* a començament dels anys seixanta. Aquests supòsits porten Tavani a dues concepcions esbiaixades. La primera és la de posar-se davant d'una tria binària que consisteix en el fet d'adreçar l'atenció exegetica cap a l'autor o cap al lector —la ingenuïtat, siguem sincers, no era tota de Tavani, sinó que procedia de l'ambigüitat del text de Buysen. La segona desviació la hi provoca el prejudici —que titllaré de «romàntic»— d'una interpretació definitiva dels textos amb una actitud que Calvino ridiculitzarà uns anys més tard en *Si una nit d'hivern un viatger...*

D'altra banda, també hem de reconèixer que, amb l'esforç que fa per atènyer aquesta quimera, Tavani arriba a una de les bases més importants de la seva proposta: la idea de segmentar (i afegeixo jo: de verticalitzar) la fase interpretativa. Les consideracions prèvies són, naturalment, filles del seu temps, però també adquireixen importància pel seu desenvolupament i, malgrat les objeccions que li he retret fa un instant, Tavani subratlla, en la seva presa de distància de Jakobson, l'error de multiplicar el concepte de *delivery* com a execució en una pluralitat d'interpretacions, atès que això ens impedeix la possibilitat «di operare sulla tensione dialettica, che pure sarebbe interessante ipotizzare, tra una “lettura d'autore” e le varie “letture di un fruitore” di un testo dato» (24). Tot i que els anys coincideixen, som un pas ençà respecte a la construcció del lector implícit d'Iser (*Der implizite Leser* és de 1972) o, per restar a Itàlia, de la funció-destinatari que proclamaria Francesco Orlando el 1973 (*Per una teoria freudiana della letteratura*) o del gran contenidor que seria, ja a conclusió de la dècada, el *Lector in fabula*, d'Umberto Eco. D'acord, però Tavani, si més no, va fer emergir, chomskianament, el problema a la superfície. I si ara ens pot semblar relativament inútil l'obsessió en uns criteris de lectures formulats en «termini “scientifici”» (l'ús de les cometes *di distanziamento* és seu), compadiria qui no estigui disposat a aplaudir la constatació de la posició marginal del crític tal com la rescataré d'un sil·logisme implícit en el text. Diu Tavani que si, a diferència d'altres formes artístiques, «la poesia [...] è fatta soltanta di parole, ossia di una sostanza “immateriale” che non esige conoscenze tecniche particolari» (21), qui en llegeix resta convençut de la inconsistència d'aquestes eines i podria considerar fins i tot perniciosos qualsevol intent de mediació per interpretar el text. La conclusió és evident: en contrast amb tots els altres àmbits culturals, «nel caso del testo letterario si prescinde dal critico» (21).

Faig una pausa autobiogràfica, perquè vull assenyalar que, al costat d'aquestes afirmacions escrites, trobo marcat amb llapis, en el meu exemplar, un signe d'interrogació que en rebutja les premisses. Recordo exactament quins eren els meus recels mentre estudiava aquest article. El que jo volia objectar es condensava en una pregunta: i la poesia de la Neoavantguarda, llavors? El volum *I Novissimi*, de començaments dels seixanta (tot i que jo el llegia com una Bíblia poètica gairebé

trenta anys després de la seva publicació), jugava en el conflicte que s'obria entre els versos críptics, incomprensibles i, en part, dadaistes dels seus membres i els comentaris a peu de pàgina que Alfredo Giuliani hi ajuntava a tall de glosses perquè el lector pogués resseguir les composicions d'una manera potser més narrativa que explicativa. Ara imagino quina seria la resposta de Tavani davant aquesta presumpta contradicció: aquells comentaris assolien la categoria d'una poètica, i hi ha un moment en què les poètiques poden esdevenir (o ocupar el lloc de la) poesia. L'exemple és tan fàcil que s'ha tornat banal: la millor obra literària de Marinetti (i fins a un cert punt de tot el Futurisme) no són les taules de paraules en llibertat, sinó els manifestos. Però, als primers anys noranta, això jo encara no ho sabia: ara, amb la goma d'esborrar, puc eliminar definitivament les traces dels dubtes del meu període de formació.

3. DE LA REFLEXIÓ A LA PROPOSTA

Deixem de mirar cap enrere i resseguim el moment fundacional de la crítica ritmèmica que, com el nom suggereix, recau en el ritme, del qual necessitem tot just una definició: «il ritmo del verso sarà dunque da individuare, piuttosto che nella successione di “piedi” o di sillabe, nella correlazione e nella tensione tra segmenti di tipo diverso, isolati in base a criteri che non siano linguistici o metrici ma, precisamente, ritmici» (39). El principi articulador de tot el mecanisme esdevé, llavors, l'organització que, al voltant dels accents principals i secundaris del vers, condensa i cohesionava unes unitats mínimes, els ritmemes, ja portadores *in se* de significats. Tavani glossa aquest principi amb l'ajut de Paul Garde (concretament, recorre al volum *L'accent*), tot assenyalant que, a les llengües romàniques, «i morfemi radicali accentogeni conservano la propria individualità solo secondo certe condizioni sintattiche» (40), la qual cosa significa, de retruc, que aquestes unitats no necessàriament s'han de limitar (i delimitar) a un mot, i, alhora, que poden provocar (o no) un *écart* respecte a la norma lingüística, però això no serà *conditio sine qua non* per a la seva anàlisi privilegiada. I aquí, sigui dit de passada, es resol definitivament la contradicció entre, d'una banda, la tendència jakobsoniana, que apunta tan sols cap a textos amb estructures simètriques i accentuació repetitiva, i de l'altra, la teoria de la informació de J. P. Thorne, que llavors era molt conegut pels seus intents d'adaptar la gramàtica generativa a la crítica estilística, mentre que, al temps en què jo estudiava, era més reconegut per formar part d'aquella llista de noms que Stanley Fish (*Is there a text in this class?*) deixà escrita a la pissarra i que, amb un parany i una actitud infantiloides, presentava als seus estudiants com si es tractés d'un poema religiós contemporani.

En fi, el ritmema representa una mena d'articulació primària del llenguatge poètic —de fet, el grau inicial del signe poètic— i ocupa el nivell ritmic en aquesta

escala ideal que continua amb un nivell lingüísticosintàctic, un altre de semàntic i un últim d'ecopoètic —això és, que pertany a la tradició poètica. Aquesta estructura jeràrquica progressiva és la maquinària que regeix i escandeix el moment de l'anàlisi.

Arribats a aquest punt, hem de fer dues rectificacions que, tanmateix, no posen en qüestió el valor de la segmentació ni la seva utilitat. D'una banda, constatem que la darrera fase, la que s'até al nivell eco-poètic, surt pròpiament de l'àmbit textual, ja que exigeix la presència d'un context: és una obertura molt coherent i sensata, però que demana un enfocament (*mise au point*) ulterior respecte als límits i l'elasticitat d'aquesta *close-reading*. Tradueixo: si el signe poètic neix en el grau ritmèmic, si es desenvolupa en les altres dues fases dins el seu *cotext*, en aquest quart grau hem passat a un context que ja mira cap a la tradició, que s'adreça, d'un cantó, a la intertextualitat i, de l'altre, directament a la historiografia. Així doncs, aquest esglaó eco-poètic és realment una fase interna de la ritmèmica o, potser, n'és un afegit exterior, una mena d'apèndix que ens porta a un tipus d'anàlisi social? Qui sap si Tavani havia pensat en aquesta complicació; amb el material que tinc sota els ulls, l'únic criteri que puc fer servir és el de la navalla d'Occam: llavors, més que no pas veure la presència d'aquesta fase dins el model com un error, serà lògic interpretar-la com una porta oberta cap a la fenomenologia, és a dir, com un pont que connecta una lectura tancada amb la seva confluència amb la realitat factual del text i la seva representació històrica.

L'altra rectificació és, més aviat, un distínguo que cal afegir. A partir de la recerca i l'*erecció* dels ritmemes comença l'exegesi, però aquesta recerca necessita un moment previ, d'individuació, que Tavani ens ofereix a través de la computació dels versos de la poesia d'Espriu «Pel meu mirall, si vols, passen rares semblances» i amb una visió global de la col·locació dels accents (51):

Pel meu mirall, si vols, passen rares semblances

I 1 Davant el meu últim mirall, en véure'm
2 sencèr, malàlt, potser acabàt,
3 potser damnàt, tan pàl·lid,
4 vaig dir molt lentament clares paraules
5 bèlles, fràgils, àltes, les més nòbles
6 que trobàva en la foscòr del meu recòrd.

II 1 7 Des de sèmpre, però, allí hi havia
2 8 gràsses, mòlles, llefiscòses bèsties,
3 9 que dels racòns venien fins als llàvis
4 10 a rosegàr-me els mòts mentre naixien:
5 11 no sents encàra la remòr profúnda
6 12 de pergamí, d'ossos trencàts, de vidre?

III 1 13 I al mirall, entretànt, es reflectia
2 14 a poc a poc una pèrversa imàtge,
3 15 el signe de la qual podràs entèndre,
4 16 si fas també, com jó, l'estranya pròva
5 17 d'esguardàr el teu bon fòns, qualsevol hòra,
6 18 tot intentànt de nóu una impossible,

IV 1 19 inútil creació per la paràula.

Els accents ja són separats en principals (marcats amb un palet) i secundaris (assenyalats amb un punt). A través d'aquest esquema, l'estudiós filtra la lectura del poema per ressaltar-hi una mena de mapa de connexions que, si imaginem aquesta operació en tres dimensions, porta al seu cim la relació entre dos elements dominants o, més ben dit, entre la dialèctica constituïda per la tensió entre *mirall* i *paraula*.

4. PRÀCTIQUES

Tanmateix, em retrec del moment precipu de l'anàlisi perquè aquí caldria deixar parlar Tavani o limitar-se a fer-ne un resum raonat. Capgirem, llavors, la qüestió i preguntem-nos: és possible exportar l'aproximació ritmèmica a altres textos poètics? La primera resposta és que, per evitar de forçar un mecanisme encara no del tot testat, seria profitós veure si pot engranar davant d'un corpus més ampli del mateix autor. El 3 de juny de 2014 vaig presentar a Roma l'antologia de Salvador Espriu, a cura de Giulia Lanciani, *Non c'è labirinto più chiaro*, que contenia una tria més extensa respecte a l'anterior florilegi espriuenc que la mateixa estudiosa havia publicat l'any 1989 (*Cristallo di parole*) en la col·lecció de «Poeti e Prosatori Catalani» de l'editorial Japadre. Em va meravellar que la traductora no hagués inclòs els versos de «Pel meu mirall...», però amb una distància de temps tan gran era difícil esbrinar-ne les raons; fos com fos, tant ella com jo coincidíem en la idea que algunes fórmules clau repetitives no es podien reduir a tics d'autors ni ser banalitzades com a falques. El sintagma «a poc a poc», l'adjectiu «lent» i l'adverbi «lentament», els distributius «una a una», «els uns i els altres» arrosseguen uns seguits de retardaments en la lectura i es convertiren en una esplèndida obertura a una anàlisi ritmèmica. A més a més, Espriu negava obertament que la seva llengua poètica tingués formalment mecanitzades les posicions dels elements dels sintagmes nominals —cosa que, altrament, impediria les possibilitats d'una crítica fonamentada en les relacions entre l'accentuació d'uns mots i el seu valor semàntic. Concretament, en una carta adreçada a Jordi Sarsanedas del 2 de desembre de 1963, Espriu indica: «Recordo que una vegada [...] em va comentar, com una singularitat del meu estil, l'ordre de col·locació de l'adjectiu respecte del substantiu, ara no sé si davant o darrere. Hi he donat moltes voltes, però he arribat a la ferma conclusió que no hi ha regla fixa...». I si, ara ho pregunto maliciosament, la regla recaigués en l'accentuació del vers?

Sortim del detall anecdòtic, encara que sigui tan sols per obrir-ne un altre. Fins a quin punt pot expandir-se aquesta crítica ritmèmica per entrar dins el camp de producció d'altres autors? Un cop més, vull modificar els termes de la qüestió perquè, potser, no es tracta aquí de recuperar arqueològicament un mè-

tode que el seu mateix creador no va emprar mai de manera continuada, sinó de rescatar-ne els aspectes més interessants per integrar-los i aplicar-los en altres tipus de lectures. I com seria possible? Per exemple, amb una reactualització de la interpretació del «Cant espiritual» que Eduard Valentí va fer fa una cinquantena d'anys. En aquell model pioner de filologia d'autor i crítica de les variants que és «La gènesi del “Cant espiritual” de Maragall», l'estudiós ja intuïa que, dins aquella composició, «en principi, a cada esquema formal li correspon un esquema de pensament» i que, lògicament, només es tractava d'analitzar aquest contínuum segons un criteri de prioritats. Em centraré en el vers final: «sja'm la mort || una major naixença». Hi detecto un parell de troqueus que s'oposen (i s'encasten) a un parell de iambs. Si acceptem que els accents principals cauen en *mort*, *major* (on la unitat dialèctica dels dos mots es torna més visual que no pas sonora a través del grafema *or*, i es reforça amb l'oposició que els remarca la cesura del vers) i *naixença*, i si donem valor a l'arrossegament de la nasal *m* des del datiu de primera persona al llarg de tot el vers fins a la seva dissolució en les lletres (lletres, no pas fonemes) *n* de la paraula final, crec que és acceptable afirmar que, gràcies als principis de la ritmèmica, podem fàcilment constatar com el subjecte líric resisteix (o intenta resistir) a l'assimilació (o la deriva) panteïsta. El corollari de tot això és que Maragall ha sabut reproduir, si fa no fa, unes tècniques semblants a les que havia fet servir Leopardi al vers final de «L'infinito», «e il naufragar m'è dolce in questo mare», amb la mateixa reivindicació individualista.

5. I ARA, QUÈ?

Hi ha una absència dolorosa a la cultura d'aquest país que no deixaré d'assenyalar fins que algú no es faci càrrec de resoldre-la. Parlo de la inexistència d'una *Història de la crítica literària catalana*. Sí, d'acord, hi ha hagut reflexions extemporànies, especialment dins obres més generals, històries de la literatura o del pensament, però totes han estat viciades per una manca de voluntat sistemàtica (i programàtica). Per això no han pogut anar més enllà del detall cronològic, fins al punt que hem de tornar al volumet de Jordi Llovet, Jordi Castellanos, Àlex Broch i Sebastià Serrano *Història i crítica de la literatura catalana avui* (que és de 1982!), per cercar-hi unes qüestions mínimament desenvolupades. Se'm pot retreure que d'on no n'hi ha no en raja, però seria una afirmació despectiva que no té en compte la realitat, com si l'absència d'escoles i de corrents es pogués explicar sense les consideracions històriques específiques i sense entendre que la subordinació de mètodes i figures de prestigi és fruit de la incapacitat i el desinterès per allò que ha estat sembrat des de la segona meitat del segle xx fins als nostres dies. Doncs bé,

en aquesta hipotètica *Història de la crítica literària catalana* que és tan urgent enllestir, hi hauria d'haver un espai per a Giuseppe Tavani no tan sols pels seus esforços dins la medievalística i la transposició d'una actitud filològica en la lectura dels contemporanis, sinó també per aquest intent metodològic que va quedar incipient, però que encara pot obrir nous horitzons de lectura i perspectives. Perquè crec que el que necessitem, *hic et nunc*, és això: models, instruments i eines per desxifrar una literatura que —parafrasejo, distorsiono i adapto una frase que va dir Josep Murgades en ocasió de la seva jubilació— té, malgrat tot, molt més bona salut que no pas la seva crítica.

FRANCESCO ARDOLINO
Universitat de Barcelona