UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA
Facultatea de Litere
Centrul științific didactic „Literatura universală și comparată”

Sergiu PAVLICENCU

VARIA ITALICA

Zilele Dante în Moldova

Aprobat de
Consiliul Calității al USM

CHIȘINĂU – 2022
CEP USM

CZU 821.131.1.09
P 47

Recomandat: *Centrul ştiinţific didactic „Literatura universală şi comparată”. Consiliul Facultăţii de Litere*

Recenzenți:

Emilia TARABURCA, *doctor, conferințiar universitar*

Tatiana PORUMB, *doctor, conferințiar universitar*

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Pavlicencu, Sergiu.

Varia. Italica: Zilele Dante în Moldova / Sergiu Pavlicencu; Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, Centrul Științific Didactic "Literatura universală și comparată". – Chişinău: CEP USM, 2022. – 103 p.

Text parţial în lb. ital. – Referinţe bibliogr.: p. 102 (6 tit.). – 50 ex.

ISBN 978-9975-62-478-7.

821.131.1.09

P 47

ISBN 978-9975-62-478-7

© Sergiu Pavlicencu, 2022
© USM, 2022

CUVÂNT-ÎNAINTE

Prezentul volum include un șir de comunicări pe care le-am prezentat în mai multe conferințe științifice, organizate pe parcursul a mai multor ani în cadrul „Zilelor Dante" în Moldova, – manifestare culturală anuală devenită o frumoasă tradiție la cumpăna secolelor XIX-XX și care, din păcate, nu a mai fost continuată. Unele dintre aceste comunicări au fost prezentate și în câteva simpozioane și colocvii internaționale de italienistică, inițiate de către Departamentele de Limba și Literatura Italiană ale Universităților din București, Iași, Cluj-Napoca. Mai multe au fost publicate, altele au rămas în manuscris, câteva chiar s-au pierdut. Inițial, problematica lor a fost strâns legată de personalitatea și opera lui Dante, ulterior aceasta s-a extins și asupra altor aspecte ale literaturii italiene. Înclin să cred că aceste comunicări, toate dispersate, fie publicate în presa vremii sau în culegeri de comunicări, fie nepublicate, au avut un anume ecou și o anumită importanță, la vremea respectivă, pentru admiratorii literaturii și ai culturii italiene de la noi, în primul rând – pentru studenții și liceenii care studiau limba și literatura italiană. Și iată acum, după atâta timp, m-am gândit să le adun și să le public într-un volum aparte. Vreau să cred că, și de data aceasta, poate, vor avea un ecou și o valoare pentru un alt public, preocupat de italienistică. Pe de altă parte, adunate toate într-un volum, oferă o altă receptare a problematicii abordate în ele, contribuind la crearea unei atmosfere de italienitate, și – de ce nu? – la conturarea unei imagini despre autorul lor, care nu este de formație italienist, iar preocupările de italienistică i-au fost determinate de necesități pur didactice.

Astfel, țin să amintesc, în context, un lucru important: când a fost introdusă specialitatea „Limba și literatura italiană" la Universitatea de Stat din Moldova, care – nici aceasta – nu mai există, în prezent, la USM, erau câțiva profesori de limba italiană, dar niciunul – de literatură italiană. Fiind pe atunci șef al catedrei de Literatură Universală, catedră ce asigura cursurile de literaturi străine, și neavând niciun profesor de Literatură italiană, am fost nevoit să-mi asum personal cursul de Istorie a literaturii italiene. Mai mulți ani am ținut acest curs, tot așteptând întoarcerea acasă, după terminarea studiilor în România, a vreunui absolvent de italienistică și care și-ar fi asumat acest curs. Poate și această ipostază de titular al cursului de Istorie a literaturii italiene m-a făcut să mă implic în organizarea conferințelor științifice din

cadrul „Zilelor Dante” în Moldova și să particip și la unele colocvii de italienistică din România.

Toți factorii menționați au și determinat caracterul acestor comunicări, unele – mai reușite, altele, poate, mai puțin, inclusiv redactate în grabă, pentru a mă încadra în agendele amintitelor conferințe. Câteva s-au pierdut și nu le-am mai recuperat. Majoritatea arată așa cum au fost scrise atunci, purtând amprentele unui „italienist” de nevoie, dar împătimit de literatura italiană și dornic de a o populariza în spațiul nostru cultural. Totodată, sper ca unele inexactități sau judecăți mai puțin convingătoare să-mi fie iertate de cei mai avizați în literatura italiană decât mine.

Sergiu Pavlicencu

DANTE ALIGHIERI – ULTIMUL POET AL EVULUI MEDIU ŞI PRIMUL POET AL TIMPURILOR NOI

Viaţa şi creaţia lui Dante Alighieri (1265-1321) este strâns legată de climatul social şi politic al epocii. În Italia, în secolul al XIII-lea, mai ales în nordul ţării, existau oraşe-comune libere, bogate şi puternice, în care orăşenii dădeau o luptă înverşunată vechilor rânduieli feudale. Intensitatea luptei era diferită de la o regiune la alta, oraşele-comune italiene duşmănindu-se între ele, dar înţelegând necesitatea unificării Italiei şi a transformării ei într-un stat unitar, cu o putere centralizată. Dezvoltarea furtunoasă a oraşelor, în special în partea de nord a Italiei, diversificarea meseriilor practicate, intensificarea comerţului contribuiau la apariţia unei noi forme de viaţă economică, politică, socială şi culturală. Societatea italiană din epocă era dominată de lupta dintre două partide politice: ghibelinii (partidul nobililor), ce aspirau la unificarea Italiei cu sprijinul împăratului Germaniei, şi guelfii (partidul meseriaşilor şi al comercianţilor), care doreau acelaşi lucru, dar în frunte cu Papa. Roma însă trăia mai mult din amintiri şi nu era în stare să impulsioneze noile relaţii şi noua cultură, care băteau la uşă. Ceea ce nu poate face Roma, poate face Florenţa, care devine unul dintre centrele vieţii economice, politice şi culturale ale Italiei acelor vremi. De această atmosferă din Florenţa este legată activitatea poeţilor „dulcelui stil nou" şi cea a lui Dante. Viitorul poet a urmat studii tipice pentru şcoala medievală, completându-le cu învăţarea limbilor franceză şi provensală. A fost pasionat de studiul filosofiei şi al literaturii antice, dintre poeţii latini admirându-l pe Vergiliu. Din tinereţe a fost atras de poezie şi de activitatea politică. Ca şi tatăl său, Dante a aderat la partidul guelfilor, a deţinut diferite funcţii la Florenţa. După scindarea guelfilor în două fracţiuni („albii„, adepţi ai Papei, la care aderă şi Dante, şi „negrii„, susţinători ai împăratului german), la Florenţa învinge guelfii negri, iar Dante este nevoit să plece în exil, din care nu s-a mai întors, stingându-se din viaţă la Ravenna, în 1321.

Ca poet, Dante a început să scrie versuri în maniera şcolii siciliene, apoi a trecut la „dulcele stil nou". Spre deosebire de poezia cavalerească din Evul Mediu, poezia stilnovistă se caracterizează prin maturizarea conceptului de iubire şi ipostaza nouă a femeii în poezie, prin rafinamentul filozofic, spontaneitatea sinceră, exploatarea virtuţilor poetice ale limbii comune vorbite, anunţând prerenaşterea italiană, care şi-a găsit o expresie plenară în creaţia lui Dante Alighieri, considerat ultimul poet al Evului Mediu şi, totodată, primul poet al timpurilor noi. Atât viaţa, cât şi

opera dantescă trebuie privite sub semnul acestui dualism, caracteristic întregii literaturi prerenascentiste, Dante fiind un precursor al umanismului renascentist.

Acest dualism se resimte în volumul *Viaţa nouă*, operă inspirată de dragostea lui Dante pentru Beatrice. Când avea nouă ani, Dante s-a îndrăgostit de o fată de vârsta lui, Beatrice Portinari, care a murit la vârsta de 24 de ani, dar poetul a continuat s-o iubească toată viaţa. Iubirea pentru Beatrice a însemnat pentru Dante începutul unei vieţi noi. Beatrice (numele ei înseamnă „cea care dăruieşte beatitudine, fericire") reprezintă întruchiparea frumuseţii divine, dar şi a formelor de gândire superioare iubirii (filosofia şi teologia). În *Viaţa nouă* versurile (în marea lor majoritate – sonete de dragoste către Beatrice) se intercalează cu fragmente în proză, evidenţiindu-se elemente noi, (pre)renascentiste, îndeosebi confesiunile sincere ale poetului îndrăgostit de Beatrice, alături de elemente încă vechi, medievale (numeroase viziuni şi alegorii, simbolismul mistic al numărului 9 ș.a.).

Opera doctrinară a lui Dante cuprinde tratatele *Despre monarhie*; *Banchetul* şi *Despre elocinţa în limba vulgară* (cunoscut mai mult cu titlul *Despre limba populară*). În tratatul *Despre monarhie,* Dante îşi expune concepţiile politice, în *Banchetul* – dezbate probleme de ordin filozofic, iar în *Despre elocinţa în limba vulgară* oferă o schiţă despre formarea limbilor romanice, ceea ce permite să-l considerăm pe Dante fondatorul filologiei romanice.

Capodopera lui Dante, care i-a adus celebritatea, este *Comedia* sa (*Divină* a fost numită de către urmaşii săi, începând cu Boccaccio, primul său biograf şi comentator, autorul cărţii *Viaţa lui Dante*). Urmând principiile artei poetice medievale, Dante îşi intitulează opera *Commedia* pentru că atunci aşa se numeau operele care aveau un început trist şi un sfârşit fericit. Dante preia tradiţia „viziunilor" despre lumea de dincolo, foarte răspândite în Evul Mediu, dar nu lipsesc nici izvoarele antice, de exemplu, cartea a VI-a din *Eneida* lui Vergiliu, în care se povesteşte despre călătoria lui Enea în împărăţia morţilor. Astfel, opera lui Dante reprezintă o călătorie imaginară prin tărâmurile lumii de apoi. *Divina Comedie* se compune dintr-un prolog şi trei mari cărţi, numite cantice (*Infernul*, *Purgatoriul* şi *Paradisul*, corespunzând celor trei tărâmuri ale lumii de dincolo), fiecare cantică, la rândul ei, conţinând treizeci şi trei de cânturi, scrise în terţine, încheindu-se prin cuvântul „stele". Fiecare tărâm al lumii de apoi cuprinde zece părţi componente: *Infernul* este compus dintr-o câmpie întunecată şi nouă cercuri, *Purgatoriul* – din ţărmul mării, coasta

muntelui, şapte brâie şi paradisul pământesc, iar *Paradisul* – din nouă ceruri mobile şi un cer fix, numit Empireul. Utilizarea numerelor simbolice trei (cu multiplii săi nouă, treizeci şi trei, nouăzeci şi nouă), şapte şi zece (inclusiv la pătrat – 100) asigură echilibrul şi simetria acestei vaste construcţii şi subliniază aspiraţia poetului spre perfecţiune.

Divina Comedie începe cu poetul care, fiind „în miezul vieţii", îşi pierde „dreapta cărare", pomenindu-se într-o pădure întunecată, unde este ameninţat de trei fiare sălbatice: un leu, o lupoaică şi o panteră. Din această pădure, îl scoate umbra poetului latin Vergiliu, care îi comunică poetului că a fost trimis de Beatrice şi că îl va conduce prin împărăţia păcatului (Infernul) şi prin cea a curăţirii de păcate (Purgatoriul). Dante şi Vergiliu trec prin poarta Infernului şi ajung în primul cerc al acestuia – Limbul –, unde se află, fără a suferi vreo pedeapsă, sufletele copiilor morţi înainte de Hristos, adică fără a fi botezaţi. Tot aici se află şi sufletele unor cunoscuţi reprezentanţi ai Antichităţii, printre care Dante îi recunoaşte pe Homer, Horaţiu, Ovidiu, Lucan, aici este şi locul însoţitorului său, Vergiliu, Dante fiind mândru că era al şaselea între asemenea genii. La intrarea în cercul al doilea, îl întâlnesc pe regele mitologic Minos, judecătorul Infernului, care judecă sufletele păcătoşilor, după care fiecare este aruncat într-un cerc al Infernului, conform păcatelor săvârşite. În cercul al doilea, se chinuie cei ce au păcătuit prin dragoste. Printre umbrele unor mari eroi şi eroine din Antichitate şi din Evul Mediu, apar şi cele ale lui Paolo Malatesta şi Francesca da Rimini, a căror istorie tragică îl înduioşează pe Dante atât de mult, încât îşi pierde cunoştinţa. Venindu-şi în fire, poetul şi călăuza sa trec prin celelalte cercuri ale Infernului, unde îşi ispăşesc pedeapsa cei care au păcătuit prin lăcomie, zgârcenie şi risipă, apoi urmează mânioşii, ereticii, violenţii, sinucigaşii, hulitorii, destrăbălaţii, cămătarii, seducătorii, linguşitorii, vrăjitorii, pungaşii, ipocriţii, hoţii etc. În cercul al optulea (Cântul XXVI) se află sufletele sfătuitorilor de rele, printre ei şi Ulise (Odiseu), care povesteşte despre ultima sa călătorie într-un monolog ce dezvăluie măreţia cutezanţei şi a raţiunii umane. În ultimul cerc al Infernului se află trădători de tot soiul. Astfel, în Infern, Dante întâlneşte atât personalităţi din trecut, cât şi contemporani. Dante şi Vergiliu străbat un labirint subteran şi agung la poalele muntelui Purgatoriului. Vergiliu îndeplineşte sfatul lui Cato, supraveghetorul Purgatoriului, încingându-l pe Dante cu „stuful umilinţei" şi spălându-i faţa la marginea mării, pentru ca să poată păşi pe tărâmul celor ce cred în ispăşirea păcatelor prin pocăinţă. Astfel, trecând prin Purgatoriu, se vor întâlni cu cei care s-au căit în ultimul moment sau au murit de moarte

violentă, reuşind să se pocăiască, dar şi cu mai mulţi leneşi, neglijenţi, trufaşi, invidioşi, nepăsători, zgârciţi, risipitori, desfrînaţi ş.a., ascultând pilde demne de urmat. Îndreptându-se spre Paradisul pământesc, Vergiliu îi spune lui Dante că aici misiunea sa de călăuză e pe sfârşite, declarându-l pe poetul italian stăpân pe propriul său destin şi luându-şi rămas bun de la el. Dintr-un car triumfal apare Beatrice, care îl mustră pe Dante pentru toate păcatele săvârşite de el după moartea ei, iar el se căieşte pentru greşelile comise. Beatrice îşi scoate vălul ce-i acoperea faţa şi i se arată lui Dante în toată strălucitoarea ei frumuseţe. Ea îi vorbeşte despre pomul cunoaşterii binelui şi răului, iar Dante e scufundat în apă sfântă, purificându-se de toate păcatele şi fiind gata să se ridice spre ceruri şi spre stele. Înainte de a intra în Paradis, Dante îl invocă pe Apollo, zeul artelor şi al ştiinţelor, pentru a-l ajuta să-şi ducă la bun sfârşit opera începută. Împreună cu Beatrice, poetul pătrunde în primul cer, al Lunii, discutând cu ea asupra mai multor probleme teologice. Urmează cerul lui Mercur, cu sufletele active, cerul lui Venus, cu sufletele iubitoare, cerul Soarelui, cu sufletele înţelepte, cerul lui Marte, cu sufletele războinicilor, cerul lui Jupiter, cu sufletele principilor înţelepţi şi drepţi, cerul lui Saturn, cu sufletele contemplative, cerul înstelat, cu sufletele triumfătoare, unde Dante vede triumful lui Hristos, cerul mobil, cu stihiile îngereşti şi, în cele din urmă, Empireul, unde Dante obţine favoarea de a contempla şi înţelege taina unităţii şi trinităţii lui Dumnezeu, taina încarnării şi a invierii lui Hristos. Visul se întrerupe aici, poemul încheindu-se cu versul „*iubirea care mişcă sori şi stele*".

Divina Comedie este, pe de o parte, o sinteză a literaturii şi a culturii medievale, în general, iar pe de altă parte, reprezintă o povestire a literaturii umaniste din epoca Renaşterii, adică poate fi considerată o operă prerenascentistă. „Elogiul culturii antice, al demnităţii şi nobleţii omeneşti, al meritului, al cunoaşterii, al voinţei şi al acţiunii, fac, îndeosebi, ca *Divina Comedie*, una dintre marile sinteze ale Evului Mediu, să prefigureze idealuri noi" (C.Comorovski). Deşi tematica poemului pare a fi una pur religioasă, vizând lumea de apoi, ea este sugerată şi însufleţită, în mare parte, de lumea reală, de problemele actuale ale epocii respective. În poem, şi-a găsit expresia dualismul caracteristic pentru Dante, care îmbină concepţia şi atitudinea, încă vechi, medievale faţă de lume şi de om cu un şir de elemente ale unei noi concepţii, renascentiste, umaniste despre lume şi om.

Luând în discuţie mai multe probleme, Dante le interpretează în spiritul concepţiilor medievale, dar adesea le depăşeşte pe acestea, oferind

abordări ce prefigurează umanismul Renaşterii. Dintre numeroasele probleme pe care le ridică poemul, s-ar putea evidenţia câteva principale, în a căror interpretare trebuie să surprindem ceea ce e vechi, medieval, ascetic, bisericesc, dar şi ceea ce apare ca ceva nou, umanist, renascentist. Printre acestea, menţionăm următoarele: problema bisericii şi a clerului, problema Antichităţii, problema credinţei şi a raţiunii, problema iubirii, problema activismului omului ş.a.

Dante a fost un om credincios şi nu punea la îndoială necesitatea bisericii şi a credinţei, procedând ca un om educat şi format în spiritul concepţiilor medievale, dar, în acelaşi timp, îşi permite să atace şi să critice clerul de toare rangurile, inclusiv pe Papa de la Roma (Cântul XIX din *Infern,* de exemplu), prin aceasta prefigurând atitudinea umaniştilor faţă de slujitorii cultului. Ca om credincios, Dante nu putea să nu-i plaseze pe reprezentanţii lumii antice în Infern pentru simplul fapt că au fost păgâni, deşi nu-şi poate ascunde admiraţia pentru ei. Pe Vergiliu îl ia în calitate de însoţitor prin Infern şi Purgatoriu, încercând, astfel, să reabiliteze Antichitatea în spiritul umanismului renascentist. Fără a mai vorbi de faptul că Dante apelează adesea la figuri din mitologia antică (Cerberul, centaurul ş.a.), pentru a îmbogăţi schematica mitologie creştină. În concordanţă cu dogma creştină, Dante pune mai presus credinţa decât raţiunea, Beatrice întruchipând înţelepciunea divină, altfel spus – credinţa. Poetul, însă, dă o înaltă apreciere şi raţiunii omului, Vergiliu fiind un simbol al raţiunii omeneşti. Iar în Cântul XXVI din *Infern*, referindu-se la eroul mitologiei greceşti Ulise, poetul italian elogiază curiozitatea raţiunii umane, dorinţa omului de a cunoaşte tainele universului. Spre deosebire de slujitorii cultului, care nu admiteau implicarea omului în treburile lumeşti, Dante aprobă activismul social al omului, elogiază adevăratul patriotism şi îi acuză pe politicienii corupţi, ca şi pe trădători. Dante manifestă un viu interes pentru personalitatea umană, el însuşi fiind una dintre cele mai complexe personalităţi ale poemului. Poetului italian nimic din ce e omenesc nu îi este străin: iubirea, duioşia, îndoiala, ura, dispreţul, frica etc.

Unul dintre cele mai zguduitoare şi mai sfâşietoare episoade din *Divina Comedie* este Cântul V din *Infern*, în care Dante pune în discuţie problema dragostei. Ca poet format în tradiţia medievală creştină, Dante condamnă dragostea pământească drept fiind păcătoasă, punând mai presus dragostea divină, cerească, platonică, în esenţa sa. De aceea, sufletele păcătoşilor din iubire se chinuie în iad, ceea ce constituie conţinutul Cântului V din *Infern*, în care este redat episodul iubirii dintre Francesca

da Rimini şi Paolo Malatesta. Însă ca poet prerenascentist, autorul *Divinei Comedii* manifestă compasiune pentru aceşti îndrăgostiţi, anticipând, astfel, atutudinea umaniştilor faţă de dragoste.

Deşi se consideră că primul comentator al *Divinei Comedii* a fost Boccaccio, nu trebuie să uităm că, de fapt, chiar Dante a fost primul ei comentator în *Epistola către Can Grande della Scala*, în care autorul explică semnificaţia titlului, dar şi cele patru sensuri (literal, alegoric, moral şi anagogic), pe care le are orice operă, conform exegezei medievale. Poemul lui Dante nu este doar o viziune, ci și o măreaţă metaforă, ce redă starea morală a omului Dante şi starea tragică a lucrurilor din lumea ce îl înconjoară.

RECEPTAREA OPEREI LUI DANTE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

Înainte de a ne referi concret la receptarea operei lui Dante Alighieri în Republica Moldova, trebuie să precizăm trei lucruri. Primul: atunci când spunem „în Republica Moldova”, avem în vedere doar perioada de după 1940, anul formării RSSM. Al doilea: am organizat materialul acestei comunicări conform modelului pe care l-am elaborat și l-am folosit la cercetarea receptării literaturii spaniole în spațiul cultural românesc și care implică, în linii mari, următoarele: receptarea unei literaturi naționale (sau a operei unui scriitor, inclusiv a unei opere aparte din această literatură) în spațiul literar și cultural al altei țări poate fi urmărit la trei niveluri principale: al traducerilor, al interpretărilor critice și al creației originale. Acestor trei niveluri s-ar adăuga nivelul transdisciplinar, al interferenței artelor – adică al receptării unei literaturi străine sau a unei opere în artele plastice, muzica sau cinematografia unei alte ţări decât cea de origine. Acest model de cercetare a receptării unei literaturi naţionale în alt spaţiu cultural îl vom folosi şi la prezentarea receptării operei lui Dante în Republica Moldova. Dar urmează a fi precizat un al treilea lucru: când vorbim de receptarea oricărei literaturi străine în Republica Moldova, trebuie să luăm în considerare faptul că ne referim strict la ceea ce s-a receptat în limba numită moldovenească până la proclamarea independenței. Totodată, nu trebuie să uităm că basarabenii au mai receptat literaturile străine atât prin intermediar rusesc, permis și stimulat pe toate căile, cât și prin intermediar românesc, interzis oficial, dar funcționând clandestin. La aceste două modalități de receptare nu

ne vom referi în mod special, deşi impactul lor a fost uneori mai mare decât ar părea la prima vedere. Și, nu în ultimul rând, trebuie spus că, după proclamarea independenței și revenirea la grafia latină, așa-numitul intermediar românesc devine unul firesc, dar și cel rusesc continuă să funcționeze. Cu alte cuvinte, după 1989, se revine încet la o stare asemănătoare celei din perioada interbelică, basarabenii având din nou acces la ceea ce s-a tradus şi se traduce din literatura italiană în limba română, ca şi la ceea ce s-a scris şi se scrie în România despre literatura italiană, inclusiv despre Dante. În continuare însă ne vom referi doar la receptarea operei lui Dante în limba română cu grafie rusă din RSSM.

La nivelul traducerilor din opera lui Dante se poate spune că nu s-a tradus în limba „moldovenească" aproape nimic. Direct din italiană pare să fie tradusă doar *Viaţa nouă* de Dante, traducerea aparţinând lui Nicanor Rusu şi Nicolae Costenco. Nicanor Rusu a fost şi cel care a îndrăznit să editeze la Chişinău, în 1968, *Divina Comedie* în traducerea lui George Coşbuc, apariţia celor trei volume (*Infernul, Purgatoriul* şi *Paradisul*) constituind, la acea vreme, un adevăratt eveniment cultural şi literar din mai multe considerente, toate împreună obligându-ne să facem un popas și să ne referim în mod special la acest eveniment.

Trebuie să spunem că publicarea de către Nicanor Rusu a traducerii lui George Coșbuc la Chișinău a fost un act de mare curaj, fiind posibil, poate, și pentru că, în acei ani, a existat o mai mare deschidere spre „cartea românească„ urmare a cunoscutul „dezgheț" din anii șaizeci. Această ediție de la Chișinău era însoțită și de un „discurs de escortă" pe potrivă: o prefață și niște comentarii semnate de Nicanor Rusu, la care vom reveni. Dar, anticipând, vom zăbovi asupra judecăților pe care le emite Nicanor Rusu pe marginea traducerii lui George Coșbuc. Astfel, referindu-se la limba italiană în care e scrisă *Divina Comedie*, la bogăția vocabularului utilizat de poet, Nicanor Rusu îl citează pe larg (aproape o pagină întreagă) pe Giovanni Papini, autorul unei cărți despre Dante, precizând că toate aceste calități se referă la textul original și că, în traducere, oricât de bună ar fi aceasta, multe calități se pierd. Urmează alte citate referitoare la traducerile *Divinei Comedii* în alte limbi, în mod special, la excelenta traducere în limba rusă aparținând lui M.Lozinski, pentru a se ajunge la aprecierea traducerii realizate de George Coșbuc. R.Ortiz, C.Tagliavini și alții au considerat că traducerea lui Coșbuc este una dintre cele mai bune traduceri din câte s-au făcut până la data respectivă în vreo limbă străină. Schițând laconic istoria lucrului depus de Coșbuc pentru realizarea acestei traduceri, Nicanor Rusu citează opinia lui Ramiro Ortiz, cel

care a editat în 1924 și a comentat prima ediție a *Divinei Comedii,* tradusе de George Coșbuc: „A-l traduce pe Dante cuvânt cu cuvânt, neținând seama de însușirile speciale de vigoare, de originalitate și nu arareori de ciudățeniile stihului dantesc, nu este a-l traduce, ci a-l trăda pe Dante. Coșbuc și-a făcut un suflet dantesc, mulțămită căruia frumusețea traducerii lui nu rezultă din fidelitatea cu care a interpretat fiecare cuvânt în parte, ci din tonul general și aproape, aș zice, de «suflarea dantescă», pe care a știut să i-o dea... Mie traducerea mi se pare prețioasă nespus și de așa fel că puține popoare în Europa se pot făli cu alta mai bună". Nicanor Rusu face referințe la particularitățile traducerii lui Coșbuc și în comentariile sale de la sfârșitul fiecăruia dintre cele trei volume (*Infernul, Purgatoriul, Paradisul*) ale ediției de la Chișinău din 1968.

La nivelul interpretărilor critice, în afară de câteva eseuri semnate de criticul Mihai Cimpoi, de câteva articole ale subsemnatului, în R.Moldova aproape că nu s-a scris nimic demn de menţionat despre opera lui Dante. Cu o singură excepție. Este vorba despre o carte, numită schiţă ştiinţifico-populară, – gen practicat pe larg în perioada sovietică, – despre Dante Alighieri, apărută în 1965, autorul ei fiind același Nicanor Rusu, cel care, trei ani mai târziu, avea să semneze prefaţa şi comentariile la ediţia de la Chişinău a *Divinei comedii* în traducerea lui G.Coşbuc. E de menţionat că Nicanor Rusu a fost pe parcursul celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut singurul nostru italienist de formaţie. A avut un destin nu chiar fericit după revenirea în Basarabia în 1944. Din păcate, nimeni la Chișinău nu s-a aplecat asupra activităţii acestei personalităţi, aproape dată uitării în prezent. Acum niște ani, la o sesiune de comunicări din cadrul „Zilelor Dante" la Chişinău, care au fost o tradiţie frumoasă de mai bine de zece ani, am prezentat o scurtă comunicare despre Nicanor Rusu, dar cred că rămâne ca cineva în viitor să studieze și să valorifice contribuția sa la receptarea operei lui Dante, a literaturii italiene și universale în Republica Moldova.

Astfel, la Chişinău, publicarea cărţii lui Nicanor Rusu despre Dante Alighieri a fost un adevărat eveniment editorial. Dedicată memoriei academicianului V.F. Şişmariov, un romanist în care au găsit sprijin mai mulţi basarabeni, inclusiv în problema limbii vorbite în R.Moldova, această carte, privită de la înălţimea studiilor actuale despre autorul *Divinei Comedii,* nu se evidenţiază printr-o interpretare nouă şi originală a vieţii şi operei lui Dante, însă, la timpul său, a servit drept izvor de documentare pentru cei ce se interesau de creaţia lui Dante în condiţiile când nu exista acces liber la studiile publicate în România despre Dante. Pentru a face

posibilă apariția volumului, eventual pentru a sustrage atenția celor ce asigurau vigilența cenzurii, Nicanor Rusu a fost nevoit să facă trimiteri la mai mulți cercetători ruși și sovietici ai literaturii italiene și universale (A.K. Djivilegov, I.N. Golenișcev-Kutuzov, B.A. Krjevski, S.S. Mokulski, N.G. Elina), la clasicii gândirii democratice ruse (V.G. Belinski, N.A. Dobroliubov), la clasicii marxismului (K.Marx, F.Engels), îndeosebi la A.V. Lunacearski, astfel justificând un șir de trimiteri și la lucrările unor critici și cercetători români (G.Călinescu, T.Vianu, O.Densușianu, Al.Duțu, Al.Balaci). Ca să nu mai vorbim de impresionanta bibliografie italiană, pe care o cunoștea și din care citează foarte des pentru a-și susține afirmațiile (A.G. Scartazzini, U.Cosmo, G.Papini, B.Nardi, B.Migliorini, U.Bosco, L.Russo, S.Bataglia, N.Sapegno, A.Momigliano, G.Vinay ș.a.).

La nivelul creației originale receptarea operei lui Dante încă își așteaptă cercetătorul care va trebui să facă o lectură atentă a literaturii din Republica Moldova, în vederea stabilirii unor reminiscențe, influențe, asimilări, paralele, evocări ale marelui florentin. Receptarea creatoare înseamnă studii aprofundate pe texte concrete, pentru a stabili dacă scriitorii din R.Moldova au valorificat şi în ce măsură anumite teme, motive, genuri şi specii literare, modele, personaje etc. provenind din aria creației lui Dante.

În legătură cu evocarea personalităţii lui Nicanor Rusu s-ar putea vorbi de încă o modalitate de răspândire şi popularizare a operei lui Dante în R.Moldova, prin intermediul învăţământului, în special al celui filologic universitar, dar nu numai. Profesorul Nicanor Rusu a ținut la Facultatea de Limbi Străine a Universității de Stat din Moldova cursuri de limbă spaniolă, dar și un curs facultativ de limbă italiană, la care se apleca adesea și asupra unor pasaje din opera lui Dante. Specialitatea „Limba și literatura italiană" a fost instituită abia la începutul anilor '90, când, oficial, au fost deschise Secţia Limba şi Literatura Italiană la Universitatea de Stat din Moldova şi Liceul „Dante Alighieri" din Chişinău. Pe de altă parte, și prin prelegerile din cadrul cursului normativ de istorie a literaturii universale, în care figurează și tema „Opera lui Dante", profesorii noştri au contribuit la o cunoaştere mai profundă a operei dantești. Astfel, și profesorii de la catedra de Filologie Spaniolă și Italiană și cei de la catedra de Literatură Universală au contribuit, prin cursurile lor, la o mai bună cunoaștere, la noi, a operei lui Dante.

Catedra de Filologie Spaniolă și Italiană, împreună cu catedra de Literatură Universală şi cu profesorii Liceului româno-italian „Dante Ali-

ghieri" din Chişinău, după cum se ştie, au început să organizeze anual, în luna mai, *„Zilele Dante în Moldova"*, eveniment de anvergură republicană, în cadrul căruia, pe lângă multe alte activităţi (concursuri, serate, programe artistice, expoziţii, lansări de carte) se ţinea, de asemenea anual, o sesiune de comunicări ştiinţifice dedicate nu numai operei lui Dante, dar şi literaturii, şi culturii italiene, în general.

„Zilele Dante în Moldova" și conferințele științifice anuale din cadrul lor, însuflețite de profesorul Ion Dumbrăveanu, la care am participat și noi, a contribuit într-o mare măsură la popularizarea operei lui Dante în Republica Moldova, la receptarea, la diferite niveluri, a creației ultimului poet al Evului Mediu și a primului poet al timpurilor noi. Ne exprimăm încrederea că și generația tânără de italienişti, absolvenți ai Universității de Stat din Moldova, dar și ai Universităților din România, întorși acasă, se vor implica în popularizarea la noi a limbii, literaturii și a culturii italiene, inclusiv a operei lui Dante.

DANTE ŞI HOMER

Primul poet al timpurilor noi, Dante Alighieri, a fost un sincer admirator al Antichităţii şi, desigur, al lui Homer, pe care îl considera drept cel mai mare cântăret al tuturor ţărilor şi popoarelor. Această înaltă preţuire şi-a găsit expresia şi în capodopera sa *Divina Comedie*, unde Vergiliu, dar, de fapt, Dante, îl prezintă ca „pe cel ce-ntâiul ca şi-un căpitan, / cu spada-n mână, stolul şi-l conduce: / Homer e el, poetul suveran" (*Infernul*, Cântul IV, v.86-88 – trad. de George Coşbuc). Pentru Dante este o onoare să se afle, chiar şi în Infern, printre iluştrii oameni ai Antichităţii, primit „într-a lor tovărăşie", iar alături de cei cinci autori, enumeraţi în Cântul IV (Homer, Horaţiu, Ovidiu, Lucian şi Vergiliu), se simte onorat că „al şaselea-între-asemeni genii-am stat" (*Infernul*, Cântul IV, v.101-102).

Admiraţia şi înalta apreciere a anticilor prefigurează caracterul (pre) umanist al concepţiilor lui Dante, ca prim-poet al epocii moderne. Dar ca ultimul poet al Evului Mediu, Dante îi plasează totuși pe antici în Infern, în cercul întâi (Limbul), unde se află, fără a suferi însă vreo pedeapsă, sufletele copiilor morţi, înainte de a fi botezaţi, anticii fiind, astfel, egalaţi cu aceştia, deoarece trăiseră înainte de Hristos. In Infernul dantesc se află şi alţi reprezentanţi ai Antichităţii, inclusiv mulţi eroi ai miturilor şi ai poemelor homerice *Iliada* şi *Odiseea*, bunăoară Odiseu. Sufletele

lui Ulise şi Diomede sunt plasate printre cele ale sfătuitorilor de rele și, după cum îi spune Vergiliu lui Dante, ei „spăşesc în foc scornită cursa lor / a calului ce-ntrând făcut-a poartă / să ias-al Romei ne-ntrecut popor. / Plâng arta lor, din cauza cărei, moartă, / şi-azi plângi pe-Ahile-al tău, tu, Didamie; / şi-au şi pentru Paladiu – această soartă" (*Infernul*, Cântul XXVI, v.58-63).

În această atitudine a lui Dante faţă de Ulise şi Diomede, se resimte influența concepţiei lui Vergiliu, care zice „grecii aceştia fură". Ca cetăţean roman, poetul latin își revendică obârşia de la troieni şi de la neamul lui Enea. Grecii purtau vina pentru distrugerea Troiei, iar Ulise își avea partea de vină pentru moartea lui Ahile, dar, mai ales, pentru născocirea stratagemei calului troian şi pentru răpirea statuii Atenei-Palas, ocrotitoarea Troiei. Pentru aceste păcate, Dante îl plasează pe Ulise în valea a opta a cercului al optulea.

În poemele sale, Homer îl caracterizează pe Odiseu printr-un şir de epitete constante, cele mai frecvente fiind: „dumnezeiescul", „măritul", „slăvitul", „chibzuitul", „iscusitul", „isteţul", „dibaciul", „îndemânaticul", „multlăudatul" Ulise, „fala danailor", „a neamului mare mândrie", „potriva lui Zeus!", „răsadul lui Zeus", „deopotrivă cu Zeus la minte" ş.a. Odiseu e hâtru, şiret, răzbunător, viclean, crunt şi chiar mincinos, dar toate acestea apar la Homer ca justificate: el e omul îndepărtatei epoci a expansiunilor şi a colonizărilor – omul acelor vremi recurgea adesea la vicleşug şi amăgeală, considerate mai curând virtuţi. După căderea Troiei, scopul lui Odiseu este întoarcerea acasă, în Itaca, lângă soţie şi fecior, lângă lucrurile şi fiinţele dragi, pe care nu le-ar mai fi părăsit pentru nimic în lume. În *Eneida*, îndeosebi în Cântul II, unde Enea evocă „al Troiei zbucium de pe urmă", Vergiliu introduce un alt registru în caracterizarea lui Ulise. Spre deosebire de Homer, despre care Erich Auerbach scria că „poate fi analizat, nu, însă, şi interpretat", Vergiliu îl numeşte pe eroul poemelor homerice „crudul" sau „crâncenul" Ulise, „capul fărădelegilor", cel care a născocit „namila de cal", „muntele de cal, aducător de moarte".

Dante preia de la Vergiliu punctul de vedere al acestuia asupra războiului troian, adoptând, parcă, o atitudine anti-ulisiană. Dar numai aceasta nu ar fi putut explica, în viziunea lui Dante, pedeapsa lui Ulise: să ardă în „para cea cornută". Pe Dante l-a interesat un episod mai puţin limpede, învăluit de mister şi de legendă – moartea lui Ulise. Pentru poetul creştin Dante, problema morţii avea o altă dimensiune decât pentru antici. Ca eveniment firesc, inevitabil în viaţa omului, moartea este înţeleasă ca o salvare din lumea pământească, păcătoasă şi ca o trecere în lumea cea-

laltă, eternă şi blajină, unde fiecare este apreciat după faptele sale. Lui Dante nu îi erau de ajuns păcatele pământeşti ale lui Ulise, cunoscute de toţi. Un alt păcat, necunoscut destul de clar tradiţiei, apare în prim-plan la Dante în Cântul XXVI din *Infern*, în care Ulise îşi povesteşte ultima aventură, ce l-a costat viaţa, fiind înghiţit de adâncurile mării.

Revenit în Itaca, Ulise este cuprins de o mare patimă: „Nici dor de fiu, nici milă de-un părinte/ bătrân, pe atunci, nici dragostea datoare / să curme-al Penelopei plâns fierbinte / n-au fost în stare-a-nvinge-a mea ardoare / să plec în lume, ca să ştiu şi eu / şi-a altor neamuri vicii şi valoare» (*Infernul*, Cântul XXIV, v.94-99). Pornind în ultima sa călătorie cu o corabie şi cu doar o mână de oameni, aceasta trece prin „acea strâmtime / în care-a-nchis Heracle-odată locul / ca mai spre-adânc să nu cuteze nime» (*Infernul*, Cântul XXVI, v.107-109). Ulise îi îndeamnă pe însoţitorii săi: „Ce-ar fi, ca-n lumea cea făr-de fiinţe / noi dincolo de soare-am face-un drum?" În acest celebru şi impresionant episod, Dante elogiază, în spirit renascentist, raţiunea umană, setea de cunoaştere a omului, dar şi consemnează că Ulise a depăşit limitele omeneşti, încălcind nişte legi divine ale celui pe care îl numeşte „Altul".

La Homer zeii îl ocrotesc pe Odiseu, îl ajută să ajungă acasă, să-şi regăsească fericirea şi să trăiască în armonie cu familia şi cu cetăţenii ţării. El însă nu s-a mulţumit cu aceasta şi, mistuit de ceea ce Dante numeşte „ardoare", s-a avântat spre un Univers necunoscut şi interzis omului de o forţă divină, responsabilă de ordinea şi de echilibrul universal. Pentru sfidarea legilor „Altuia" şi dorinţa de a le pătrunde prin experienţa personală, Ulise este pedepsit cu moartea. Dante pune astfel şi problema limitelor cunoaşterii umane. Ceva asemănător transpare şi în romanul *Pendulul lui Foucault* de Umberto Eco, cel care oferă şi un şir de explicaţii privind această problemă în volumul său *Limitele interpretării*.

Publicat în *Literatura şi arta*, 1997, 5 iunie, p.4

EPISTOLA CĂTRE CAN GRANDE DELLA SCALA – UN PRIM-COMENTARIU AL *DIVINEI COMEDII*

Se ştie că primul biograf şi comentator al *Divinei Comedii* a fost Giovanni Boccaccio, autor al cunoscutului *Trattatello in laude di Dante* (*Mic tratat spre lauda lui Dante*), care a ţinut un ciclu de lecturi publice cu comentarii din *Divina Comedie* în biserica Santo Stefano di Badia din

Florenţa. Şi totuşi, nu trebuie să uităm că primul comentator al *Divinei Comedii* a fost chiar autorul ei. Găsim acest prim-comentariu propriu al capodoperei danteşti printre *Epistolele* marelui florentin, mai exact în cea de-a treisprezecea – ultima dintre cele care s-au păstrat. Pentru că nimeni nu poate spune câte va fi scris în timpul vieţii sale.

Redactată în limba latină, precum cerea tradiţia epistolografiei vremii, *Epistola către Can Grande della Scala* este adresată lui „magnifico atque victorioso domino Cani Grandi della Scala", din partea celui care se numeşte „devotissimus et amicus", „florentinus natione non moribus". Se consideră că *Epistola către Can Grande* a fost scrisă în jurul anului 1319 şi trimisă destinatarului împreună cu primele cânturi din *Paradis* ca semn de recunoştinţă pentru omul ce-l găzduise la Verona în timpul exilului şi căruia i-a dedicat *Paradisul*: „et illam sub praesente epistola, vobis adscribo, vobis offero, vobis denique recommendo". O vreme, paternitatea acestei scrisori a fost pusă la îndoială. Cel care l-a identificat în Dante pe autorul acestei epistole a fost Francesco Manzoni, căruia îi datorăm şi câteva consideraţii interesante pe marginea capodoperei danteşti, deşi ele nu sunt împărtăşite de mai mulţi cercetători. De fapt, Dante nu s-a aflat mult timp la curtea lui Can Grande din Verona, devenită un adevărat centru de cultură prerenascentistă şi unde numeroşi oameni de litere şi de ştiinţă au beneficiat de o ospitalitate cordială. S-a emis chiar părerea că Dante şi-ar fi legat de conducerea Veronei aceleaşi speranţe pe care le-a nutrit pentru împăratul Arrigo al Vll-lea, iar „Câinele", despre care Vergiliu vorbeşte la începutul *Divinei Comedii*, ar fi „Câinele Mare" (Can Grande).

Oricum, *Epistola către Can Grande* reprezintă nu numai un important document pentru studierea biografiei lui Dante. Ea are meritul de a fi fost primul comentariu al *Divinei Comedii*, după cum menţionează cercetătorii operei lui Dante, iar unul dintre ei, Giuseppe Vandelli, se întreba, pe bună dreptate, ce s-ar fi întâmplat dacă Dante ar fi continuat să-şi comenteze capodopera? Şi tot acest studios răspundea că, într-un asemenea caz, „o mulţime de comentarii nu ar mai fi existat şi nenumărate strădanii ar fi fost evitate". *Epistola către Can Grande* ar putea fi considerată şi ca o adevărată introducere în *Divina Comedie*.

În această epistolă, Dante explică, în primul rând, semnificaţia titlului operei sale care, precum se ştie, a fost numită iniţial, pur şi simplu, *Commedia*: „Libri titulus est „Incipit Comedia Dantis Alighieri, florentinus natione non moribus. Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a „comos" villa est et „oda" quod est „cantus", unde comedia quasi

„villanus cantus”. Et est comedia genus quoddam poeticae narrationis ab omnibus aliis differens” etc. – explicaţii arhicunoscute de toată lumea încă din manualele şcolare, dar nu toţi ştiu şi nici nu se precizează întotdeauna că ele aparţin chiar lui Dante, care îi citează sau îi aminteşte pe Horaţiu, Terenţiu, Seneca ş.a., încât textul dantesc se constituie într-un adevărat intertext în accepţiune contemporană. Mai ales dacă avem în vedere şi etimologia cuvântului „text”. Orice text, în general, este alcătuit din ceea ce au spus alţii (alte texte) până la el (inclusiv când nu se citează direct sau indirect textele ce i-au precedat), spre a se vedea ce a putut fi preluat, şi din ceea ce adaugă textul vizat. Operele danteşti sunt, astfel, nu numai polistilistice, dar şi se caracterizează, într-un grad mai mare sau mai mic, prin ceea ce se numeşte astăzi *intertextualitate*.

Astfel, Dante preia, în chiar *Epistola către Can Grande*, nu numai de la alţii, dar şi din lucrările sale anterioare. Un exemplu dintre cele mai elocvente se referă la cele patru sensuri ale oricărei opere scrise, conform criteriului de interpretare elaborat de exegeza medievală. Despre aceste patru sensuri Dante vorbeşte în *Banchetul*, referindu-se la trei dintre canţonetele sale, pentru ca să le reia ulterior diferenţierea (sensul literal, sensul alegoric, sensul moral şi sensul anagogic) în *Epistola către Can Grande*. Spre deosebire de *Banchetul*, în această epistolă Dante nu mai face deosebirea dintre alegoria teologilor şi alegoria poeţilor, iar sensul literal al *Comediei* nu mai este *bella menzogna,* care *nasconde la veritâ,* ci coincide cu sensul istoric propriu, caracteristic alegoriei *Scripturii*. Iar în comparaţie cu ceea ce considera, bunăoară, în *De vulgari eloquentia*, stil comic, atestăm, referitor la *Comedia*, o poziţie teoretică diferită, aici fiind vorba de o materie şi de un stil ce nu justifică titlul operei. Scopul *Comediei* sale, îndeosebi al ultimei părţi, *Paradisul*, este, după cum declară Dante: „Finis totius et partis est removere viventes in hac vita di statu miserie et perducere ad statum felicitatis”.

Dante se considera pe sine un om al acţiunii („practicus”), care se conduce, în faptele sale, de o filosofie morală numită „morale negotium”, opera sa fiind orientată spre o activitate creatoare, nu contemplativă: „genus vero philosophie sub quo hic in toto et parte procedetur, est morale negotium, sive ethica; quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est totius et pars”. Arta trebuie să fie dictată de ceea ce el numeşte *libero arbitrio, libero voier,* precum o spune şi în *Purgatoriu*:

De-ar fi aşa, în voi libera vrere distrus-ar fi,
şi n-ar fi fost răzbun din bun

s-aduni plăceri, din rău – durere.

Atât voinţa liberă (morala), cât şi arta (imaginaţia) sunt însă, după Dante, un dar dat de ceruri celor aleşi. Zice în Cântul XVII:

Te mişcă vreo lumină-n
cer iscată? Prin sine-or vrerea Cui
ne-o scurge-n fire?

Prin acest dar al cerurilor se influenţează asupra celorlalţi, dar aceasta operează schimbări şi în poet. Dante are în vedere nu numai perfecţiunea morală a celorlalţi, dar şi propria sa perfecţiune morală. Tocmai luând în considerare această orientare şi spre sine, spre propriul său suflet, Francesco Manzoni, amintit ca fiind cel ce i-a atribuit lui Dante paternitatea *Epistolei către Can Grande*, a emis părerea că poemul lui Dante nu este doar o viziune în somn, ci o măreaţă metaforă, „care redă starea morală a omului Dante şi starea tragică a lucrurilor din lumea ce îl înconjoară", idee, de altfel, sugerată şi de comentariile *Comediei*, făcute de însuşi Dante în *Epistola către Can Grande*. O confirmare găsim şi în Cântul al XXV-lea din *Paradis*:

De-ar fi ursit poemului meu sacru,
cui şi pământ, şi cer sprijin îi dară
şi-atâţia ani făcu din mine-un macru,
să-nvingă ura ce *m-alung-afară*
din mândrul ţarc unde-am dormit ca miel
duşman cu lupii cari război îi dară,
cu altă voce-atunci, c-un păr altfel
întoarce-m-aş poet, să iau cunună
unde-am primit botezul, căci prin el
intrai eu în credinţa care-adună
pe drepţi in cer şi pentru ea şi fui
de Petru-ncins cu-aşa urare bună.

(Traducere de G.Coşbuc)

Şi o ultimă afirmaţie din *Epistola către Can Grande*, vizând forma polistilistică a *Divinei Comedii*: „Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus et exemplorum positivus" – „Hoc non est gratia speculativi negotii, sed gratia operis".

Publicat în *Limba română*,1998, nr.1, pp.223-224

JORGE LUIS BORGES DESPRE *DIVINA COMEDIE*

Precum rămân fidel „Zilelor Cervantes în Moldova", rămân, la fel, fidel şi „Zilelor Dante în Moldova", mai ales sesiunilor de comunicări organizate cu acest prilej. Cu unele excepţii, am încercat în fiece an să vorbesc despre Dante sau despre alte subiecte, dar majoritatea având legătură cu Dante. Acum, abordez un subiect demn de a fi abordat din mai multe puncte de vedere: „Jorge Luis Borges despre *Divina Comedie"*.

Acest mare argentinian, Jorge Luis Borges (1899-1986), a fost nu numai un mare scriitor, despre care ar fi, poate, mai indicat să vorbim cu altă ocazie, dar şi un mare cititor şi comentator al propriilor cărţi şi al cărţilor altor mari scriitori ai literaturii universale. Unii se mândresc la fiecare nouă carte scrisă, iar Borges se mândrea cu fiecare nouă carte citită. Se mai mândreşte azi cineva cu aşa ceva? Am mari îndoieli, deşi sunt şi excepţii. Borges spunea că nu ştia dacă era un scriitor bun, dar nu se îndoia că era un cititor bun. Iar printre marile cărţi ale lumii, citite de Borges, nu putea să lipsească *Divina Comedie*.

În volumul *Cărţile şi noaptea*, apărut în anul 1988 la editura „Junimea", sunt reunite textele conferinţelor ţinute de Borges la teatrul „Coliseo" din Buenos Aires şi, ocazional, în Montevideo, şi publicate pentru prima dată în suplimentul ziarului argentinian „La Opinión". Valeriu Pop, singurul român care asistase la unele conferinţe ale lui Borges în Montevideo, oraşul tinereţilor marelui argentinian, cum îi plăcea scriitorului să spună, menţiona, în prefaţa versiunii româneşti a acestor conferinţe, că pe Borges îl pasionau efectele puternice, îi plăcea să şocheze auditoriul, să-şi agrementeze discursurile cu paradoxuri, cu ironii şi, mai ales cu surprinzătoare asocieri de idei, pentru a decomprima cât de cât atenţia captată şi captivată de incredibila cantitate de substanţă ştiinţifică sau imaginativă cuprinsă în conferinţele sale. Printre aceste conferinţe, cărora unii critici literari preferau să le spună „charlas" (de la verbul spaniol „charlar" – „a discuta", „a conversa", „a sta la taifas"), găsim una intitulată *Divina Comedie*, care confirmă, cu prisosinţă, cuvintele lui Valeriu Pop.

Jorge Luis Borges îşi începe conferinţa despre *Divina Comedie* astfel: „Paul Claudel a spus, într-o pagină nedemnă de Paul Claudel, că spectacolul care ne aşteaptă după moartea noastră fizică nu va semăna desigur cu ceea ce ne arată Dante în *Infernul*, în *Purgatoriul* şi în *Paradisul*". Apoi Borges comentează această observaţie a poetului francez, pentru a ajunge la ideea că celebra capodoperă a lui Dante poate fi citită

în diferite moduri, drept mărturie stând atât o definiţie atribuită fiului lui Dante (care a afirmat că în *Divina Comedie* tatăl său şi-a propus să arate „lumea păcătoşilor", sub înfăţişarea Infernului, „viaţa penitenţilor", sub cea a Purgatoriului, şi „viaţa celor drepţi", sub înfăţişarea Cerului), cât şi mărturia lui Dante din *Epistola către Can Grande della Scala*, conform căreia *Divina Comedie* poate fi citită în moduri diferite: literal, alegoric, moral şi anagogic. Este un lucru arhicunoscut că această idee, despre un text apt pentru multiple lecturi, era caracteristică Evului Mediu, după cum subliniază şi Borges, făcând trimitere la filosofia scolastică şi la înţelegerea textului scripturii. Considerând că amintitul concept, conform căruia un text este apt pentru o lectură multiplă, este unul convenabil, Borges declară: „În ce mă priveşte, declar că sunt un cititor hedonic: n-am citit niciodată o carte, pentru că această carte ar fi veche şi niciodată n-am citit o carte pentru că ar fi o carte contemporană. Am citit cărţile pentru emoţia estetică ce mi-o produc şi am lăsat pentru mai târziu comentariile, studiile". Şi, în continuare, povesteşte „istoria legăturilor mele cu *Divina Comedie"*, începând cu relatarea despre felul cum a citit pentru prima dată capodopera lui Dante. Găsise trei mici volume (*Infernul, Purgatoriul* şi *Paradisul*) ale Librăriei Mitchell, transpuse în engleză de Carlyle (dar nu de Thomas Carlyle, ci de un frate de-al său), comode pentru că încăpeau în buzunarul său. Pe o pagină era textul în limba italiană, pe cealaltă – textul tradus literal în engleză. Citea o terţină în engleză, apoi citea aceeaşi terţină în italiană şi continua aşa până ajungea la sfârşitul „cântului". După aceea, citea întregul poem în engleză, apoi în italiană. Lectura o făcea mergând în tramvai de acasă până la o bibliotecă din cartierul Almagro din Buenos Aires, unde se angajase la lucru cu puţin înainte de instaurarea dictaturii lui Perón. După această primă lectură (pentru că apoi citise capodopera lui Dante de mai multe ori şi în diferite ediţii), Borges a observat că „traducerea nu poate fi un substitut al textului (original). Traducerea poate fi, în orice caz, un mijloc de apropiere a cititorului de text, mai cu seamă în cazul limbii spaniole". Borges a observat că măreţele versuri ale lui Dante sunt mai mult decât ceea ce înseamnă ele pur şi simplu, sunt intonaţia lor, accentuarea lor, acel „ceva" care nu se poate traduce în altă limbă şi care poate constitui o mare poezie în cadrul textului. După lectura primelor două părţi, Borges a simţit că ar putea citi textul direct în italiană, privind doar din când în când textul englez aflat pe pagina opusă. Iată, astfel, Borges a citit pentru prima dată *Divina Comedie*, declarând că nu ştie altă italiană decât aceea care l-a învăţat Dante, apoi

Ariosto, când a citit *Orlando Furioso*, şi cea învăţată mai uşor, desigur, de la Benedetto Croce.

Ceea ce l-a interesat ulterior pe Borges, după lectura capodoperei lui Dante în diferite ediţii, erau comentariile respective, precizând că, până în secolul al XIX-lea, prevalau comentariile teologice, în cele din secolul al XIX-lea – comentariile istorice, iar în cele contemporane, adică din secolul al XX-lea – comentariile estetice. Tocmai ultimele permit mai mult să surprindem, să simţim intonaţia fiecărui vers, iar în aceasta Borges vede unul dintre marile merite ale lui Dante. Dacă îl comparăm pe Dante cu Milton, cum, de obicei, se procedează, vom observa că, la Milton, este una şi aceeaşi intonaţie peste tot, caracterizând stilul înalt. La Dante, ca şi la Shakespeare, melodia merge în pas cu sentimentul, iar intonaţia şi emfaza fiind ceea ce îl individualizează pe Dante printre marii poeţi epici. Pe Dante trebuie să-l citeşti în glas, frază după frază, vers după vers. O poezie bună nu se citeşte în gând sau în şoaptă, ea se citeşte cu glas tare. Poezia este o lectură cu glas tare, în voce. Pentru că poezia, înainte de a deveni poezie, adică artă scrisă, a fost artă orală, a fost cântec. Zeii antici le trimiteau oamenilor mai multe necazuri, ca ei să le cânte pentru generaţiile viitoare, pentru memoria colectivă, dar şi pentru uitare. Şi totuşi, ceva rămâne, şi acest ceva este poezia sau istoria.

O altă particularitate a lui Dante, în opinia lui Borges, este intensitatea, dacă ne gândim la cele o sută de cânturi, în care aproape că intensitatea nu scade. Poate doar la Shakespeare în *Mackbett* mai e atâta intensitate. O altă trăsătură a lui Dante, asupra căreia insistă Borges, este delicateţea, pentru că ne gândim, de obicei, la sobrietatea şi sentenţiozitatea capodoperei lui, dar uităm că opera sa este plină de delicii, de desfătări, de tandreţe. Borges aduce câteva exemple, bunăoară, metafora cubului sau a săgeţii, versul „*Dolce color d'oriental zaffiro / Che s'acoglieva nel sereno aspetto / Del mezzo puro infino al primo giro*" sau celebrul vers „*E caddì come corpo morto cade*", unde cuvântul „cade" are rezonanţă pentru că verbul se repetă.

Borges consideră că toată *Divina Comedie* este plină de momente fericite de acest tip, dar ceea ce o menţine şi o perpetuează este, mai ales, caracterul său narativ, amintind că, la începuturile poeziei, se află naraţiunea, epicul. „*Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per selva oscura"* – aşa începe viziunea dantescă, dar viziunea, zice Borges, este o reprezentare de o clipă, scurtă, nu poate ţine o viziune cât ţine *Divina Comedie*. Şi, iată, naraţiunea şi viziunea se îngemănează, producând efectul unei realităţi aevea. Pe de altă parte, Borges subliniază că „*Divina*

Comedie este scrisă la persoana întâi, iar faptul nu este un simplu artificiu gramatical – este ceva mai mult. Înseamnă că Dante este unul dintre personajele din *Divina Comedie*, care se situează în centrul acţiunii: toate lucrurile, toate evenimentele nu numai că sunt văzute de el, dar el şi participă la acestea. Participarea sa nu concordă, însă, întotdeauna, cu ceea ce el descrie şi aceasta este tocmai ceea se uită, de obicei", scrie Borges, precizând că „noi cunoaştem opiniile lui nu prin ce spune, ci prin sensul poetic, prin intonaţie, prin accentele limbajului său".

Un al doilea personaj important este Vergiliu, iar Dante, consideră Borges, „a reuşit să ne înfăţişeze două imagini ale acestuia: una «este imaginea pe care ne-o lasă *Eneida* sau pe care ne-o lasă *Georgicele»*, iar alta «este imaginea mai intimă, pe care ne-o dă poezia, pioasa poezie a lui Dante»". În legătură cu Vergiliu, Borges aminteşte de tema prieteniei în literatură, aducând un şir de exemple (bunăoară, Don Quijote şi Sancho Panza, dar şi altele din arealul argentinian), scriitorii recurgând adesea la contrastul dintre cei doi prieteni. În cazul lui Dante, observă Borges, procedeul este mai delicat, aici este vorba mai curând de o atitudine filială, decât de un contrast: „Dante devine cumva un fiu al lui Vergiliu, dar, în acelaşi timp, Dante îi este superior lui Vergiliu, întrucât se consideră salvat", în timp ce poetul latin „este un suflet pierdut, un condamnat la Infern" şi „va fi pentru totdeauna un locuitor al teribilului „castel nobil" (unde se află marile umbre ale marilor morţi ai antichităţii) şi, în acest moment, Dante îi spune: „*Tu, duce; tu, domn; tu, maestru".*

În privinţa celorlalte personaje din *Divina Comedie*, sute, poate mii de personaje, despre care se spune, de obicei, că sunt episodice, Borges spune că acestea sunt eterne, insistând asupra unui moment pe care îl consideră „descoperirea lui Dante" şi recunoaşte că şi el, poate în mod inconştient, l-a utilizat în mai multe povestiri, fiind apreciat, dar aceasta, de fapt, era descoperirea lui Dante. Spre deosebire de romancierii contemporani, care au nevoie de cinci sau şase sute de pagini, pentru a ne face să cunoaştem un personaj, lui Dante îi este de ajuns un singur moment ca sumă a unei vieţi, aceste vieţi ajungând să devină eterne, continuând să trăiască şi să se reînnoiască în memoria oamenilor.

După aceste consideraţii, Borges face trimitere la Carlyle, care spunea că la Dante există două caracteristici esenţiale: tandreţea şi rigoarea. Tandreţea umană, ceea ce Shakespeare numea „laptele bunătăţii umane" şi rigoarea în sensul că trăim într-o lume riguroasă, în care există o ordine. „Această ordine, consideră Borges, corespunde altui personaj, celui de-al treilea interlocutor, care este divinitatea, judecătorul suprem. Astfel,

Borges pregăteşte trecerea la comentarea celor două cânturi celebre din *Divina Comedie*: Cântul V şi Cântul XXVI (cânturi despre care vreau să fac o precizare care mă priveşte ca profesor: am insistat, totdeauna, în cazul studenţilor mai leneşi, care nu prea agreează lectura capodoperei lui Dante, să citească atent măcar aceste două cânturi: Cântul V, despre Paolo Malatesta şi Francesca da Rimini, şi Cântul XXVI, despre Ulise).

Vom trece peste conţinutul cântului al cincilea, peste întâmplările pe care le aminteşte şi Borges, pentru a scoate în evidenţă ceea ce îl interesează îndeosebi pe scriitorul argentinian în acest cânt. Vom cita alineatul respectiv în întregime: „Aici este ceva ce nu spune Dante, ceva ce se simte de-a lungul acestui întreg episod şi care-i subliniază virtutea. Iată: Dante, cu infinită compătimire, ne înfăţişează destinul celor doi amanţi, dar, totodată, se simte că el invidiază acest destin. Ei rămân în Infern, iar el se va salva. Ei, însă, s-au iubit, în timp ce el nu a reuşit să fie iubit de femeia pe care o adoră, Beatrice. De unde, în atitudinea lor, se vede şi o anumită infatuare, lucru resimţit de Dante ca ceva teribil, deoarece el era despărţit de Beatrice. În schimb, aceşti doi infami sunt împreună, deşi nu-şi pot vorbi, şi se rotesc în acea neagră învolburare, fără nicio speranţă, fără a spera măcar, ne spune Dante, că suferinţele lor vor înceta vreodată, dar ei sunt împreună şi, când ea vorbeşte, spune «noi». Cu alte cuvinte, ea vorbeşte pentru amândoi, ceea ce înseamnă că, într-un fel, ei sunt împreună. Sunt împreună pentru eternitate, împărtăşesc amândoi Infernul, iar acest lucru îi pare lui Dante un fel de Paradis…” . Dacă Dante este considerat ultimul poet al Evului Mediu şi primul poet al timpurilor noi, am putea spune că şi dragostea este interpretată dualist în acest episod. Ca poet al Evului Mediu, Dante nu poate să nu-i condamne pe aceşti doi păcătoşi, care îşi merită pedeapsa, dar ca primul poet al timpurilor noi, prerenascentiste, Dante îi compătimeşte sincer, dar şi îi invidiază, deschizând calea pentru o interpretare nouă, umanistă a sentimentului iubirii.

După aceasta, Borges revine la al treilea interlocutor, la divinitate, polemizează cu Nietzsche, aminteşte de *Cartea lui Iov,* pentru a sublinia că Dante, ca om al timpului său, trebuia să-l accepte pe Dumnezeu, dar şi „să venereze pe acest dumnezeu pe care nu-l înţelege…”, pentru a ajunge la comentarea Cântului XXVI, a episodului cu Ulise, „cel mai preţios din *Divina Conedie*”, dar şi „cel mai enigmatic… şi, poare, cel mai tensionat”. Borges spune că a scris odată un articol intitulat *Enigma lui Ulise*, pe care l-a publicat, apoi l-a pierdut şi acum încearcă să-l reconstituie. Ajunşi la bolgia a opta din Infern, care este cea a amăgitorilor, a înşe-

lătorilor, Dante şi Vergiliu văd mai multe focuri, iar înăuntrul flăcărilor se află sufletele păcătoşilor respectivi, ce se ascund şi aici. Vorbind despre cei care se chinuiesc în flăcările focului, Vergiliu menţionează două nume ilustre: al lui Ulise şi al lui Diomede. Cei doi se aflau aici pentru că născocise înşelăciunea cu „calul troian", care le-a dat posibilitate grecilor să pătrundă în interiorul Troiei asediate. Dante doreşte să vorbească cu aceştia, dar Vergiliu îi spune că ar fi mai bine să le vorbească el, iar Dante să tacă, deoarece cei doi erau greci plini de trufie. Borges aduce mai multe ipoteze referitoare la faptul de ce Vergiliu, şi nu Dante, era mai indicat să le vorbească, dar şi la uimitoarea legendă creată de Dante şi care nu era cunoscută până atunci. Episodul cu Ulise este o culme a operei lui Dante. Cel mai enigmatic, poate, episod. Aici Dante creează o legendă, mai legendă decât legendele antice. Ne-am referit şi noi la acest lucru într-o altă comunicare din cadrul Zilelor Dante, intitulată *Dante şi Homer*.

După războiul troian şi revenirea lui Ulise acasă, pe insula Itaca, povestită în *Odiseea* lui Homer, Ulise o lasă din nou pe Penelopa şi îşi cheamă tovarăşii, oameni vârstnici şi obosiţi, după înfruntarea miilor de pericole, prin care au trecut, şi le propune un nou proiect nobil, o nouă aventură, şi anume – străbaterea coloanelor lui Hercule şi traversarea mării, pentru a cunoaşte emisfera australă. Ulise li se adresează astfel:

O, fraţi, am zis, prin mii şi mii de grele
Sosiţi şi-n cel din urm-Apus acum,
Cu slabul rost al vieţii puţintele
Ce licură de-abia pierdută-n scrum,
Ce-ar fi, ca-n lumea cea făr-de fiinţe
Noi dincolo de soare-am face-un drum?
Voi fii sunteţi ai nobilei seminţe
Şi nu născuţi spre trai de dobitoc,
ci-onoare sa căutaţi şi cunoştinţe!

(Traducere de G.Coşbuc)

Ulise cu tovarăţii săi navighează, pătrund în largul mării timp de cinci luni şi, în sfârşit, văd pământ, mai exact un munte înalt, cum nu mai văzuseră până atunci, muntele Purgatoriului, dar dinspre pământ sufla un ciclon puternic şi nava se scufundă. Borges comentează Cântul XXVI pornind de la ideea că Ulise a fost pedepsit nu atât pentru vicleşugul „calul troian", cât pentru această acţiune îndrăzneaţă şi generoasă de a

cunoaşte ceea ce era interzis, de a cunoaşte imposibilul. Pentru credinciosul Dante, Dumnezeu este de neatins, de necunoscut şi aşa îl acceptăm, cunoaşterea lui, a absolutului ar lipsi universul de echilibru. Ulise a trecut, a depăşit hotarul, a încălcat ordinea divină, a vrut să cunoască absolutul, pe Dumnezeu, taina lumii şi a fost pedepsit. Cauza rezidă în raţiunea umană, pe care Dante o elogiază în acest cânt, imprimându-i inclusiv o încărcătură tragică.

Întrebându-se cărei cauze i se datorează încărcătura tragică, Borges crede că există o explicaţie – singura valabilă pentru el: „Dante a simţit, într-un fel, spune Borges, că Ulise era el. Nu ştiu dacă a simţit-o în mod conştient sau nu, dar asta contează mai puţin. Într-o terţină din *Divina Comedie,* spune că nimănui nu-i este îngăduit să cunoască judecăţile Providenţei. Nimeni nu poate şti cine va fi condamnat ori salvat; însă Dante a îndrăznit, cel puţin pe cale poetică, să anticipeze aceste judecăţi. Ni-i arată pe cei condamnaţi, ni-i arată pe cei fericiţi sau pe cei săraci cu duhul. Îşi dădea seama, desigur, că – făcând acest lucru – se expunea unui mare pericol: el trebuia să ştie că anticipa, într-un fel, indescifrabila Providenţă". Borges explică, mai departe, că „personajul Ulise are forţa pe care o are pentru că Ulise este o oglindă a lui Dante şi pentru că Dante a simţit că şi el, poate, ar merita această pedeapsă. Este adevărat, el a scris poemul şi acesta e scris ca un poem, dar, într-un fel, el încălca misterioasele legi, misterioasele legi ale nopţii, ale Divinităţii. Acestui lucru, cred, i se datorează forţa şi episodul nostru".

În legătură cu acest episod Borges mai semnalează un lucru, pe care, după cum crede, nimeni, până la el, nu-l semnalase. El face o comparaţie între acest episod cu Ulise şi poemul lui Herman Melville *Moby Dick*. Borges consideră că Melville cunoscuse cu certitudine poemul lui Dante, tradus de Longfellow, şi că episodul cu Ulise a avut un anumit impact asupra romanului lui Melville. Cel puţin, ultima pagină a romanului scriitorului american corespunde exact cu sfârşitul cântului lui Dante: balena scufundă vasul căpitanului Ahab, care dorise să se răzbune pe balena albă, şi anume: „se scufundă, marea se închide deasupra lor". Dar Borges semnalează şi diferenţa: „Atâta doar că acel căpitan nu era animat de un elan nobil, ci de dorinţa răzbunării. În schimb, Ulise acţionează ca cel mai brav dintre oameni. Ulise arată, în plus, că fapta lui este rod al inteligenţei şi, tocmai pentru aceasta, este condamnat".

În final, Borges spune că nimeni nu trebuie să se lipsească de fericirea de a citi *Divina Comedie.* Comentariile şi înţelegerea vor veni pe urmă, şi vor fi multe, diferite, de fiecare dată vom descoperi ceva nou. Impor-

tant este să o citim. Cu această invitaţie la lectură, vrem să încheiem şi noi anaiza noastră aici, sperând că v-am convins, pe cei ce n-au citit încă această mare carte a lumii – ca *Biblia* sau *Don Quijote* – ca să o faceţi.

INTERPRETĂRI PLASTICE ALE *DIVINEI COMEDII*

Danteana universală numără peste 600 de ani, continuând să se extindă. Capodopera lui Dante *Divina Comedie* a devenit izvor sau sursă de inspirație pentru mai multe opere de artă. Nu numai în trecut, dar și în zilele noastre, se mai inspiră din ea scriitori, pictori, gravori, sculptori. Un loc important în danteana universală îl ocupă interpretările plastice. Prima interpretare plastică, devenită deja clasică, este, pe bună dreptate, fresca florentină (c.1335), aparţinând penelului lui Giotto di Bondone sau unuia dintre discipolii acestuia, care îl înfăţişează pe poet şi prin care s-a receptat ulterior şi creaţia lui Dante. Aşadar, interpretările plastice ale *Divinei Comedii* încep cu portretele lui Dante, de la cel al lui Andrea del Castagno din sala vilei din Legnaia de lângă Florenţa, apoi urmează portretul lui Domenico di Michelino, având cununa de lauri, de pe fresca din catedrala Santa Maria del Fiore din Florenţa, o variantă picturală a monumentului lui Dante din Piazza Santa Croce din Florența. Aici Dante este înfăţişat cu un volum al *Divinei Comedii* în mâini pe fundalul Florenţei, Infernului, Purgatoriului şi Cerurilor. Nu ne vom opri la istoria portretisticii lui Dante, ci vom trece la câteva aspecte ale interpretării plastice a capodoperei dantești.

În ceea ce priveşte reprezentarea grafică a *Divinei Comedii*, prima mostră, şi ea clasică, este ciclul lui Sandro Botticelli (1445-1510), cunoscut și ca „Harta infernului”, în care pictorul florentin a încercat să ilustreze *Infernul* şi care ne este cunoscut nouă mai mult prin reproducerea sa în ediţia traducerii ruseşti, realizată de M.Lozinski. Atât traducerile, cât şi reprezentările plastice se dovedesc adesea a fi nu doar utile, dar şi sugerative, pentru diferite interpretări. Astfel, frescele lui Luca Signorelli (1450?-1523), realizate în interiorul capelei San Brizio a domului din Orvieto, se presupune că i-ar fi fost sugerate, în mare parte, de *Divina Comedie,* deși acestea nu reprezintă, nici nu ilustrează în mod direct, scene din opera lui Dante. În schimb, este arhicunoscută lucrarea *Dante înconjurat de scene din Divina Comedie*, care se află în domul din Orvieto. Frescele constituie capodopera lui Signorelli datorită complexității iconografice și violenței expresive a manierei sale pictorice.

Pe de altă parte, s-a discutat mult despre influenţa lui Dante asupra maeştrilor Renaşterii Leonardo da Vinci şi Michelangelo. Ilustrările maeştrilor italieni din secolele XIV-XVI sunt bine cunoscute. Cercetările au constatat că, printre artiştii Renaşterii, *Divina Comedie* era una dintre cele mai citite cărţi. Cunoaşterea ei se considera chiar obligatorie. Împreună cu fabulele lui Esop şi bazele matematicii, *Divina Comedie* figura în programa şcolii începătoare.

Dar să revenim la interpretările iconografice ale capodoperei lui Dante. În pictura renascentistă, *Divina Comedie* era interpretată în strânsă legătură cu orientarea artei de la reprezentarea conceptuală a chipurilor (figurilor) la fixarea trăsăturilor vizuale ale acestora. Însăşi structura vizual-spaţială a conţinutului *Divinei Comedii* însemna posibilitatea unei asemenea interpretări, căci ideea şi imaginea se află, la Dante, într-o unitate indestructibilă. Prin caracterul plastic, destul de convingător, al naraţiunii merge calea spre edificiul grandios al *Divinei Comedii.* În timp ce, până în secolul al XV-lea accentul se punea pe cuvânt, ca semn al unor idei conceptuale, ca reprezentare a esenţelor de ordin etico-teologic, vedem că, din secolul al XV-lea, accentul se deplasează pe imaginile vizuale. Acum raportul dintre imaginea vizuală şi cuvânt are o altă fundamentare. Titanii Renaşterii erau multilateral dezvoltaţi, nu erau numai pictori, ci şi sculptori, poeţi, umanişti, în sensul larg al cuvântului. Leon Batista Alberti va spune că, pentru pictor, era necesar să fie versat în „toate artele libere" (gramatică, retorică, arhitectură, muzică, geometrie, astronomie etc.), să-i iubească pe poeţi şi oratori, după cum scrie în tratatul său *Despre pictură.* Se actualiza, astfel, postulatul antic despre apropierea dintre pictură şi poezie („ut pictura poesis"). Cum ar trebui definită pictura dacă nu ca o poezie tăcută? – considera umanistul veneţian din secolul al XV-lea, Leonardo Giustinian, iar contemporanul său Bartolomeo Fazio declara că tabloul nu este altceva decât „un poem fără cuvinte". Alberti spunea că pictori sunt ambii: şi cel ce pictează cu cuvinte, şi cel ce învaţă cu penelul. Pictura tinde să reprezinte obiectele vizuale, ochiul este prima poartă prin care raţiunea poate învăţa şi asimila, spunea Alberti.

În secolul al XV-lea se vorbea despre „povestiri pictate", care se puteau citi cu ochii, iar cei ce nu ştiau multă carte, învăţau din tablouri. În acest context, *Divina Comedie* se deschidea pictorilor în imagini şi chipuri multiaspectuale. Bunăoară, chiar de la primul cânt al *Divinei Comedii* (prologul) cuvintele „pictează" pădurea întunecată, colina ce se zărește luminată de soarele de dimineață, cele trei fiare sălbatice îngrozitoate etc. Cuvintele poetului parcă se cer pictate, redate în imagini. De

aceea, mulți pictori au încercat, de-a lungul secolelor, să ilustreze *Divina Comedie*, fiind atrași de bogăția imagistică a poemului dantesc. Transpunerea în imagini a *Divinei Comedii* are o bogată istorie și o impresionantă bibliografie. Interpretările plastice însoțesc adesea textul poemului, contribuind la lărgirea modalităților de receptare a operei în funcție de diferite estetici, gusturi, idealuri, exigențe – atât ale artiștilor, cât și ale cititorilor. Nu putem prezenta aici istoria receptării plastice a capodoperei dantești – au făcut-o alții mult mai bine. În acest sens, amintim, în primul rând, lucrările Luciei Battaglia Ricci, dedicate transpunerii în imagini a operei literare, în general, și a capodoperei lui Dante, în particular, – din Trecento până în zilele noastre. Cercetătoarea italiană trece în revistă nu numai cele mai importante contribuții la transpunerea în imagini a poemului dantesc, dar scoate în evidență și anumite tipologii ale acestei transpuneri în diferite epoci.

Vom zăbovi, în continuare, asupra unor exemple concrete de receptare iconografică a capodoperei lui Dante, precizând, totodată, că unii pictori au încearcat să ilustreze doar un episod din *Infern.* Din numărul impresionant de artiști care s-au inspirat din capodopera lui Dante, oferind adesea interpretări neașteptate, neobișnuite, dar și originale, ne vom opri, pe scurt, asupra câtorva lucrări ale unor pictori și graficieni din secolele XIX-XX.

Tabloul cunoscutului pictor francez Eugène Delacroix (1798-1863) *Dante și Vergiliu în Infern* (1822) transpune în culori versurile din Cântul VIII, în care poetul, însoțit de Vergiliu, se află în cercul al cincelea, unde se chinuie mânioșii. Ca să poată trece pe celălalt mal al Stixului și să ajungă la cetatea lui Dite, învăluită de flăcări, în ajutorul poeților vine barcagiul Flegias. Traversând apele bâhlite și rău mirositoare ale râului, în care se bălăcesc cei furioși, Dante îl recunoaște pe fostul sau vecin Filippo Argenti, cu care se ciocniseră de mai mute ori când acela era în viață. Înfuriat că Dante l-a recunoscut, Filippo Argenti încearcă să le răstoarne barca, dar Vergiliu îl împinge pe păcătos din nou în mocirlă.

Pe tabloul lui Delacroix este înfățișată luntrea condusă de un barcagiu înfășurat într-o pelerină albastră, iar ambii poeti stau în barcă în picioare. Dante este îmbrăcat într-o mantie de culoare alb-verde și cu o glugă roșie, iar Vergiliu – într-o mantie cafenie, cu o cunună de lauri pe cap. În jurul bărcii sunt înfățișați osândiții mânioși, care se agață de luntre, încercând s-o răstoarne. Aceștia sunt parcă iluminați de flăcări, lăsând în penumbră figurile centrale din barcă. Chinurile condamnaților par a-i produce lui Dante o impresie profundă și un puternic sentiment

de compătimire, pe când Vergiliu emană serenitate și cumpătare. Figurile încovoiate ale osândiților, zbătându-se în apele tulburi și murdare, exprimă sentimente de suferință și de deznădejde. Tabloul lui Delacroix *Dante și Vergiliu în Infern,* numit uneori și *Luntrea lui Dante*, este o realizare strălucită, de o profunzime psihologică deosebită. Nu întâmplător acest tablou a fost ales pentru ediţia jubiliară prilejuită de împlinirea a 700 de ani de la naşterea lui Dante. Tabloul impresionează printr-o împletire armonioasă între nobleţea fizicului, forţa intelectuală şi curaj. Deși realizată într-o manieră clasică, amintind de maeștrii renascentiști, lucrarea lui Delacroix, prin sentimentele și patosul pe care le exprimă, aparține romantismului. Este interesantă o mărturie a pictorului referitoare la partea sentimentală a picturilor sale, expusă în celebrul său *Jurnal*: „Partea sentimentală capătă relief și ajunge până la mine pe aripile muzicii. Anticii au cunoscut un sentiment asemănător și l-au pus în practică. Se spune despre un mare pictor din Antichitate că, în timp ce-și arăta tablourile, punea să se cânte pentru privitori o muzică anume facută spre a-i pune într-o dispoziție spirituală potrivită cu subiectul picturii; astfel, punea să sune din trompetă când arăta un soldat înarmat etc. Îmi amintesc cât eram de entuziasmat când pictam în biserica Saint-Dénis du Saint-Sacrement și auzeam muzica din timpul slujbei; duminica era astfel de două ori o zi de sărbătoare; în acea zi lucram întotdeauna cu mare spor. Cel mai izbutit cap al tabloului meu, ce-l înfățișa pe Dante, a fost pictat cu mare repeziciune și elan, în timp ce Peierret îmi citea un cânt din Dante, pe care îl cunoșteam, dealtfel, dar căruia îi comunica, prin felul în care îl citea, o energie ce m-a electrizat. Este vorba de capul omului din primul plan, care încearca sa se cațăre pe barcă după ce și-a trecut brațul peste marginea bărcii". Într-o altă compoziție a lui Delacroix, dedicată lui Chopin, acesta apare în chipul lui Dante, iar în 1849, când Delacroix a aflat despre moartea lui Chopin, a realizat încă un portret, compozitorul apărând cu o cunună de lauri, ca și la Dante, pictorul parcă sugerând că faima lui avea să vină după moarte.

O altă interpretare plastică a *Divinei Comedii* este cea realizată de cunoscutul pictor spaniol, de origine catalan, Salvador Dalí (1904-1989), care ne oferă o interpretare personală a capodoperei lui Dante. Câțiva ani înante de comemorarea celor 700 de ani de la nașterea lui Dante, Guvernul italian i-a solicitat lui Dalí realizarea ilustrațiilor pentru o ediție jubiliară a *Divinei Comedii.* Dalí a acceptat comanda, dar faptul că i s-a solicitat această lucrare unui pictor străin, și nu unui italian – și încă ce străin! – nu a prea fost agreat în cercurile conservatoare, dând naștere

unei polemici încheiate cu respingerea pictorului catalan. Cu toate acestea, Dalí a continuat să lucreze, fiind animat și de Papa Pio al XII-lea. Lucrarea a fost achiziționată de Guvernul francez, servind la ilustrarea unei ediții franceze, în șase volume, a *Divinei Comedii*, publicate în 1964. Dalí însuși, se pare, a participat și a supravegheat, ulterior, xilografierea acuarelelor sale.

Salvador Dalí propune o interpretare suprarealistă a poemului lui Dante. Salvador Dalí pare să se identifice cu Dante, precum și femeile iubite de ambii – Gala și Beatrice. Dincolo de timp și spațiu, ambii par antrenați într-un duel artistic. Dalí nu redă în imagini conținutul versurilor dantești, ci își lasă, mai curând, emoțiile să populeze universul capodoperei lui Dante. Pictorul catalan realizează o imagine personală a operei dantești, contemplată din perspectiva suprarealistă a metodei paranoico-critice, ce s-ar reduce la antrenarea pictorului pentru a poseda puterea de a privi un obiect și de a vedea un altul. Însuși Dalí definea această metodă ca pe „o metodă spontană a cunoașterii iraționale, constând în interpretarea critică a reveriilor delirante". Dalí oferă o viziune suprarealistă asupra *Divinei Comedii*, o suită de imagini halucinante, în care își găsesc expresia temele ciudate ale lumii viselor și reveriilor materializate în combinări iraționale ale raporturilor și relațiilor dintre lucruri și ființe, cu deformarea realității.

La Salvador Dalí se observă o anumită distanţare, ilustrarea e visată, dar e şi existenţială. Se simte perspectiva, una de gol, exprimând sentimentul singurătăţii la Dante („eu singur fost-am...", după cum spune poetul în cântul al doilea din *Infern*). Dalí înfățișează un piesaj melancolic, arată imensitatea naturii, munţii în zare, infinitatea timpului şi a spaţiului pentru a sublinia singurătatea omului în lume, Vergiliu aproape că nu se vede, fiind doar sugerat prin umbra prelungită a lui Dante, o umbră inversată, căci Vergiliu a fost derutat de la adevărata cale, iar Dante merge pe calea cea dreaptă. Dante urcă în sus, iar Vergiliu rămâne în urmă, el nu merge în Paradis, la soare, la lumină. Universul oniric și suprarealist al lui Dalí este populat de figuri diforme, personaje fantasmagorice, demoni în Infern și Purgatoriu, precum și de îngeri, ceruri, de imaginea Beatricei, cu reminiscențe din Gala, în Paradis.

Dalí aduce în suprarealism „paranoia critică", fixând în imagini agitația tulbure a inconștientului, aspecte maladive, deformări patologice, pentru a descoperi motivaţiile organizării afectiv-spirituale profunde. Pictorul utilizează descoperirile şcolii psihanalitice, minuția, plăcerea detaliilor.

Colecția lui Dalí, această interpretare personală și originală a operei dantești, a avut un mare succes în Spania, dar și în multe alte țări, unde a fost expusă. Acest Dalí excentric, virtuos în realizarea desenului și în aplicarea culorii, surprinzător prin imaginile neobișnuite pe care le construiește, uimește publicul.

În încheiere, am dori să ne oprim puțin asupra altei viziuni plastice a capodoperei lui Dante, aparținând pictorului și graficianului american Robert Rauschenberg (1925-2008). Este una dintre figurile reprezentative ale artei americane contemporane, care s-a impus, mai ales, după trecerea sa de la expresionismul abstract la Pop-Art, introducând un fel de realism nou, o variantă americană a tachismului european. Rauschenberg ilustrează din această perspectivă prima parte a *Divinei Comedii* în cele 34 de desene, în care este prezentat *Infernul* dantesc.

Să privim primul desen ce ilustrează Cântul I. Vedem mai multe pete, totul pare a fi mânjit în culori sumbre, mai mult în alb-negru. Totul pare contaminat, soarele este arătat dintr-o parte, pare doar proiectat. Domină un fel de furie. Imaginile sunt fragmentate. Pădurea este modernizată, fiind sugerată de turnuri de uzine și coşuri industriale. Ieşirea nu ni se arată – noi înșine ar trebui, parcă, s-o intuim. Se vede mai clar faţa unui motan, care ne privește fix, prezentat în alb-negru, dar și imaginea unei căţele albe, ca lupoaica. Mai sus se vede Dante, mai într-o parte se vede o scară. E coborârea în coşmar, în Infern. Se zăreşte un nor atomic. Primul desen prefigurează, astfel, şi determină, în general, caracterul tuturor celorlalte desene.

Desenele lui Rauschenberg sunt rezultatul manierei sale de lucru. Pictorul citea câte un cânt în original și în traducere engleză, apoi alegea imagini din *Newsweek, Time* și *Life*, care îi păreau că ar corespunde cumva descrierilor făcute de Dante, și le combina cu acuarelele și desenele sale, situând în așa fel universul *Divinei Comedii* în context contemporan. Astfel, Dante și Vergiliu apar în ipostaze de politicieni, atleți, astronauți etc. Legătura dintre textul lui Dante și imaginile create de Rauschenberg nu e literală, nici evidentă, dar creează un anume impact emoțional. Comparată cu interpretarea lui Dalí, în care domină subconștientul, interpretarea lui Rauschenberg pare a fi una în care domină conștientul.

Capodopera lui Dante a atras atenția multor altor artiști plastici, începând din Renaștere și până în zilele noastre, dar scopurile acestora nu au fost întotdeauna de a transpune în imagini întreaga bogăție conținutistică a poemului dantesc. Mulți dintre ei au ales să ilustreze doar anumite

episoade, mai ales pe cele pline de o mai mare încărcătură dramatică și emoțională, cum ar fi Cântul V (despre Francesca da Rimini și Paolo Malatesta) și Cânturile XXXII-XXXIII (despre contele Ugolino). În secolul al XX-lea, atât în cazul artiștilor atrași de capodopera lui Dante în întregime, cât și în cazul celor care pun accentul pe anumite episoade aparte, se observă nu atât tendința de a ilustra, cât mai aproape de text, opera dantescă, ei dorința de a oferi o interpretare personală, originală, în care își găsesc expresia propriile principii estetice sau poziții ideologice, ori intenția de a actualiza capodopera lui Dante, plasând-o în context contemporan. Ceva mai recent au apărut încercări de a oferi și interpretări plastice pornind de la o nouă lectură a textului dantesc, deschizând noi perspective interpretative.

DANTE ÎN VIZIUNEA LUI MIRCEA ELIADE

Este ştiut că, în procesul formării unei personalităţi remarcabile, intră şi se asimilează, pe măsura talentului şi a geniului, toată cultură spirituală universală în momentele sale cele mai reprezentative. Iar opera unei astfel de personalităţi oferă sinteza acestei asimilări conform intereselor şi preocupărilor ei speciale. Nu face excepţie, ci, dimpotrivă, confirmă această afirmaţie atât marele florentin Dante Alighieri, cât şi românul universal Mircea Eliade. Noi întreprindem o modestă încercare de a contura prezenţa lui Dante în gândirea şi opera lui Mircea Eliade – temă de mare întindere şi meritând un studiu special – idee pe care o lansez tinerilor cercetători, precum sugeram, şi cu altă ocazie, oportunitatea cercetării imaginii lui Giovanni Papini la Eliade.

În vasta erudiţie a lui Mircea Eliade, filonul italian este suficient de vizibil. Eliade începuse chiar o teză despre gândirea filozofică italiană, după cum mărturisea, el însuşi, mai târziu: „Era filozofie italiană, de la Marsilio Ficino până la Giordano Bruno. Dar m-a interesat cu precădere Ficino şi Pico della Mirandola. Eram fascinat nu numai de faptul că, prin această filozofie a Renaşterii, a fost redescoperită filozofia greacă, dar şi de faptul că Ficino a tradus în latină manuscrisele ermetice – *Corpus hermeticum*, cumpărate de Cosimo de Medicis. De asemenea, mă pasiona faptul că Pico cunoştea această tradiţie ermetică şi a învăţat ebraica pentru a înţelege mai bine Vechiul Testament”.

Printre marile figuri ale gândirii şi culturii italiene, prezente în opera lui Mircea Eliade, un loc aparte îl ocupă Dante Alighieri, pe care autorul

Istoriei credinţelor şi ideilor religioase îl aşază alături de Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Goethe. După părerea lui Mircea Eliade, toţi ei au fost oameni dârzi, neînfricaţi de influenţe, oameni cu pofte intacte, care au cunoscut toate culturile şi nu s-au temut de nicio influenţă străină. Oameni care au asimilat materiale universale şi le-au dat formă specifică geniului sau naţiunii lor. Se poate spune, fără nicio exagerare, continuă Eliade în *Profetism românesc,* că operele acestor bărbaţi echivalează cu marile lupte de apărare ale neamurilor lor. La noi îl dă drept exemplu pe Mihai Eminescu, considerând că el „a preluat de la toţi şi nu s-a dispersat, ci, dimpotrivă, s-a universalizat".

Din prezenţa lui Dante, frecventă şi variată în imensa operă a lui Eliade – de la simple menţionări ale autorului *Divinei Comedii* în legătură cu diversele probleme abordate și până la aprecieri mai ample şi mai profunde ale importanţei şi valorii operei ultimului poet al Evului Mediu şi primului poet al timpurilor noi –, am selectat patru aspecte pe care le voi aborda. Primul se referă la problema iubirii. Ca poet al dragostei, Dante a continuat concepţia curtenească despre iubire, atât de caracteristică poeţilor şcolii *il dolce stil nuovo.* Sentimentul iubirii nu mai e doar un raport de subordonare, analog celui al vasalului faţă de suzeran, ci o adoraţie faţă de femeie în ipostaza ei de *„înger"* sau de fiinţă care, aflată între om şi Dumnezeu, primeşte de la acesta harul de a înnobila orice sentiment. Mircea Eliade evidenţiază „demnitatea spirituală şi valoarea religioasă a Femeii" în această concepţie a iubirii, considerând că Dante a mers mai departe pe această direcţie. În *Istoria credinţelor şi ideilor religioase,* Eliade scrie: „Beatrice pe care o cunoscuse ca adolescentă şi o regăsise ca soţie a unui nobil florentin – este divinizată. Poetul o proclamă superioară îngerilor şi sfinţilor, neatinsă de păcat, comparabilă aproape Fecioarei. Ea devine noua mediatoare între umanitatea, reprezentată prin Dante, şi Dumnezeu…". Eliade mai spune că nu cunoaştem „un alt exemplu atât de strălucit de divinizare a femeii". După Eliade, Beatrice la Dante întruchipează nu numai dragostea, ci şi teologia, deci misterul mântuirii. Dante, în opinia lui Eliade, „scrisese *Divina Comedie* ca să-l mântuiască pe om, aducând transformarea nu cu ajutorul teoriei, ci înspăimântându-şi şi fascinându-şi cititorii cu viziunile Iadului şi ale Raiului". Fără să fi fost singurul, Dante, crede Eliade, „ilustrează în chip exemplar concepţia tradiţională, după care arta, poezia mai ales, este mijlocul privilegiat nu numai de a comunica o metafizică şi o teologie, ci şi pentru a-l trezi şi a-l mântui pe om".

Un al doilea aspect ce merită evidenţiat ţine de gândirea filozofică a lui Eliade, care a asimilat creator ideile filozofiei precedente, inclusiv

unele idei ale lui Dante. Astfel, în capitolul *Teroarea istoriei,* din celebrul *Mit al eternei reîntoarceri,* Eliade se ocupă de problema modalităţii suportării istoriei de către oameni, vorbind despre concepţia tradiţională a timpului ciclic şi a regenerării periodice a istoriei, pe care creştinismul, îndeosebi primii autori creştini, n-au acceptat-o cu îndârjire, dar care, în cele din urmă, a pătruns, totuşi, în filozofia creştină. Eliade îi aminteşte pe Albert cel Mare, Sfântul Toma, Roger Bacon şi pe Dante, autorul *Ospăţului,* care credeau că „ciclurile şi periodicităţile istoriei lumii sunt regizate de influenţele astrelor, fie că această influenţă se supune voinţei lui Dumnezeu şi este instrumentul său în istorie, fie că – ipoteză ce avea să se impună din ce în ce mai mult – este considerată ca o forţă imanentă în Cosmos". Subliniind că, în Evul Mediu, a dominat concepţia escatologică în cele două momente esenţiale ale ei – creaţia şi sfârşitul lumii –, completată de teoria ondulaţiei ciclice, cea care explică repetarea periodică a evenimentelor, Eliade arată că germenii acestei concepţii sunt vizibili în scrierile autorilor menţionaţi, inclusiv la Dante. Mai mult – Eliade demonstrează că originea imediat premergătoare a ideilor lui Dante, în această privinţă, se găseşte în concepţia lui Gioacchino da Fiore, autorul *Evangheliei veşnice.* Acesta împărţea istoria lumii în trei mari epoci, inspirate şi dominate succesiv de o persoană diferită a Trinităţii – Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt. În viziunea abatelui calabrez, fiecare dintre aceste epoci reliefează, în istorie, o nouă dimensiune a divinităţii şi, prin acest fapt, permite o perfecţionare progresivă a umanităţii. Prima epocă este dominată de Dumnezeu-Tatăl, ilustrată prin *Vechiul Testament.* A doua – de Dumnezeu-Fiul (Iisus) – ilustrată de creştinism. Iar a treia epocă, inspirată de Dumnezeu-Duhul Sfânt, este epoca apocaliptică a libertăţii spirituale absolute. Aceste idei le-a împărtăşit şi Dante-filozoful creştin, anunţătorul umanismului, punând accentul pe libertatea spirituală a omului, pe care a exaltat-o în atâtea ocazii. De la Gioacchino da Fiore la Dante s-a transmis ideea imanentei libertăţi spirituale absolute a omului nu numai în raport cu dogmele, dar şi în raport cu societatea, pentru că libertatea este concepută ca o necesitate, în acelaşi timp, şi a dialecticii divine, şi a dialecticii istorice.

Cu timpul, începând, îndeosebi, cu secolul al XVII-lea și până în secolul al XIX-lea, s-a impus teoria progresului linear, ascendent, infinit, căci reapare, în secolul al XX-lea, interesul pentru vechea problemă a ciclicităţii, a periodicităţii istoriei, prin care, în opinia lui Eliade, străbate, de fapt, mitul eternei reîntoarceri. Înainte de a trece la al treilea aspect, care ţine de istoria literară, dar şi de filozofie, e cazul să amintim, în

treacăt, un lucru. Fiecare epocă filozofică sau literară o depăşeşte pe cea precedemtă, dar o şi asimilează într-un mod specific. Însă rămân şi momente neasimilate, ce trebuie explicate. Tocmai acesta e aspectul ce ne interesează. E vorba de atitudinea romanticilor faţă de Dante – problemă mai rar abordată în istoria romantismului. Cu atât mai importantă pare aici opinia lui Mircea Eliade.

Se ştie că începuturile valorificării Evului Mediu le datorăm romanticilor. După marele Secol al Luminilor, care a interpretat Evul Mediu ca pe o perioadă întunecată (să-l amintim doar pe Voltaire, ca să ne putem da seama de atitudinea negativă, de subapreciere a Evului Mediu), romanticii au fost cei ce l-au redescoperit şi au început să-l valorifice. După Eliade, romanticii îşi regăseau, în Evul Mediu, mai multe idealuri, deşi se păstrează pe ici pe colo ceva din atitudinea negativă şi polemică a secolului al XVIII-lea. Şi iată, romanticii, după Eliade, au lăsat nefructificate şi neasimilate două mari culmi ale Evului Mediu – Dante cu *Divina Comedie* şi franciscanismul. Am să citez în întregime acest pasaj, pentru că este foarte revelator: „Dante era prea «teolog», prea «simbolic» şi de o profunzime pe care romantismul nu o iubea: profunzimea dogmatică. Era prea multă «tărie» în Dante. Beatrice semăna prea mult cu virtuţile teologale, aproape că nu avea biografie. Şi romantismul, care i-a exaltat pe Abelard şi pe Heloisa (existenţe patetice), pe Laura lui Petrarca (fluviu al lacrimilor), a trecut respectuos pe lângă Beatrice. Desigur, romanticii au dorit emoţii tari şi trăiri mistice, dar le-au căutat şi le-au găsit, după Mircea Eliade, în alte sectoare ale creştinismului – Swedenberg, Paracelsius, Nostradamus. Foarte importantă este şi afirmaţia lui Eliade referitoare la atitudinea secolului nostru faţă de Evul Mediu: vede şi începe să înţeleagă simbolul (Dante, arhitectura sacră, Fideli d'Amore cu limbajele lor secrete) şi primatul transcendenţei. Sunt idei care îndeamnă la meditaţii, la precizări, la cercetări demne de a fi urmate.

Şi ultimul, poate cel mai simplu, dar şi cel mai emoţionant şi aproape firii omeneşti, în general, este cel referitor la exil şi la destinul exilatului. Eseul lui Eliade *Între Tomis şi Ravenna* începe astfel: „Dumnezeu singur ştie unde ne vom afla, fiecare din noi, în clipa din urmă, când ne vom desprinde pentru totdeauna de pământ. Unora le va fi dat să-şi revadă aevea ţara; alţii nu o vor mai putea ghici decât de dincolo de Veac, din eternitate. Până atunci, scriitorii, şi îndeosebi poeţii, îşi poartă cu ei, pe oriunde i-a mânat nenorocul, imaginea ţării pierdute". Şi precizează mai departe: „O poartă cu ei" e prea puţin spus, mai degrabă sunt purtaţi şi nutriţi ei de ea, de icoana aburită a Ţării, căci numai

dorul, melancolia şi plânsul păstrează vii şi întregi pe aceşti desţăraţi, care nu mai pot prinde nicăieri rădăcini. Nu mai pot nu pentru că ar fi nişte inadaptabili, ci pentru că nu-şi pot păstra integritatea spiritului decât în măsura în care creează. Iar poeţii şi scriitorii, spre deosebire de ingineri, muzicanţi, de artiştii plastici, au ca instrument de creaţie limbajul, adică sunt ursiţi să scrie numai pentru ai lor. Oriunde s-ar afla, ei nu pot scrie decât cu gândul la Ţară şi pentru cei care au rămas acolo". După aceasta, Eliade, care a cunoscut şi el atât gloria, cât şi amărăciunea refugiului, face o paralelă între Dante şi Ovidiu, între Ravenna şi Tomis, ca simboluri ale acestor destine de exilaţi, şi declară: „Câtă deosebire este între aceste destine, nu distanţa între geniile lor poetice, atât de diferite, ci dorul de ţară, imaginile pe care le aveau despre Patriile lor". Ovidiu aşa şi nu s-a putut desprinde de amintirile sale, a trăit cu ele în exil, cu ele s-a mângâiat şi cu ele a murit. Dante, însă, dimpotrivă, scrie Eliade, şi-a sfârşit bărbăteşte soarta. Dorul de Florenţa îl mistuia şi pe el într-atât încât unii ar fi putut spune că a scris *Divina Comedie* doar pentru a i se ridica surghiunul. Ca şi Ovidiu, Dante a suferit până în adâncime despărţirea de patrie, dar n-a acceptat niciun compromis ca să se poată reîntoarce: „Acest incurabil florentin, care nu-şi putea închipui beatitudine mai mare decât să păşească din nou în al său «bel San Giovanni», a putut să depăşească ideea autonomiei politice a Florenţei, iar în *Despre monarhie* arată necesitatea nu numai a unităţii Italiei, ci şi a lumii europene, singura soluţie posibilă pentru a rezolva conflictul dintre Papă şi Împărat". Şi Eliade continuă: „Dante vedea peste veacuri. El a înălţat în surghiun poate cea mai mare clădire politică a Europei moderne şi a ridicat curajos marile probleme politice ale timpului său". „Exilul nu l-a doborât", „nici măcar nu l-a împuţinat", consideră Mircea Eliade, „căci fără acest surghiun n-ar fi avut *Divina Comedie* sau nu am fi avut-o aşa cum este, ar fi fost poate mai puţin majestuoasă, mai puţin ameţitoare şi splendidă", mai puţin „divină" – am îndrăzni să adaugăm noi.

Eliade îi îndeamnă pe românii din exil să ia pildă mai mult de la Dante decât de la Ovidiu: „Pe Dante să ni-l luăm de model". Mircea Eliade credea că un scriitor exilat trebuia să-l imită pe Dante, de exemplu, şi nu pe Ovidiu, care era un proscris şi a cărui operă era una plină de tânguiri şi de regrete, dominată de nostalgia lucrurilor pierdute, în timp ce Dante accepta această ruptură, mai mult chiar – datorită acestei experienţe exemplare și-a putut termina *Divina Comedie*. Pentru Dante exilul nu a fost doar un stimulent, ci a devenit izvorul inspiraţiei sale. Eliade consi-

dera că literatura română s-ar putea doar mândri de-ar da lumii alte *Tristia*, asemeni celor ale lui Ovidiu, dar „totuşi, parcă tot de Dante Alighieri ne simţim mai aproape". Şi continuă: „El singur ne-ar putea fi adevărat „duca e maestro". Pentru că ruperea lui Dante de ţară nu l-a făcut prizonierul unui trecut nostalgic, idealizat, dragostea de cetate nu i-a întunecat luciditatea, nici simţul realităţii istorice. Şi-a transformat destinul într-o iniţiere, suferinţele i-au fost ajutoare. Pentru că Dante, ca poet, a urcat un drum spre Cer şi ar fi fost şi mai bine dacă îl urca nu în exil, ci acasă, în acea „Dolce e gaia terra florentina / Fontana di valore e di piazenza / Fior de l"altre, Fiorenza!".

DANTE ÎN CREAŢIA ROMANTICILOR ITALIENI

După Sfintele Paşti, aducătoare de lumină şi bine în sufletele noastre agitate şi rătăcite în această perioadă infinită de criză şi tranziţie, în care răsună totuşi atât de frumos şi de liniştitor cântarea tradiţională „Hristos a înviat din morţi, cu moartea pre moarte călcând şi celor din morminte viaţă dăruind", rămânem cu toţii sub impresia acestei sărbători. Şi am îndrăzni să spunem, în context, că şi marele Dante Alighieri, prin exemplul vieţii şi operei sale, îndeosebi prin imaginara-i călătorie în lumea de dincolo, continuă să dăruiască oamenilor viaţă şi speranţă – de asemenea, dintr-o epocă de criză şi tranziţie, scăldată, pe de o parte, de lumina apusului secolelor de mijloc, iar pe de altă parte, de cea a zorilor Renaşterii.

La cei 729 de ani de la naşterea poetului, într-o zi a lunii mai şi într-un loc precum acesta, unde ne aflăm acum, devine tot mai dificil să spui ceva nou despre viaţa şi opera acestei personalităţi-gigant din istoria literaturii universale, despre care s-au scris munţi de lucrări, toate alcătuind o pădure „aspra e forte", în care, asemenea Poetului, te poţi rătăci şi ieşi cu greu la luminiş. Ne-am apropiat de opera dantescă şi de vasta-i bibliografie, atâta cât ne este accesibilă la Chişinău, cu sinceră modestie, o anume precauţie şi chiar teamă, nefiind italienist de formaţie, dar spre a putea oferi, cu prilejul comemorării marelui florentin, această comunicare, a cărei temă – „Dante în creaţia romanticilor italieni" – mi-a fost sugerată, de fapt, de cursul de Istorie a literaturii italiene, pe care mi l-am asumat, din lipsa unui italienist, anul acesta la Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine a Universităţii de Stat din Moldova. Şi aceasta pentru că, în ultimele luni, ţinând cursul de literatură italiană din secolul al XIX-lea, am simţit necesitatea de a explica de ce în această perioadă a dezvoltării

literaturii italiene, care a coincis cu epoca Risorgimentului, prezenţa lui Dante a fost atât de mare şi atât de importantă.

Se ştie că în toate ţările Europei romanticii au manifestat un mare interes pentru Evul Mediu în toate manifestările acestuia, iar romanticii italieni nu fac excepţie, figura lui Dante devenind centrală în viaţa literară a Italiei risorgimentale. Evoluţia romantismului italian se înscrie armonios în agitata epocă de renaştere şi de luptă pentru eliberare naţională, culminând prin crearea statului italian unitar şi independent, la care au participat masele populare largi, la început spontan, apoi prin vestitele vente ale cărbunarilor și uniunea mazzinistă „Tânăra Italie", armata lui Garibaldi, ca, în sfârşit, la 1861, Italia să-şi capete independenţa, iar peste un deceniu, în 1871, să se încheie îndelungatul proces de unificare a ţării. Nu mai vorbim de posibilele şi numeroasele paralelisme şi ecouri, pe care le poate trezi în inimile noastre această glorioasă pagină din istoria Italiei. Și iată că tocmai în această perioadă italienii îl redescoperă pe Dante și îl transformă într-un herald al luptei lor patriotice. Iar literatura italiană nu a putut să nu răspundă acestor stări de spirit. Dante nu era uitat nici până atunci, însă exact acum Poetul devine punctul central, autoritatea supremă a scriitorilor Risorgimentului. Cultul Poetului coincide cu cultul Patriei, el întovărăşea lupta pentru eliberarea de străini, pentru cucerirea libertăţilor cetăţeneşti şi pentru unificarea naţiunii, iar opera lui, mai ales textul *Divinei Comedii,* devine sacru, din care se extrag cuvinte, fraze, versuri întregi ce consunau cu idealurile prezentului. Giuseppe Mazzini spunea că nu există aproape nici un colţ al patriotismului risorgimental, în care – într-un fel sau altul – să nu se găsească o urmă a Poetului sau a numelui Dante.

Romanticii italieni i-au urmat, în admiraţia lor pentru Dante, pe predecesorii din Settecento, din epoca Luminilor, în care înţelegerea şi comentarea lui Dante a fost atât de contradictorie. Dacă un Saverio Bettinelli apărea ca un detractor violent al *Divinei Comedii*, îndeosebi în a sa *Dissertazione accademica sopra Dante*, refuzându-i calităţile unui mare poet, Gaspare Gozzi, fondatorul ziarului *L'Osservatore*, îi ia apărarea în celebra *Difensa di Dante*, având titlul exact de *Guidizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita inguistamente a Virgilio.* S-au mai găsit un Giambatista Vico sau un Gian Vincenzo Gravina care au pătruns mai adânc în opera dantescă, relevându-i nu numai aspectul erudit, ci şi artistic.

Printre predecesorii spirituali ai Risorgimentului un Vittorio Alfieri, cu visurile sale ideale pentru unificarea Italiei, a fost şi el un mare ad-

mirator al lui Dante, poetul şi cetăţeanul, biciuitorul nonconformist al tiranilor şi papilor corupţi. Alfieri s-a considerat mereu un discipol al marelui florentin. În autobiografia sa *Vita scrissa da esso* Alfieri povesteşte despre impresia ce i-a lăsat-o vizitarea mormântului lui Dante de la Ravenna: „Di Bologna me deviai per vizitare in Ravenna il sepolcro del Poeta e un giorno intero vi passai fantasticando, pregando, piangendo", spre a-l evoca apoi într-un dialog imaginar la mormântul lui Dante:

O gran padre Alighier, se dal ciel miri
me, tuo discepol, non indegno starmi
se in me fidi, il tuo sguardo a che s'abassa?
Va, tuono, vinci: e si fra' pie ti vedi
castor, senza mirar sovri'essi passa…

O mare părinte Alighier, dacă din cer priveşti
la mine, discipolul tău, nu-mi fi potrivnic,
dacă te încrezi în mine, privirea ta de ce coboară?
du-te, tunet, învinge, şi dacă la picioarele tale
îi vezi pe-aceştia, fără a-i privi, deasupra lor păşeşte.

Parafrazând celebrul vers din *Infernul* „Tu duce, tu signore, tu maestro", unde Dante îl are în vedere pe Vergiliu, mai scrie Alfieri: „Dante, signor d'ogni non che arme scriva". „Il gran padre Alighier" a fost admirat şi de neoclasicistul Vincenzo Monti, care îl deplângea că a fost „ramingo dalla patria" („pribeag în patria sa"). După opinia lui Francesco de Sanctis, în tragedia lui Monti *Aristodemo,* apare „mândria dantescă şi dulceaţa vergiliană", „il cor di Dante e del suo duca il canto" („inima lui Dante şi al maestrului său cânt") – versuri din epigrama *Per Vincenzo Monti* a lui Alessandro Manzoni.

Astfel, romanticii italieni preiau această imagine a lui Dante-patriotul, exilatul în propria sa patrie, pentru că, după cum a observat Alexandru Balaci, cunoscutul italienist român, Dante a fost unul dintre primii poeţi italieni care a exaltat ideea de patrie, căci *Divina Comedie* este şi un poem al iubirii infinite și a durerii de patrie. Poate că nimeni nu și-a idolatrizat așa ca Dante patria sa Italia şi nimeni nu i-a deplâns, așa ca el, atât de profund, nenorocirile, încât *Divina Comedie* poate fi considerată o operă cu adevărat națională, marcată de cel mai înalt grad de italienitate.

Dante este prezent în creaţia tuturor romanticilor italieni, în polemicile literare şi manifestele estetice, în poezia, proza şi dramaturgia lor, în

scrierile criticilor şi eruditilor vremii. Romanticii italieni au fost profund preocupaţi de crearea unei literaturi cu adevărat naţionale şi, în această luptă a lor, autoritatea lui Dante le venea în ajutor, fiind considerat primul poet romantic italian. Aceasta era poziţia romanticilor din cercul milanez, din care făceau parte Lodovico di Breme, Giovanni Berchet, Giovanni Torti, Ennio Visconti, Frederico Confalonieri, cărora li s-a alăturat mai tărziu Alessandro Manzoni.

Giovanni Berchet abordează ideile lui Sismondi despre Dante, iar Ugo Foscolo, neoclasicistul, dar şi primul romantic italian, în *Discorso sul testi della* Commedia *di Dante*, după opinia lui Mazzini, „condusse la critica sulle vie della storia", relevând, în personalitatea lui Dante- „cetăţeanul, reformatorul, profetul naţiunii", ale cărui opere au fost strâns legate de destinele patriei. Pentru Foscolo, o literatură naţională însemna, în primul rând, o literatură patriotică. „Poiché la letteratura d'una nazione è anessa al clima, agli usi, alla religione, alle leggi, alla fortuna della stessa nazione; che non ama la sua patria, non puo essere utile letterato", scria Foscolo. Lui Ugo Foscolo îi datorăm şi studiile *Dante şi secolul său* şi *Paralela între Dante şi Petrarca*, prin care pune începutul unei noi orientări în critica italiană şi în interpretarea lui Dante, avându-se în vedere şi cunoscutul său comentariu al operei lui Dante. În *Paralela între Dante şi Petrarca,* Foscolo face o apoteoză autorului *Divinei Comedii*, din comparaţia cu Petrarca câştigând Dante: unul s-a născut să rabde (adică Petrarca), altul – să acţioneze (Dante). Foscolo evidenţiază, de fapt, două tipuri de poeţi din epoca Trecentului: unul activ, altul contemplativ, unul aristocrat, devenit exilat, iar altul fiind născut din părinţi exilaţi, devenit aristocrat ş.a.m.d.

Şi Giuseppe Mazzini sublinia patriotismul lui Dante în *L'amor patrio di Dante*, urmând preceptele estetice ale lui Foscolo şi motto-ul florentinului „pensiero e azione". Considerabilă ni se pare şi contribuţia critică a lui Giambatista Nicolini, autorul unui voluminos comentariu al operei lui Dante şi al studiului *Su l'universalità e nazionalità della* Divina Commedia. Pentru Nicolini Cânturile din *Infernul, Purgatoriul* şi *Paradisul* sunt nişte simboluri ale unor categorii veşnice: infernul este simbolul nopţii veşnice, purgatoriul – simbolul istoriei, al progresului permanent, iar paradisul este simbolul artei, încarnarea frumosului etern. Nicolini scria: „Leggere Dante e un dovere, rileggerlo e besogno, sentirlo e presagio di grandezza". Iar Vincenzo Gioberti, în cartea *Del Bello,* elogia măiestria cuvântului artistic dantesc: „Egli posiede in modo maravilioso la semplicità, la naturalezza, la propietà, la concisione, l'eleganza, la

pellgrinità, l*'evidenza,* l'eficacità e la sublimità delle frase; ne credo che per l*'*unione di tutte queste doti alcuno scrittore li pareggi".

În epoca Risorgimentului s-au scris numeroase biografii romanţate ale lui Dante, studii pseudoştiinţifice, dar la jumătatea secolului a apărut critica istorico-filologică, ale cărei începuturi se află în Ugo Foscolo. În 1888, la Roma, se creează „La società dantesca italiana", al cărei scop fundamental a fost editarea întregii opere a lui Dante, dar o ediţie critică definitivă a operei danteşti s-a încheiat în abia anul 1921. Societatea a editat un buletin, dar şi o serie de studii despre Dante. În acest context, trebuie amintită figura marelui critic şi istoric literar italian Francesco de Sanctis, cel mai profund comentator al *Divinei Comedii*, care i-a pătruns toate semnificaţiile şi chiar spaţiul acordat lui Dante în cunoscuta sa istorie a literaturii italiene vorbeşte de la sine despre locul pe care Francesco de Sanctis i-l stabileşte marelui florentin în literatura Italiei.

Toţi poeţii italieni din secolul al XIX-lea, mai ales romanticii, au evocat figura lui Dante. Astfel, Ugo Foscolo, despre a cărui contribuţie la studierea operei lui Dante am amintit mai sus, în capodopera sa *Carme dei Sepolcri* exaltează gloria antichităţii şi a strămoşilor, a timpurilor trecute, pentru a oferi exemple luminoase şi demne de a fi urmate de contemporani. Imaginea lui Dante apare încă în versurile din tinereţe:

O, mio poeta, o altissimo
signor del sommo canto
che con sublima cetera
per la casa del pianto
girasti, e fra la gente
che o gioisce o si pente
tu vivi eterno.

O, poet al meu,
O, cel mai înalt
stăpân al cântului desăvârşit,
care, cu o sublimă ţiteră
prin casa plânsetului,
ai colindat şi printre
oamenii ce se bucură
sau se căiesc,
tu trăieşti veşnic.

*(*Sonetul *Către Dante)*

Şi Alessandro Manzoni aminteşte, în versurile sale, de Dante, „del 'ira maestro e del sonriso", iar Silvio Pellico, un mare admirator al lui Dante, evocă, în poemul *Moartea lui Dante,* figura marelui florentin, care le-a lăsat urmaşilor săi ca testament să iubească Italia, s-o păzească de discordii şi răzmeriţe, să păzească pacea, solidaritatea şi omenia. Giacomo Leopardi continuă tradiţia lui Foscolo de a opune trecutul luminos al patriei prezentului cenuşiu. În poemul *La mormântul lui Dante,* Leopardi opune măreţia moştenirii clasice, bărbăţia şi principialitatea civică a poetului nimicniciei Italiei contemporane, care a uitat de patosul cetăţenesc de odinioară, adresându-se lui Dante să-i răspundă la întrebările ce-i frământau sufletul neliniştit:

O glorioso spirito
Dimmi, d'Italia tua morto è l'amore?
Dì: quella fiamma che t'accese, è spenta?
Dì: nè piu mai rinverdirà quel mirto?
Ch'alleggiò per gran tempo il nostro male?
Nostre corone al suol fuen tutte sparte
Nè sorgerà mai tale
Che ti rassembri in qualsivoglia parte?

O spirit glorios,
Spune-mi, a murit iubirea pentru Italia?
Spune: aceea flacără care te-a aprins s-a stins?
Spune: nu va mai înverzi vreodată acel mirt?
Care a uşurat atâta timp răul nostru?
Coroanele noastre s-au împrăştiat toate pe pământ?
Nici nu se va mai ivi vreunul
Care să-ți semene în vreo parte?

Lui Giacomo Leopardi i se propusese chiar o catedră – Lectura Dantis, la Universitatea din Berlin, la care din motive de sănătate a fost nevoit să renunţe.

Şi Giosuè Carducci, ultimul mare poet italian din secolul al XIX-lea, în sonetele axate pe teme istorice, conturează imaginea lui Dante pe fundalul unei înţelegeri dialectice a istoriei, ca în *Dreptatea poetului*, unde Dante apare în două spaţii temporale: poetul viu şi memoria istoriei care l-a judecat pe poet şi pe antagoniştii lui. În opinia lui Carducci, personalitatea istorică a lui Dante are valoare tocmai în virtutea faptului că este opusă lumii din jur, aflându-se în conflict cu aceasta, fiind un revoltat,

un spirit rebel. La Carducci, Dante se aseamănă cu Martin Luther sau cu Satan din celebrul poem *Către Satan.* Adept al clasicismului, dar într-o accepţie mult mai largă decât cea tradiţională, considerându-i clasicişti sau, mai exact, clasici pe Foscolo, Leopardi, Giusti şi pe sine, cunoscut prin polemica sa cu şcoala romantică în frunte cu Mazzini, Carducci a dezvăluit în tratatul *Despre primele secole ale dezvoltării literaturii italiene* concepţia sa privind sarcinile actuale ale poeziei italiene. Urmărind traiectoria poeziei italiene de la Dante la Ariosto, Carducci ajunge la concluzia că salvarea poeziei italiene din secolul al XIX-lea trebuie căutată într-o înnoire constantă a ideilor şi a formelor ei, dar şi în continuarea marilor tradiţii ale literaturii naţionale.

În proza romanticilor italieni imaginea lui Dante apare mai clar conturată în romanul lui Ugo Foscolo *Ultimele scrosori ale lui Jacobo Ortis*. Epigraful la partea întâi este luat din *Divina Comedie*:

Libertà va cercando che è si cara
Come sa chi per lei
Vita rifiuta.

Pe-a libertăţii urmă
Păşeşte el şi scumpa-i e, cum ştie
Cel care viaţa pentru dânsa-şi curmă.

(Paradisul, Cântul I, vv.70-72*)*

În roman parcă sunt transferate ideile din versurile lui Foscolo. Vizitând Ravenna, eroul romanului, Jacobo Ortis, un alter ego al autorului, spune: „Pe mormântul tău, tată Dante, îmbrăţişindu-l, m-am întărit şi mai mult în hotărârea mea. M-ai văzut? Poate tu, părinte, mi-ai insuflat atâta tărie în suflet şi în inimă, în timp ce, îngenuncheat, cu fruntea sprijinită de lespezile tale, cugetam la spiritul tău nobil, la iubirea ta, la patria ta nerecunoscătoare, la surghiunul, la sărăcia şi la înţelepciunea ta dumnezeiască. M-am despărţit de umbra ta mai hotărât şi mai voios". Textul romanului abundă în reminiscenţe din *Divina Comedie*, de exemplu: „şi pâinea va simţi cât e de-amară pentru străini" (*Paradisul,* Cântul 17, vv.58-59).

Plină de emoţii tulburătoare este scena când eroul vizitează Florenţa, unde imaginea lui Dante transpare din nou când Ortis urcă pe Monteaperto, iar amintirea despre înfrângerea guelfilor i se pare şi azi o ruşine. Despre această bătălie Dante aminteşte în Cântul X din *Infern* şi nu este

exclus că tocmai aceste versuri din *Divina Comedie* l-au făcut de Jacopo Ortis să viziteze Monteaperto.

Deşi mai puţin, prezenţa lui Dante este confirmată şi de dramaturgia romantică italiană, unde pot fi depistate subiecte, motive, episoade preluate de la Dante. Astfel, Silvio Pellico scrie drama *Francesca da Rimini*, Marenco – *Contele Ugolino* şi *Pia dei Tolomei.* Însuşi Dante, mândria Italiei, devine personaj de dramă, protagonist al câtorva piese, una dintre cele mai reuşite fiind *Dante la Verona* de Paolo Ferrari.

Dante va rămâne un etalon şi pentru scriitorii italieni de după Risorgimento, însă în acea epocă de glorie şi de luptă el a fost alături de spiritele patriotice italiene, însufleţindu-le la lupta pentru eliberare şi la crearea unei literaturi profund naţionale.

ITALO SVEVO, sau *SINELE* DEVENIT *EU*

Italo Svevo, pseudonimul literar al lui Ettore Schmitz, născut la Trieste, în anul 1861, şi mort la Matta di Livenza, în 1928, reprezintă un caz aparte în literatura italiană contemporană. „Cazul Svevo", în literatura universală modernă, poate fi pus alături de altele, mult mai cunoscute (Kafka, Joyce, Musil ș.a.), asemănările dintre aceste mari personalităţi artistice fiind suficient de evidente: anonimatul existenţei literare aproape până la moarte, ataşamentul, devenit chiar simbolic, faţă de oraşul natal – cadrul constant al creaţiei lor (Praga, Dublin, Viena, Trieste), contribuţia incontestabilă la înnoirea tehnicii narative şi a romanului modern, în general, valorificarea celor mai importante concepţii, teorii, doctrine filosofice şi artistice ale secolului nostru ş.a.

Svevo a făcut studii comerciale în Germania, unde s-a familiarizat cu literatura şi cu filozofia germană. A fost atras de literatură şi artă încă din tinereţe, ceea ce l-a îndemnat să se dedice scrisului chiar şi când era constrâns de împrejurări să se ocupe de comerţ şi de afaceri. A colaborat la ziarul „L'Indipendente" din Trieste, în care şi-a publicat primele articole şi povestiri, inclusiv cunoscuta nuvelă cu reminiscenţe dostoievskiene „Asasinatul din strada Belpoggio" (1890), autorul vădind un interes special pentru problematica psihologico-filosofică. Svevo a scris trei romane: *O viaţă* (1892), *Bătrâneţea* (1898) şi *Conştiinţa lui Zeno* (1923), un al patrulea roman rămânând neterminat. În 1905, l-a cunoscut la Trieste pe James Joyce, care îi citeşte cu mult interes romanele. Între ei se leagă o prietenie care va dura până la moartea scriitorului italian.

Primele două romane se înseriază romanelor realist-tradiţionale, având în centru destinul unor eroi rataţi, învinşi, inapţi, care nu se pot adapta modului de viaţă din jurul lor. Svevo excelează în analiza universului sufletesc al eroilor săi, dezvăluind sau încercând să dezvăluie zonele obscure ale conştiinţei, mobilurile psihice ale comportamentului acestora. De cele mai multe ori, eroii lui Svevo din primele romane trăiesc într-o lume a iluziilor, până când realitatea îi sileşte să recunoască şi să accepte adevărul crunt al vieţii.

Al treilea roman – *Conştiinţa lui Zeno* – apare după un interval de 25 de ani, perioadă în care Svevo nu a publicat nimic, ceea ce nu înseamnă că nu a scris sau că nu a meditat, în aceşti ani, asupra scrisului. În jurnalul său din 1899, Svevo nota: „Eu cred, cred sincer că nu există o cale mai bună pentru a ajunge să scrii în mod serios decât cea de a scrie zilnic... În caz contrar, nimereşti uşor – chiar în ziua când te crezi gata de a pune mâna pe condei – în locuri comune...". La începutul secolului Svevo îşi formase deja o concepţie despre viaţă, meditând, îndeosebi, asupra unor noţiuni ca „inerţie", „inepţie", „bătrâneţe", „boală". Am putea spune că „boala" însemna, pentru Svevo, o condiţie necesară a vieţii în general, opinie de sorginte nietzscheană – cum că starea normală a omului nu este decât cea de boală. Tocmai în această perioadă Svevo ia cunoştinţă de doctrina lui Sigmund Freud, studiază psihanaliza, încearcă să traducă din chiar celebrul tratat despre natura viselor. Lectura lucrărilor lui Freud îi sugera, probabil, răspunsuri la un şir de întrebări ce-l frământau pe scriitorul italian încă din anii de studii în Germania, când s-a apopiat de opera lui Arthur Schopenhauer – cel mai citit şi discutat filozof german în a doua jumătate a secolului trecut, în orice caz până la Nietzsche. Însuşi Svevo nota, într-o scrisoare, că „primul, care ştiuse ceva despre noi (e vorba de boală şi de bolnavi), era anterior lui Nietzsche şi acesta este Schopenhauer".

Am putea conchide, deci, că ceea ce găsise Svevo în lucrările lui Freud nu-i era absolut necunoscut, el însuşise ceva, fie şi parţial, de la Schopenhauer. Iar lecturile freudiene („Despre psihopatologia vieţii cotidiene", „Visul şi interpretarea sa", „Cuvântul de duh şi raportul său cu inconştientul") erau, poate, şi o confirmare a observaţiilor şi a situaţiilor nevrotice, schiţate de Svevo în operele sale anterioare şi care nu-l puteau lăsa indiferent. Având în vedere şi propria-i nevroză, şi stările psihice ale unor personaje, create de el, se poate spune că gândirea freudiană a contribuit, într-o anumită măsură, la înţelegerea de către Svevo a unor aspecte ale nevrozelor. Mai ales că era mult mai pregătit decât alţi contemporani pentru receptarea esenţei doctrinei lui Freud.

Svevo a lăsat următoarea inscripţie în jurnalul său din anul 1900: „Vreau doar ca, prin aceste pagini, să ajung a mă înţelege mai bine”. Cert pare un lucru: după lecturile freudiene Svevo a început, într-adevăr, să se cunoască mai bine pe sine însuşi ca individ, dar şi să recepteze altfel unele aspecte din primele romane, în special sub raportul relaţiilor ce existau între personajele create de el sau al motivării comportamentului lor. Nu vom risca să afirmăm că Svevo anticipase ideile lui Freud, dar pe multe dintre ele le-a intuit, fără însă a le fi conferit o argumentare teoretică generală. Descoperirea unor afinităţi între propriile-i intuiţii şi doctrina lui Freud l-au făcut pe Svevo să continue studierea lucrărilor ilustrului psihiatru, îndeosebi „Delir şi vise în *Gradiva* de Jensen”, „Introducere în psihanaliză”, din care chiar citează. Dar cea mai elocventă mărturie – atât a receptării şi asimilării doctrinei freudiene, cât şi a atitudinii critice faţă de ea – rămâne capodopera lui Italo Svevo *Conştiinţa lui Zeno*. Acest roman se înscrie evident perspectivei descoperirilor lui Freud, Svevo fiind preocupat aici mai ales de boală, de nevroză, ce ar reprezenta chiar un mod privilegiat de cunoaştere a lumii şi de contact cu ea. Oricum, în pofida finalului romanului, ce spulberă toate iluziile privind teoria şi practica psihanalizei, lecturile din Freud l-au influenţat pe scriitorul italian, au îmbogăţit şi au structurat într-o anume formă observaţiile personale ale romancierului, propria experienţă de nevroză.

Opera lui Svevo demonstrează o evidentă influenţă freudiană. Pe de o parte, psihanaliza poate constitui o contribuţie incontestabilă la interpretarea operei sveviene, cu atât mai mult cu cât lucrul acesta îl sugerează însuşi scriitorul. O abordare clasică, doar din perspectiva romanului psihologic, şi nu numai tradiţional, dar şi modern, nu pare a fi suficientă în cazul lui Svevo, cel puţin dacă avem în vedere *Conştiinţa lui Zeno*. O lectură inspirată de metodele psihanalizei poate oferi o dezvăluire mai nuanţată a semnificaţiilor romanului. Dar nu trebuie nici să exagerăm metodologia psihanalitică. Aceasta, în ultimă instanţă, conduce doar la un diagnostic, opera reducându-se la dezvăluirea unui simplu caz clinic. Chiar adoptând o asemenea metodologie, va trebui să facem şi referiri la istorie, la societate, la alţi factori, adică la rezultatele mai multor tipuri de lectură şi de receptare, ce aduc sugestii şi contribuţii preţioase şi rodnice. Iar psihanaliza poate fi, prin urmare, una dintre abordările posibile, nicidecum unica, având pretenţii de adevăr absolut.

Ca şi eroii primelor două romane, Zeno Cosini, personajul central al romanului *Conştiinţa lui Zeno*, trăieşte într-o lume monotonă, plină de plictis, lipsită de variaţii. De aceea, totul ce încearcă a realiza (căsăto-

ria, cariera, afacerile) rezultă tocmai din dorinţa de a depăşi acest cadru. Eroul nu vrea să fie supus «osândei de plictiseală pe viaţă», declarând: „Viaţa mea nu poate oferi decât o singură notă, fără niciun fel de variaţie, îndeajuns de înaltă şi pe care unii mi-o invidiau, dar îngrozitor de plicticoasă”. Şi tratamentul psihanalitic reprezintă o încercare de a schimba ceva în sine, de a trăi altfel decât ceilalţi. Eroul vrea să se cunoască mai bine, boala lui fiind cea a autoanalizei. „Boala e o convingere – declară eroul –, iar eu m-am născut cu această convingere”. După cum menţiona Ion Ianoşi în prefaţa la traducerea românească a romanului, „conştiinţa-i este suprema cauză a suferinţelor, capacitatea şi îndatorirea, blestemul aproape, de a observa şi de a se observa, boala analizei, care, finalmente, îl va răpune, mai implacabil decât diabetul sau vreo altă nevinovată maladie organică”. Zeno Cosini spune: „Mă pregătesc tocmai să-mi analizez sănătatea, dar nu reuşesc, fiindcă-mi dau seama că, analizând-o, o preschimb în boală”. Celebra frază „Numai noi, bolnavii, ştim câte ceva despre noi înşine”, după cum a remarcat Ion Ianoşi, „se poate şi inversa, într-un autentic spirit freudian sau svevian: noi cei ce ştim câte ceva despre noi înşine, suntem cu toţii bolnavi!”.

Romanul *Conştiina lui Zeno* cuprinde mai multe episoade scrise în pură cheie psihanalitică. Doctorul S. îi propune lui Zeno să-şi scrie autobiografia în cele mai mici amănunte, evocând cât mai multe amintiri, vise, imagini trăite cândva, cu scopul de a-şi limpezi subconştientul şi de a se debarasa de complexele ce-l chinuiau. Asta o şi face eroul romanului în capitolele ce urmează după „Prefaţă” şi „Preambul”, având ca titluri „Fumatul”, „Moartea tatălui meu”, „Istoria căsătoriei mele”, „Soţia şi amanta”, „Povestea unei asociaţii comerciale”, iar ultimul capitol fiind intitulat sugestiv „Psihanaliza”.

Vom aduce doar un exemplu, pentru a ilustra prezenţa în roman a unor teme şi motive tipic freudiene. Astfel, Svevo acordă o deosebită atenţie viselor, pe care şi le aduce aminte eroul romanului şi pe care trebuie să le intrepreteze doctorul S. Unul dintre visele evocate este următorul: „În starea de somnolenţă, în care mă aflam, avui un vis în care totul avea încremenirea specifică coşmarului. Mă visai pe mine însumi redevenit copil şi numai ca să văd cum visa copilul acela! Nu spunea nimic, pradă unei bucurii care-i inunda micuţul trup. I se părea că i se îndeplinise, în sfârşit, o veche dorinţă. Cu toate acestea, zăcea, acolo, singur şi părăsit! Dar vedea şi simţea cu claritatea cu care poţi vedea şi simţi în vis chiar şi lucrurile îndepărtate. Copilul, care se afla într-una din camerele vilei mele, vedea (numai Dumnezeu ştie cum) că pe patul aceleiaşi camere se

afla o cuşcă zidită pe nişte temelii foarte solide, fără uşi sau ferestre, luminată, însă, din belşug şi plină de un aer curat şi înmiresmat. Iar copilul ştia că la cuşca aceea numai el ar fi fost în stare să ajungă – şi asta fără ca măcar să se mişte din loc, căci cuşca ar fi putut veni ea la el. În cuşcă era o singură mobilă, un fotoliu, iar în el stătea o doamnă frumoasă, delicată, îmbrăcată în negru, blondă, cu nişte ochi mari şi albaştri, cu mâinile foarte albe şi cu picioarele mici de tot, în nişte pantofiori de lac, ce licăreau uşor de sub fuste. Trebuie să spun că doamna aceea făcea corp comun cu rochia-i neagră şi cu pantofiorii ei de lac. Totul făcea parte din ea! Iar copilul visa s-o aibă, dar în chipul cel mai ciudat: era sigur că ar putea să mănânce câteva bucăţele din ea – de la cap şi de la picioare".

După această confesiune doctorul îl întrebă pe pacient: „Mama dumitale era blondă şi frumoasă?", rămânând satisfăcut de descoperirea ce-o făcuse şi care era calea spre vindecarea completă a eroului, în urma căreia acesta avea să se obişnuiască a considera că dorinţa de a-şi ucide tatăl şi de a o săruta pe maică-sa erau lucruri foarte nevinovate, din pricina cărora nu avea de ce să-l chinuie remuşcările, deoarece toate acestea se întâmplau în mod obişnuit în cele mai bune familii.

Acest episod, dar şi multe altele, se pretează perfect interpretărilor psihanalitice (Freud, dar şi Lacan), cu atât mai mult cu cât aşa şi fusese concepute iniţial. Dar nu trebuie scăpat din vedere un aspect foarte important al manierei lui Svevo: oricât de sumbre ar părea ideile lui sau cele descrise din tratamentul psihanalitic al eroului, autorul recurge permanent la ironie şi atenuează, astfel, lucrurile. Despre însuşi Freud, Svevo a spus: „Noi, romancierii, obişnuim să ne jucăm cu marii filozofi. Noi îi falsificăm, dar îi şi umanizăm".

Această „umanizare prin joc" şi ironie dă în vileag, îndeosebi la sfârşitul romanului, atitudinea lui Svevo faţă de psihanaliza freudiană. „Am terminat cu psihanaliza" – declară eroul. „Tratamentul meu trebuia să se termine, fiindcă mi se descoperise boala. Exact cea care-i fusese diagnosticată, la vremea sa, de răposatul Sofocle bietului Oedip... Era o boală care mă înălţa până la cea mai înaltă nobleţe. Boală ilustră, datorită căreia strămoşii noştri au intrat în mitologie... Cea mai bună dovadă că n-am suferit niciodată de boala aceea e că nu m-am vindecat de ea...". Boala aceasta, după cum am putut vedea, era cu totul alta, nu întâmplător Zeno spune: „Astăzi mă simt şi mai dezechilibrat, şi mai bolnav ca oricând" şi ceea ce doreşte să facă e să scrie istoria tratamentului său, să scrie cu toată sinceritatea, căci, „prin scris, am credinţa că voi scăpa ceva mai repede de răul pe care mi l-a pricinuit tratamentul. Eroul este convins că numai

aşa avea să redea întreaga însemnătate unui trecut ce nu-l mai durea şi avea să expedieze cât mai repede prezentul plicticos. Depăşirea bolii prin scris, prin creaţie, prin muncă în general avea să-i aducă eroului liniştea, satisfacţia, «trandafiri de mai în plină iarnă»".

Publicat în *Reverberaţii*, 1996, nr. 1, pp. 25-27

POETIC „TALKING CURE" CU UMBERTO SABA

Cunoscutul poet italian contemporan Umberto Saba (Trieste, 1883 – Gorizia, 1957) se numără printre puţinii autori care au rezistat tentaţiei tuturor „ismelor" din prima jumătate a secolului nostru (decadentism, crepuscularism, futurism, ermetism etc.), considerând că datoria supremă a oricărui poet este de a face poezie „onestă". Încă în 1911, într-o mică scriere intitulată *Ce le rămâne de făcut poeţilor,* trimisă revistei „La Voce", care nu i-a mai publicat-o, văzând lumina tiparului abia după moartea poetului, Saba se pronunţa împotriva tuturor concepţiilor poetice pe atunci la modă. În calitate de model negativ era citat Gabriele D'Annunzio, aflat în culmea gloriei, contrapunându-i-se, ca exemplu de poezie mult mai adevărată, figura lui Alessandro Manzoni. În opinia lui Saba, poetul autentic nu este un supraom privilegiat, ci un maestru al cunoaşterii, căruia îi revine, înainte de toate, datoria de a-şi exprima, în mod onest, adevărul interior, punând accentul nu atât pe frumuseţea abstractă, cât pe sinceritatea adevărurilor exprimate.

De această convingere, devenită un veritabil crez artistic, Saba s-a condus pe parcursul întregii sale vieţi, realizând o poezie simplă, dar numai la prima vedere, pentru că e profundă şi sinceră prin mesajul său uman. A publicat numeroase volume şi cicluri de versuri, asupra cărora a simţit mereu necesitatea de a reveni, fiind preocupat, mai ales, de înţelegerea lor autentică. Pentru a evita interpretările eronate, a încercat să-şi facă şi o critică proprie, într-o carte de proză, care abundă în date biografice – *Istoria şi cronologia Canţonierului* (1948). O primă ediţie a *Canţonierului* apăruse în 1921, apoi au urmat, completate cu noi versuri, altele (în 1945, 1948, 1957), cea definitivă fiind publicată postum, în 1961. Astfel, *Canţonierul* s-a transformat treptat în „istoria... sau poate chiar romanul psihologic al unei vieţi (relativ) sărace în evenimente exterioare, dar bogată, în schimb, şi uneori până la suferinţă, în frământări şi rezonanţe interioare".

Numele de familie al poetului este un pseudonim, cel adevărat, al tatălui, fiind Poli. Când Umberto a văzut lumina zilei, tatăl său abandonase familia în urma unor neînţelegeri şi nepotriviri de caractere cu soţia, dar poate şi de aceea că tatăl său era un arian uşuratic, iar maică-sa o evreică severă. Aceasta a lăsat urme adânci în sufletul şi psihicul viitorului poet. Rămasă singură, mama îl încredinţează pe copil doicii (Pepa Sabaz, de la ea Umberto avea să ia, ulterior, numele de Saba). Timp de trei ani – perioadă frecvent evocată în poeziile sale ca o vârstă fericită a copilăriei – el a rămas împreună cu doica şi cu soţul ei, care îşi pierduseră, de curând, unicul fiu. Revine la maică-sa, care îi impune un regim sever şi o educaţie rigidă, o cură represivă. Lipsa tatălui, despărţirea de doică, severitatea mamei au pus fundamentul unei profunde sciziuni interioare încă din copilărie, ce s-a accentuat pe parcurs, transformându-l într-un nevrotic. Aceste date biografice au şi determinat, într-o mare măsură, unele teme şi motive ale liricii lui Saba.

Şi faptul că Umberto Saba se născuse în 1883 la Trieste (ca şi Italo Svevo) e destul de important pentru biografia sa de creaţie. Oraşul natal aparţinea Imperiului Austro-Ungar şi abia după primul război mondial face parte din statul italian. De aici – relaţiile specifice şi complexe şi raportarea lui Saba la cultura italiană în ansamblu, inclusiv distanţarea şi neacceptarea avangardelor italiene de la începutul secolului, dar şi posibilitatea de a fi luat cunoştinţă, cu mult înaintea altor intelectuali italieni, de opera unor autori ca Friedrich Nietzsche şi Sigmund Freud. Familiarizarea cu psihanaliza i-a oferit cheia pentru a descifra o realitate (propria-i realitate interioară), pe care Saba a considerat-o întotdeauna superioară tuturor celorlalte, în special după anii 1929-1931, când a acceptat o terapie psihanalitică cu primul psihanalist italian Edoardo Weiss – un discipol al lui Freud. Să nu uităm însă că Saba simţise o predispoziţie pentru un soi de realism psihologic înainte de a fi venit in contact cu doctrina lui Freud, încât a putut fi calificat drept un psihanalist „avant la lettre".

Având în vedere cele spuse până aici, sunt lesne de înţeles importanţa şi aportul abordării psihanalitice pentru adevărata percepere a unor aspecte ale creaţiei lui Saba care, precum am menţionat, consideră că poetul trebuie să fie, în arta sa, „onest" cu sine şi cu cititorul, dar o poate face numai începând cu propria-i persoană, cunoscându-se, în primul rând, pe sine, după care abia de poate ajunge la dezvăluirea celor mai intime şi nebănuite adevăruri. Saba dorea să se simtă „printre oameni un om", să trăiască „o viaţă ca toţi ceilalţi", să fie ca „toţi oamenii în toate zilele". Visul său, aşa cum mărturiseşte în poezia *Tigrul,* era de „a avea încredere

în toţi", „de a spune cuvinte, de a face lucruri pe care oricine să le înţeleagă", acestea fiind „ca vinul şi ca pâinea, ca pruncii şi ca femeile" – nişte lucruri de preţ pentru toţi. Pornind de la acest deziderat de sinceritate şi de onestitate, cu sine, mai întâi, apoi şi cu ceilalţi, Saba ajunge să declare uneori că versurile urâte, dar adevărate, le preferă celor frumoase, însă false, conturându-se, astfel, chiar o opunere între frumos şi adevăr.

Că poezia lui Umberto Saba se pretează perfect demersului psihanalitic nu mai e demult o noutate – asemenea abordări s-au întreprins, şi nu fără rezultate demne de a fi luate în consideraţie. Vom aminti un studiu important – cartea lui Mario Lavagetto *Găina lui Saba* (1974) –, titlul fiindu-i sugerat cercetătorului, fără nicio îndoială, de o celebră poezie dedicată de Saba soţiei sale. Am vrea totuși să mai insistăm asupra unui aspect al abordării psihanalitice.

Se ştie că orice lectură freudiană a unei opere literare, înţeleasă ca produs simptomatic al inconştientului artistului, privilegiază, în primul rând, aspectul conţinutistic al operei respective, asociindu-se, mai mult sau mai puţin, cu studiul biografic: se caută (şi se găsesc) în biografia autorului întâmplări, evenimente etc. care să explice opera sau ceva din operă. Se practică, aşadar, fie psihanaliza autorului, fie psihanaliza operei. Totuşi, la fel de importantă pare şi abordarea psihanalitică ce vizează nu numai aspectul conţinutistic, ci şi pe cel formal al operei literare, în primul rând, limbajul. Întrucât opera literară e făcută din cuvinte, ce includ şi transmit cititorului un mesaj (aceste cuvinte fiind considerate produsul eu-lui conştient), e cât se poate de firească întrebarea: în ce măsură discursul conştient e legat de inconştient? Fenomenul nu i-a scăpat lui Freud, care a urmărit în lucrările sale anumite caracteristici ale discursului (lapsusurile, bunăoară) sau unele categorii estetice (umorul ori comicul), cercetând, de fapt, raportul dintre retorica inconştientului şi cea a conştientului. Pe această cale a mers psihanaliza contemporană prin Jacques Lacan şi şcoala sa. Înţelegerea *discursului* inconştient este mediată de cuvânt, de aceea, terapia psihanalitică se bazează, în primul rând, pe cuvânt, pe vorbă. Şi nu e deloc întâmplător că una dintre pacientele lui Breuer calificase tratamentul psihanalitic drept „talking cure" (vindecare, cură prin vorbire, prin cuvânt). De această Anna O. aminteşte şi Lacan în *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse (Funcţie şi câmp al vorbei şi al limbajului în psihanaliză).*

Am îndrăzni să afirmăm că, şi pentru Umberto Saba, scrierea versurilor, poezia în general, a fost un fel de „cura parlante" („cură prin vorbire"). Oare nu de aceea poetul insistă asupra sincerităţii şi onestităţii, în

primul rând cu sine, autocunoaşterea adâncurilor tainice ale eului transformându-se într-o adevărată obsesie, iar poezia – într-un fel de eliberare şi de împăcare cu sine şi cu ceilalţi? Inclusiv prin sublimare, precum încearcă, nu o dată, să mărturisească însuşi poetul, bunăoară: „Te-ai născut, inimă, în două ruptă/ câte-ndurai să fac din tine una!/ Câţi trandafiri abisul să-l ascundă!”.

În acest sens, este semnificativă culegerea de versuri *Cuvinte* (1933-1934), scrisă după tratamentul psihanalitic cu doctorul Weiss. În comparaţie cu poeziile de până atunci, aici apare ceva nou. Poetul nu mai este obsedat de unele întâmplări sau fapte din viaţa sa, asupra cărora psihanaliza vărsase un pic de lumină, ci de resursele expresive ale limbii, de intensitatea cuvintelor. Pentru Saba începe o mare limpezire interioară, care afectează şi forma, limbajul, spre a se concentra pe expresivitate, din care cauză unii critici au încercat să-l apropie de poezia ermetică. Asemănarea, însă, pare a fi mai mult de suprafaţă, pentru că limbajul lui Saba nu ascunde adevăruri misterioase şi simbolice, aşa ca la poeţii ermetici. Pentru el, limbajul are un singur privilegiu – expresiv, de a spune sincer şi onest adevărul despre orice realitate. Aceste schimbări vădesc o experienţă poetică şi o anumită cultură psihanalitică. În aspiraţia sa spre puritate şi adevăr, poetul recurge la mitul originilor, când nici omul cu sentimentele sale, nici cuvintele pe care le folosea nu erau contaminate de falsitatea sau ipocrizia civilizaţiei ce pândeşte şi reduce din forţa clarificatoare şi cognitivă a limbajului uman. „Oaza”, „memoria” sugerează calmul, dar şi spaţiul sau sfera inconştientului în care cuvântul mai e sincer şi curat (ceea ce Lacan numeşte „parole pleine”, în opoziţie cu „parole vide” – vorbă goală, nesinceră, neadevărată), exprimând esenţa, adevărul şi contribuind, prin rezolvarea conflictelor nevrotice, la restabilirea unităţii şi a echilibrului în sfera psihicului.

Prin întreaga sa activitate de poet, Umberto Saba a realizat un fel de „cura parlante” pentru sine şi pentru toţi cei ce se identifică şi se recunosc în poezia lui, lăsându-ne acea „buona carta”, despre care vorbeşte într-o poezie din culegerea *Mediteraneene* (1945-1946), ca pe un testament poetic din care se desprinde o declaraţie de iubire şi de încredere în forţa comunicativă și purificatoare a poeziei.

Publicat în *Reverberaţii,* 1997, nr. 1, pp.46-47

GIOVANNI PAPINI, VĂZUT DE MIRCEA ELIADE

„Papini văzut de un român" – astfel îşi intitulase Mircea Eliade o recenzie inserată în 1964 în *Cuvântul în exil* şi prilejuită de apariţia cărţii lui Vintilă Horia *Giovanni Papini* (Paris, 1963). „Faptul e cu atât mai semnificativ, menţiona Mircea Eliade, cu cât omagiul acesta este adus de un scriitor român. Încă o dovadă de solidaritate care există între elitele culturale din ţările latine". De fapt, Mircea Eliade spusese acest lucru încă în anul 1952, în articolul *Descubrimientos espirituales* (*Descoperiri spirituale*), referindu-se, de asemenea, la Vintilă Horia, care tradusese şi publicase la Buenos Aires un volum, cu acest titlu, din eseistica lui Papini: „Un mare şi ilustru scriitor italian, tradus în spaniolește de un scriitor român şi tipărit peste Ocean, în America Latină... Scriu rândurile de faţă mai ales pentru a sublinia această solidaritate a spiritualităţilor neolatine. Ea nu e lipsită de semnificaţie". Pe linia aceleiaşi semnificative solidarităţi spirituale se înseriază şi totul ce alcătuieşte prezenţa lui Giovanni Papini în opera lui Mircea Eliade. Deci, din nou, „Papini văzut de un român".

Pentru cei care putem lua cunoştinţă astăzi de vasta operă ştiinţifică şi filozofică, de proza eseistică şi de ficţiune, de memoriile şi de jurnalul lui Mircea Eliade, datorită numeroaselor volume apărute în ultimii ani în Ţară, nu va fi, desigur, o mare descoperire prezenţa frecventisimă, în paginile autorului român, a referinţelor la personalitatea şi creaţia faimosului scriitor italian Giovanni Papini (1881-1956), nume de rezonanţă universală, dar încă foarte puţin cunoscut la noi. În lipsa multor cărţi ale lui Papini, în original sau în traduceri, lectura operei lui Eliade poate servi şi drept o adevărată iniţiere în cunoaşterea ilustrului italian.

Mircea Eliade l-a descoperit pe Papini încă în anii de liceu. Giovanni Papini, ziarist, filozof, prozator, poet, critic şi istoric literar, era un autor foarte gustat în perioada interbelică. Cărţile lui se traduceau în mai multe limbi europene. Mircea Eliade a făcut primele lecturi din Papini în limba franceză. Ca şi mulţi colegi de generaţie, citise *Istoria lui Cristos*, carte ce nu-l cucerise, în timp ce *Un om sfârşit*, după cum avea să mărturisească mai târziu, „a căzut ca un trăsnet". Cartea lui Papini *Un om sfârşit* a fost publicată în 1923, în traducerea lui George Călinescu şi prezentată de cunoscutul italienist Alexandru Marcu. Papini devine pentru Eliade un autor preferat. În memoriile sale notează: „Pasiunea pentru Papini m-a făcut să învăţ repede italieneşte, ca să-i pot citi şi celelalte cărţi...". În câteva luni izbutise să-şi procure toate cărţile lui Papini, publicate

până atunci, în afară de cele care nu se mai retipăreau şi pe care avea să le citească mai târziu, la Biblioteca din Roma. În 1934, Mircea Eliade mărturisea că citise „30 de volume ale lui Papini de cel puţin trei ori fiecare. Şi continuu să-l iubesc pe Papini întreg, aşa cum e" – lucru pe care l-a făcut toată viaţa, rămânând până la sfârşit un mare admirator al lui Papini, cu toate învinuirile de „papinism", ce i s-au adus.

Admiraţia lui Eliade pentru Papini s-a soldat încă în tinereţe cu câteva articole despre scriitorul italian, publicate în *Cuvântul* şi chiar cu traducerea unor schiţe fantastice papiniene. A trimis articolele publicate lui Papini la Florenţa, însoţindu-le de o scrisoare şi primind un răspuns pe trei pagini, în care Papini i se adresa „cher ami inconnu" („dragă prietene necunoscut"), regretând că studia filozofia – „cea mai zadarnică dintre ştiinţe" – şi invitându-l să vină la Florenţa. În primăvara anului 1927, Mircea Eliade pleacă, pentru prima oară, în Italia. Memoriile şi jurnalul lui Eliade cuprind pagini impresionante despre această primă întâlnire cu Papini, pe care l-a văzut aşa cum şi-l închipuise din fotografii. A urmărit după aceasta foarte atent „fenomenul Papini", citind toate operele autorului italian, publicând articole şi referindu-se la el de nenumărate ori în scrierile sale.

Lectura cărţii *Un om sfârşit* a produs o impresie puternică asupra lui Eliade încă în tinereţe. Mai târziu, avea să spună despre această carte că „va rămâne un document excepţional, unic în toate literaturile moderne". Atunci însă această carte l-a impresionat, mai ales pentru că descoperise mai multe asemănări cu Papini: „Nu-mi puteam închipui până atunci că pot semăna atât de mult cu altcineva. Mă regăseam aproape de-a întregul în copilăria şi adolescenţa lui Papini... Ca şi el, mărturiseşte Eliade, eram urât, foarte miop, devorat de o curiozitate precoce şi fără margini, voind să citesc tot, visând să pot scrie despre toate. Ca şi el eram timid, iubeam singurătatea şi mă înţelegeam numai cu prietenii inteligenţi sau eruditi; ca şi el uram şcoala şi nu credeam decât în cele ce învăţam singur, fără ajutorul profesorului". Dar cea mai extraordinară asemănare au fost nu atât precocitatea, miopia, setea de lectură, enciclopedismul, cât asemănarea dintre cartea lui Papini şi propria-i carte *Romanul adolescentului miop*, fapt ce l-a făcut pe tânărul Eliade să experimenteze un sentiment contradictoriu – de bucurie şi furie: „Recitând *Un om sfârşit*, aveam uneori impresia că sunt doar replica lui Papini. Entuziasmului meu i-au urmat îndoiala, gelozia, furia la gândul că atâtea capitole din *Romanul adolescentului miop* vor fi socotite copiate sau, cel puţin, inspirate din *Un om sfârşit.* Când începuse să publice fragmente din romanul său, Mircea

Eliade a tipărit, într-o variantă definitivă, un capitol asupra căruia lucrase mai mult timp, intitulându-l «Papini, Eu şi Lumea», un fragment tipic papinian (să nu uităm că Papini fusese, între altele, şi iniţiatorul fragmentismului sau fragmentarismului – o estetică specifică pe care a realizat-o în mai multe scrieri), amintind de stilul pamfletelor din prima epocă a lui Papini: «Vorbeam despre mine ca despre un geniu necunoscut, un uriaş camuflat în elev de liceu, ameninţând să zdrobească pe toţi cei care ar fi îndrăznit să-i stea în cale. Textul era atât de frenetic şi absurd, încât a fost comentat cu încântare de toţi colegii mei de gazetărie de pe atunci»".

Contactul cu opera lui Papini a contribuit într-o anumită măsură la formarea intelectuală a lui Eliade. Prin creaţia lui Papini, Eliade s-a familiarizat cu literatura şi cultura italiană, izbutind să se elibereze de tutela „librăriei franceze": „M-a ajutat – indirect, relevându-mi alte preocupări, nutrindu-mă cu alte izvoare, – să mă orientez altfel decât majoritatea intelectualilor generaţiei mele care citeau şi discutau, în primul rând, cărţile şi autorii accesibili în limba franceză".

În articolele şi eseurile dedicate lui Papini, Mircea Eliade a apreciat din cele mai diferite puncte de vedere contribuţia acestui controversat autor italian. L-a atras felul de a scrie al lui Papini – „aspru, pietros, viril, direct, pasionat, impertinent", „fraza amplă, robustă, suculentă, opera-i stufoasă, inegală, agitată". Îi plăcea în scrisul lui Papini curajul de a vorbi în glumă despre lucruri extrem de serioase şi de a vorbi serios despre lucruri fără nicio importanţă. Pagini pline de observaţii judicioase a scris Eliade despre concepţia papiniană a Renaşterii, despre revalorizarea ei creştină – o adevărată „descoperire spirituală" – potrivit căreia Renaşterea era o „reîntoarcere la primatul Tatălui", relaţionând ideile lui Papini cu descoperirile moderne occidentale: valoarea religioasă a Formelor şi valoarea religioasă a Simbolurilor, Papini anticipând, astfel, „spiritul timpului", cum se întâmplă nu arareori în cazul marilor artişti. Amintim şi aprecierile lui Eliade despre Papini ca autor al unei *Istorii a literaturii italiene* (sec. XIII-XIV), în care accentul se pune pe specificul metodei adaptate de autorul italian, îndeosebi după convertirea la catolicism. Scriind această mare carte a secolului, Papini, în opinia lui Eliade, „a încercat să slujească numai pe adevăraţii creatori ai literaturii italiene, arătând cititorilor ce înseamnă un geniu şi cum trebuie asimilată o capodoperă".

Mircea Eliade a citit nu numai opera lui Papini în întregime, dar şi aproape totul ce s-a scris valoros despre ea şi recomanda cu toată căldura, mai ales tinerilor, lectura operei complete a lui Papini. Eliade considera

că „ar fi interesant să se cerceteze într-o zi istoria penetraţiei operei lui Giovanni Papini în România, care, spre deosebire de alţi autori, introduşi şi lansaţi prin traducerile franceze, îşi datorează prezenţa în literatura română aproape exclusiv italieniştilor”. Actualizăm şi noi această idee a lui Mircea Eliade în speranţa că cineva dintre tinerii cercetători în domeniul comparatismului va încerca realizarea ei.

Publicat în *Literatura şi arta*, 1995, nr.11 (2587), 16 martie

UMBERTO ECO ŞI POSTMODERNISMUL

Inițial, astfel am intitulat analiza în cadrul unei ediții a conferinței științifice „Zilelor Dante în Moldova”, dar, pe parcurs, am înțeles că mai indicat ar fi să inversăm termenii și să vorbim mai întâi despre postmodernism și doar apoi despre Umberto Eco, drept reprezentant al postmodernismului.

Postmodernismul în literatura şi arta contemporană este un fenomen relativ recent, care a generat opinii şi interpretări dintre cele mai diverse şi mai controversate. Pe de o parte, s-ar părea că prefixul *post-* trimite la fenomene similare din istoria literaturii, cum ar fi postromantismul, postsimbolismul, postimpresionismul etc. – adică postmodernismul ar fi o prelungire a modernismului, o ultimă fază a acestuia. Pe de altă parte, postmodernismul ar fi ceea ce urmează după modernism, dar ceva totuşi diferit, un curent nou în literatură şi artă. Şi într-un caz, şi în celălalt postmodernismul este raportat la modernism, relaţia cu acesta din urmă fiind de continuitate sau de ruptură, ori indicând şi una, şi alta. Încercările de a defini şi a explica fenomenul au condus la apariţia unei întregi teorii a postmodernismului, cariera termenului devenind cu adevărat spectaculoasă, însă lucrurile nu par să se fi limpezit, ci, dimpotrivă, s-au complicat şi mai mult. Discuţiile şi interpretările par să fi intrat într-un labirint din care cu greu se poate ieşi. Pentru a încerca o posibilă clarificare a esenţei acestui ultim mare curent din istoria literaturii și culturii universale, să aruncăm o privire de ansamblu asupra felului cum s-au succedat curentele literare din momentul când au început să se constituie în accepţiunea modernă a termenului, adică din epoca Renaşterii, considerând că literatura, în general, şi orice fenomen literar (curent, gen, operă etc.), în parte, reprezintă sisteme, ale căror elemente constitutive sunt corelate reciproc şi se află într-o anumită interacţiune.

Trecerea de la o epocă la alta, de la un curent literar la altul este un proces de creştere selectivă de mare complexitate, sistemele literare evoluând într-o formă specifică şi caracterizându-se prin continuitatea sau dispariţia unor elemente, prin erupţia neaşteptată sau efectul întârziat al altora, prin reînvierea sau recuperarea unor posibilităţi nerealizate sau uitate. Începutul tranziţiei la un curent nou este aproape întotdeauna în raport direct cu începutul crizei celui existent. Din acest punct de vedere, pot fi evidenţiate două modalităţi sau reacţii ale unui curent nou faţă de cel vechi: 1) fie prin demontarea, recuperarea şi asimilarea unor elemente ale sistemului literar existent, cu o vehiculare liberă a elementelor vechi în combinări noi; 2) fie printr-o ofensivă împotriva sistemului literar existent, însoţită de intenţia de a-l anula şi de a-l înlocui cu altul nou. Uneori primul tip de reacţie este numit reacţie de tip postmodernist (RP), iar al doilea – reacţie de tip avangardist (RA). Astfel, în schema succesiunii curentelor literare, pe care am schiţat-o, faţă de Renaştere, – aceste două tipuri de reacţii ar fi Academismul (RP) şi Barocul (RA); faţă de Baroc – Rococo-ul (RP) şi Clasicismul (RA); faţă de Clasicism – Neoclasicismul (RP) şi Romantismul (RA); faţă de Romantism – Parnasianismul (RP) şi Realismul (RA); faţă de Realism – Naturalismul (RP) şi Simbolismul (RA); faţă de Simbolism – Acmeismul, curent de natură postsimbolistă (RP), şi Avangardismul (Modernismul), în general (RA), faţă de acestea din urmă, adică faţă de Modernism, atât reacţia de tip postmodernist, cât şi cea de tip avangardist părând a fi una și aceeaşi – Postmodernismul.

Ajungem, astfel, la ceea ce s-a spus de mai multe ori: că termenul *postmodernism* nu este unul adecvat realităţii artistice pe care pretinde să o acopere şi să o exprime. Dacă postmodernismul este reacţia de tip postmodernist faţă de modernism, reacţia de tip avangardist faţă de modernism ar fi trebuit numită altfel. Din păcate, ambiguitatea termenului, dar şi a conceptului, persistă, postmodernistă fiind calificată aproape toată literatura de după modernism, fără a se face vreo delimitare. În timp ce ar trebui să delimităm nu numai ce este postmodernist în postmodernism şi ce este avangardist în postmodernism, dar şi ce înseamnă postmodernist şi postmodern în postmodernitate, în general, deoarece nu toată literatura postmodernă este şi postmodernistă, tot aşa cum nu toată literatura modernă a fost şi modernistă.

Postmodernismul nu reprezintă nici pe departe un fenomen omogen. Promovând pluralismul şi diversitatea la toate nivelurile, postmodernismul se prezintă ca un curent pestriţ şi eclectic, dar în interiorul acestei „forme în mişcare” pot fi evidenţiate totuşi unele clasificări sau tipolo-

gizări, precum şi unele trăsături definitorii. Se vorbeşte de postmodernism deconstructiv şi reconstructiv, poststructuralist, neoavangardist şi neoconservator, vestic şi estic, conceptualist, schizoanalitic, melancolic, narativ, liric, feminist etc.

Cu toată diversitatea tipurilor de postmodernism, literatura postmodernistă se distinge printr-un şir de trăsături specifice, deşi nu întru totul noi. Aceste trăsături rezultă din însăşi natura postmodernismului, ca fenomen şi curent literar recuperator, dar nu numai în raport cu modernismul, ci şi cu întreaga tradiţie culturală a omenirii. Postmodernismul ar fi o ultimă modernitate, încheind epoca avangardei, după care nu mai poate fi vorba despre ceva nou. Noul s-ar reduce doar la natura recuperatoare a postmodernismului atât faţă de trecutul imediat modernist, însuşind multe dintre tehnicile şi strategiile estetice ale acestuia până la „clasicizare", cât şi faţă de întreg trecutul cultural în general, pe care îl revizitează, spre a-l redescoperi şi recupera, dar într-un mod „exclusiv parodic, ironic, metatextual", după cum precizează Mircea Cartărescu, unul dintre exponenţii de seamă ai postmodernismului românesc, citându-l pe Umberto Eco, un alt scriitor reprezentativ al postmodernismului, care consideră că fiecare epocă are postmodernismul său, iar trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, trebuie să fie revizitat: „Avangarda distruge trecutul, îl desfigurează (...) Dar soseşte momentul în care avangarda (modernul) nu poate merge mai departe (...). Răspunsul postmodernului, dat modernului, constă în recunoaşterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, cu candoare". Astfel, romanul lui Cervantes *Don Quijote* ar fi pentru vremea sa şi un fel de roman de tip postmodernist, deoarece reasamblează genul cavaleresc prin parodierea acestuia.

Pornind de la cele menţionate mai sus, se poate spune că estetica postmodernismului este una pluralistă şi deconstructivă, având la bază ideea poststructuralistă că lumea este un text, prin „text" având-se în vedere aspectul semantic şi formal al oricărei opere de artă, care, pentru a fi înţeleasă, trebuie citită (receptată) de un cititor (receptor). În literatura postmodernistă se renunţă la orice reguli rigide de creare a operei, scriitorul având libertatea de a apela la toate experienţele estetice şi artistice ale trecutului (curente, şcoli, stiluri, genuri şi specii, limbaje etc.), combinându-le şi variindu-le în măsura talentului şi a erudiţiei sale. Un autor de opere postmoderniste, ca, de altfel, şi cititorul acestora, trebuie să fie nu numai talentat, dar şi erudit, să cunoască „textele" trecutului din care este „ţesută" opera postmodernistă. Astfel, orice text nou înglobează

elemente („citate”, inserţii) din alte texte, la cele mai diferite niveluri, şi există, de fapt, între alte texte, reprezentând ceea ce s-a numit „intertext” sau „intertextualitate”. De aceea, în relaţia „autor-operă-cititor (receptor)”, literatura postmodernistă deplasează accentul pe ultimii doi termeni, adică pe felul cum este scrisă opera („scriitura”) şi cum este sau poate fi receptată.

Postmodernismul este un curent nou, dar el a reuşit să imprime literaturii din ultima vreme o dimensiune nouă, i-a lărgit orizonturile, asimilând toate tipurile de scriitură, zdruncinând temeliile oricăror forme de dogmatism şi opunându-le o concepţie relativistă şi pluralistă despre lume şi om.

Ihab Hassan, unul dintre teoreticienii postmodernismului, evidenţia unsprezece trăsături definitorii ale postmodernismului, comentate de Mircea Cărtărescu în monografia sa *Postmodernismul românesc*: indeterminarea, fragmentarea, decanonizarea, lipsa-de-sine/lipsa-de-adâncime, neprezentabilul/nereprezentabilul, ironia (sau perspectivismul), hibridizarea, carnavalizarea, performanţa/participarea, construcţionismul, imanenţa. „Scriitorul postmodernist, afirmă Eugen Simion, încorporează, în propriul text, fragmente de texte şi experienţe ale altora, recunoscându-le şi numindu-le explicit. Face, aşadar, literatură, pornind mai degrabă de la literatura ce îl precede, decât de la realitatea istorică a secolului al XX-lea, ce-l conţine, iese din cărţi, dintr-o uriaşă Bibliotecă, la care se ataşează cu un spirit, pe de o parte, ironic, pe de alta, ludic”.

Postmodernismul este un fenomen apărut iniţial în Occident, mult timp considerându-se că numai în condiţiile societăţii postindustriale poate apărea un asemenea fenomen în artă. Cu toate acestea, postmodernismul se afirmă şi în ţările postcomuniste ale Europei de Est, unde postmodernismul a apărut şi se dezvoltă în condiţii specifice, inclusiv la noi. Astfel, spre deosebire de postmodernismul vestic, cel estic s-a înfiripat în condiţiile socioculturale nefavorabile ale totalitarismului în proces de descompunere şi ale lipsei unei circulaţii fireşti a ideilor şi valorilor artistice. În virtutea acestor împrejurări, postmodernismul estic a introdus în mod intuitiv mai multe elemente postmoderne şi postmoderniste sau chiar le-a inventat. Acest „amatorism” şi împotrivirea regimurilor totalitare le-a permis postmoderniştilor din est să nu se transforme în nişte simpli epigoni ai confraţilor din vest şi să creeze o ramificaţie proprie şi originală pe tulpina comună a postmodernismului. Operele postmoderniştilor noştri, de exemplu, sau ale celor din Rusia, sunt mai avangardiste şi mai politizate, înglobând, ca unul dintre limbajele supuse deconstrui-

rii, limbajul realismului socialist, considerat ca limbaj al unei culturi de masă. Şi ceea ce aproape că nu se observă în postmodernismul vestic, dar se observă în cel estic, este faptul că, în cel din urmă, există un vădit element specific naţional, chiar dacă prin însăşi esenţa sa, postmodermismul este transnaţional. După cum preciza Liviu Petrescu, în ceea ce priveşte perspectivele de longevitate ale fenomenului literar postmodern, orice pronostic ar fi deosebit de riscant: ceea ce n-ar trebui să se piardă din vedere, ar fi, totuşi, faptul că „postmodernismul nu trebuie privit doar ca o simplă modă, mai mult sau mai puţin trecătoare: postmodernismul este o epistemă” .

Problema apartenenţei unor scriitori la postmodernism este discutabilă în măsura în care este discutabilă însăşi problema postmodernismului. Nu e chiar atât de uşor a trasa o linie de demarcare clară între ceea ce a fost numit, după al doilea război mondial, „neoavangardism” sau „neomodernism” şi postmodernism. Mulţi scriitorii mai în vârstă, calificaţi un timp drept neoavangardişti sau neomodernişti, au început să fie declaraţi postmodernişti. Alţii, mai tineri, s-au afirmat în albia noilor tendinţe postmoderniste. În toate ţările se poartă discuţii în jurul problemei postmodernismului şi al scriitorilor care îl reprezintă. Printre aceştia se evidenţiază asemenea scriitori ca Umberto Eco în Italia, John Barth în SUA, John Fowles în Anglia şi mulți alţii.

Umberto Eco (1932-2016) nu are nevoie de prezentare, dar câteva date biografice vom aminti. S-a născut la Alessandria (Piemonte), pe 16 ianuarie 1932. A studiat filozofia la Torino, luându-şi licenţa în estetică în 1954. După câţiva ani devine „libero docente” şi predă estetica şi semiotica în diferite universităţi italiene din Firenze, Milano, Bologna. Pentru prima dată în Italia a introdus un curs despre semiotica arhitecturii. Din 1971 este profesor de semiotică la Universitatea din Bologna. Eco este şi redactor-şef al prestigiosului periodic *VS. Quaderni de studi semiotici*. Fiind unul dintre reprezentanţii de frunte ai avangardei culturale italiene, Eco se numără printre fondatorii revistelor „Marcatre” şi „Quindici”. Colaborează la numeroase alte publicaţii de specialitate din Italia şi din alte ţări. Din anul 1959, este consilier editorial al celebrei edituri milaneze Bompiani. Eco a scris un număr impresionant de cărți, studii şi comunicări de esență teoretică, primind nenumărate premii literare şi distincţii culturale, inclusiv Legiunea de Onoare în 1993. A ţinut cursuri în cele mai vestite universităţi din lume, fiind ales *Doctor Honoris Causa* a peste cincizeci dintre ele.

Printre lucrările sale teoretice din domeniul esteticii, semioticii, literaturii şi artei, în general, cele mai cunoscute şi traduse sunt: *Problema*

estetică la Toma d'Aquino (1965), *Opera deschisă* (1962), *Apocaliptici şi integraţi* (1964), *Poeticile lui Joyce* (1966), *Structura absentă* (1968), *Formele conţinutului* (1971), *Tratat de semiotică generală* (1975), *Cum se scrie o teză de licenţă* (1977), *Lector in fabula* (1979), *Semiotica şi filozofia limbajului* (1984), *Limitele interpretării* (1990), *Şase plimbări prin pădurea narativă* (1994) şi multe altele. Ca romancier, Umberto Eco este autorul unor romane de rezonanţă universală, considerate ca aparţinând postmodernismului: *Numele trandafirului* (1980), *Pendulul lui Foucault* (1988), *Insula din ziua de ieri* (1994), *Baudolino* (2000) ş.a. Umberto Eco a devenit o autoritate incontestabilă în câmpul reflecţiilor contemporane despre textul literar şi interpretarea lui. Este unanim recunoscut drept un ideolog al mişcării postmoderniste, iar romanele lui – ca modele clasicizate ale acesteia.

Umberto Eco s-a făcut cunoscut în toată lumea, în primul rând, ca teoretician şi om de ştiinţă. Nu este deloc întâmplător, dimpotrivă, pare a fi chiar emblematic un detaliu din biografia reputatului semiotician: Eco şi-a început cariera în calitate de simplu angajat al Televiziunii italiene, realizând o emisiune-concurs de tipul „Cine ştie – câştigă". Poate de aceea întreaga operă teoretică şi narativă a lui Umberto Eco se fundamentează, mai târziu, pe cunoaştere şi ia în discuţie probleme legate de posibilităţile şi limitele cunoaşterii umane. Această preocupare pentru tensiunile procesului cunoaşterii începe încă din teza sa de doctorat despre estetica lui Toma d'Aquino, la care găseşte cea mai modernă reţetă a scriiturii: „*Arta este o cunoaştere a regulilor prin mijlocirea cărora pot fi produse ulterior lucrurile".* Opera narativă a semioticianului italian pare să confirme întru totul această afirmaţie. În beletristică, Eco a venit din lumea ştiinţei, a cunoaşterii. Până a scrie primul său roman, Eco a citit şi a cercetat o mulţime de alte cărţi şi romane. În postura sa de teoretician, Eco a cunoscut numeroase procedee, metode şi tehnici literare care şi-au lăsat amprenta asupra propriei creaţii romaneşti. Nu întâmplător scriitorul italian declarase: „*Cărţile se fac din cărţi".* Interesul pentru Evul Mediu este la Eco o permanenţă atât în lucrările teoretice – Eco găsea o mare înrudire între metodologiile scolastice medievale şi cele moderne –, cât şi în romanele sale, în care problematica medievală ocupă un loc privilegiat. De la publicarea, în 1980, a primului său roman *Numele trandafirului*, în critica literară contemporană s-a discutat mult despre caracterul specific al romanelor lui Eco, inclusiv despre faptul dacă acestea pot fi considerate romane în adevăratul sens al acestui cuvânt, deoarece romanul lui Eco se deosebeşte atât de romanul de tip tradiţional, cât şi de cel de tip mo-

dernist. Totodată, romanul lui Eco întruneşte trăsături ale ambelor tipuri de roman, dar şi un şir de particularităţi specifice, determinate de felul cum îşi scrie Eco romanele: scriitorul se bazează nu atât pe fapte reale, cât pe materiale de tip enciclopedic.

În general, romanele lui Umberto Eco sunt scrise parcă după o schemă romanescă, foarte apropiată de schemele romanelor poliţiste, gen foarte răspândit în aşa-numita literatură de masă. Dar acesta este numai un prim-nivel al romanelor lui Eco, care tinde spre ceea ce s-ar putea numi „roman total", adică roman istoric, filozofic, psihologic, social etc. Astfel, romanul *Numele trandafirului* este un roman cu o intrigă poliţistă iscusit condusă, dar şi un „Bildungsroman", romanul formării unui caracter, al tânărului Adso din Melk. Totodată, este un roman filozofic, dar şi unul politic, este un roman istoric, dar şi unul psihologic. Polivalenţa semnificaţiilor sale este sugerată de însuşi titlul romanului, de „figura" metaforică a trandafirului, floare cu multe petale, ca şi sensurile cărţii lui Eco.

Numele trandafirului începe cu citarea *Genezei*. Naratorul, călugărul benedictin Adso din Melk, ajuns la vârsta senectuţii şi retras din lume în chilia sa, rememorează evenimentele din tinereţe care i-au marcat profund existenţa. Acţiunea romanului se desfăşoară în secolul al XIV-lea. Adso din Melk, fiul unui nobil ce lupta sub comanda lui Ludovic de Bavaria, este trimis de tatăl său ca învăţăcel pe lângă eruditul franciscan Guglielmo din Baskerville, aflat în Italia într-o misiune, şi împreună cu acesta, vizitează mai multe oraşe şi abaţii, printre care şi impunătoarea abaţie păstorită de Abbone, unde se petrec evenimentele descrise în roman. Ajunşi la abaţie, renumită nu numai prin bogăţia ei, ci şi prin valoroasa sa bibliotecă, una dintre cele mai mari biblioteci ale creştinătăţii, află că aici urma să aibă loc o întâlnire între călugării diferitelor ordine monahale, reprezentanţii papalităţii şi trimişii imperiali, care trebuiau să participe la un şir de discuţii teologice. În aşteptarea acestei întâlniri la abaţie sosise şi un vechi prieten al lui Fra Guglielmo, Ubertino de Cassale, acesta avertizându-i pe nou-veniţi asupra faptului că, în abaţie, se întâmpla ceva straniu şi nesănătos.

Guglielmo află de la abate că, în urmă cu nişte zile, fusese găsit mort Adelmo, unul dintre călugării tineri, presupunându-se că a fost ucis. Guglielmo şi Adso încearcă să descopere motivul şi circumstanţele crimei, precum şi numele ucigaşului. Astfel, ei află că Adelmo era unul dintre cei mai talentaţi miniaturişti din abaţie, înzestrat cu multă fantezie şi umor. În scriptorium, unde lucrau cu manuscrisele tinerii călugări, il cunosc pe un călugăr bătrân şi orb, Jorge din Burgos, cunoscut prin caracterul său

extrem de sever şi prin memoria sa fabuloasă de lector, cu care Guglielmo poartă o impresionantă dispută despre râs. În scriptorium mai fac cunoştinţă cu doi prieteni ai răposatului Adelmo: ajutorul de bibliotecar Berengario şi traducătorul de limbă greacă Venanzio. Întrucât întreaga existenţă a călugărilor din abaţie era concentrată asupra cărţilor, Guglielmo şi Adso încearcă să pătrundă în biblioteca abaţiei, care se dovedeşte a fi un întreg labirint secretizat, în care pot pătrunde doar cei iniţiaţi. Guglielmo nu reuşise să descifreze misterul morţii lui Adelmo – că acestuia i se adaugă misterul altei morţi, tot atât de violente, – aceea a lui Venanzio, care lucrase cu un manuscris misterios, dispărut după moartea acestuia, şi care era o enigmă pentu Guglielmo.

Urmează întâlnirea între călugării minoriţi, trimişii imperiali şi inchizitorul Bernardo Guy, arestarea şi arderea pe rug a chelarului Remigio şi a fetei care îl iniţiase câteva nopţi înainte pe Adso în tainele lui Eros, dar Guglielmo nu crede că chelarul este vinovat de crimele din abaţie şi continuă cercetările. Chiar în ziua sosirii inchizitorului fusese găsit cadavrul lui Berengario, iar la plecarea lui, este găsit mort fratele Severino, erboristul şi medicul abaţiei, împrietenit cu Guglielmo. Între timp, Guglielmo reuşeşte să descifreze însemnările făcute de Venanzio, care conţineau secretul intrării în locul cel mai tăinuit al bibliotecii, numit „Finis Africae", unde, până de curând, se aflase misteriosul manuscris, pe care îl ţinuseră în mână toţi cei care erau morţi. Astfel, Guglielmo înţelege că misterul crimelor este legat de acest manuscris, atât de păzit, şi intuieşte conţinutul acestuia. Cu cât Guglielmo şi Adso se apropie mai mult de adevăr, cu atât mai insistent abatele Abbone încearcă să-i facă să plece. Dar Guglielmo nu cedează. Împreună cu Adso reuşesc să pătrundă în „Finis Africae" şi acolo îl găsesc pe venerabilul şi severul călugăr Jorge din Burgos, duşmanul fanteziei şi al râsului. Pentru că tocmai despre aceasta era manuscrisul, un text necunoscut al lui Aristotel şi considerat pierdut, o continuare a *Poeticii*, în care elogia comedia, râsul, fantezia şi inspiraţia nelimitată de nimic, lucruri contrare dogmei creştine. Cândva Jorge fusese bibliotecarul abaţiei, copiase manuscrisul şi îl păzea cu străşnicie, inclusiv îi unsese paginile cu o otravă puternică, furată din laboratorul erboristului. Iată de ce dispăreau toţi cei care veniseră în contact cu manuscrisul. Se otrăveşte şi Jorge, înghiţând paginile manuscrisului în sensul direct al cuvîntului ca să nu nimerească în mâinile lui Guglielmo care, din greşeală, loveşte o făclie de la care se aprind vechile pergamente şi se mistuie, în foc, toată biblioteca împreună cu Jorge şi cu abatele Abbone. Guglielmo şi Adso reuşesc să se salveze şi părăsesc abaţia.

Aşadar, *Numele trandafirului* nu este un simplu roman de divertisment sau un roman cu intrigă poliţistă, cum pare a fi tentaţia generală de a-l considera în prima clipă, deşi majoritatea cititorilor, fără o anumită pregătire intelectuală, îl înţeleg tocmai astfel. Din acest punct de vedere, Guglielmo şi Adso amintesc de celebrul detectiv Sherlock Holmes şi doctorul Watson din creaţia lui Arthur Conan Doyle. Ca şi în romanul poliţist, în *Numele trandafirului* interesul cititorului se concentrează, la prima vedere, asupra unei naraţiuni captivante, având la bază dezvăluirea împrejurărilor ce au condus la săvârşirea unor crime. Pe de altă parte, romanul poate fi citit ca un roman istoric, în care autorul prezintă o perioadă concretă din istoria societăţii europene, aducând în scenă nu numai personaje fictive, ci şi personaje istorice reale, ce imprimă naraţiunii un mai mare grad de autenticitate. Interesul scriitorului faţă de mişcările religioase din Evul Mediu şi luptele dintre diferite curente de idei, cu evidente aluzii la situaţia de azi, apropie cartea lui Eco de romanul politic sau de cel de idei. Continuând pe această linie, s-ar putea spune că romanul lui Eco reprezintă, în egală măsură, şi un roman social, şi unul de moravuri. Şi desigur, *Numele trandafirului* este şi un roman filozofic, Eco însuşi declarând, într-un interviu, că „este un romancier al filozofiei". Ca şi în alte romane de mai târziu, Eco este preocupat de problema înţelegerii şi cunoaşterii lumii de către om, exact ca în lucrările sale teoretice, în care interesul autorului este orientat spre înţelegerea şi cunoaşterea textului, lumea din jur, întreg universul fiind, de asemenea un text, un macrotext, alcătuit, la rândul său, din mai multe microtexte. Cât îi este dat omului să cunoască, până unde omul poate pătrunde în secretul existenţei, ce şi cât rămâne din cunoaşterea lumii de către om – acestea par a fi întrebări ce se desprind din mai multe romane ale lui Umberto Eco, inclusiv din romanul *Numele trandafirului*. Şi pretutindeni autorul parcă ar sugera că omul poate cunoaşte lumea până la un punct, că această cunoaştere a lui va fi mereu incompletă, ceea ce nu înseamnă resemnare sau pesimism, ci încredere în căutarea adevărului, fie şi a unui adevăr doar parţial şi relativ.

UN SECOL DE ITALIENISTICĂ LA BUCUREŞTI

În anul 2009, catedra de Limba şi Literatura Italiană a Universităţii din Bucureşti a împlinit 100 de ani de existenţă şi de activitate didactică şi ştiinţifică. Printre manifestările dedicate acestui eveniment important pentru istoria studiului limbii, literaturii şi culturii italiene în România, s-a numărat şi Colocviul Internaţional *Fortuna labilis, studia perennia*, la care au participat numeroşi italienişti din întreg spaţiul românesc şi din străinătate, inclusiv un impunător număr de invitaţi din Italia. Sărbătorirea unui secol de italienistică la Universitatea din Bucureşti s-a bucurat de sprijinul moral şi material a mai multor instituţii din România şi din Italia.

Ceremonia de deschidere a acestei manifestări culturale şi ştiinţifice s-a desfăşurat în Aula Magna a Universităţii din Bucureşti, în prezenţa unui numeros şi select public, festivitatea fiind moderată de prof.dr.Oana Sălişteanu, şefa catedrei de Limba şi Literatura Italiană a Facultăţii de Limbi şi Literaturi Străine a Universităţii din Bucureşti. Mesaje de salut, relevând importanţa studiului limbii şi culturii italiene în România şi contribuţia mai multor generaţii de profesori ai catedrei centenare la difuzarea valorilor italiene şi dezvoltarea relaţiilor culturale româno-italiene, au ţinut prof.dr Ioan Pânzaru, rectorul Universităţii din Bucureşti; Excelenţa Sa Ambasadorul Italiei în România Mario Cospito; prof.dr. Alexandra Cornilescu, decanul Facultăţii de Limbi şi Literaturi Străine a Universităţii bucureştene; academicianul Eugen Simion, prof.dr. Alberto Castaldini, directorul Institutului Italian de Cultură „Vito Grasso", prof. dr. acad. Francesco Sabatini, Preşedintele onorific al celebrei Academii della Crusca, prof.dr. Giuseppe Patota, Societatea „Dante Alighieri" şi alţi invitaţi.

Cu o deosebită atenţie a fost ascultat discursul inaugural *O sută de ani de italienistică la Bucureşti*, pronunţat de prof.dr Doina Condrea Derer, una dintre cele mai apreciate italieniste din România, care s-a aflat mai mult timp în fruntea catedrei de Limba şi Literatura Italiană, menţinând la cel mai înalt nivel, demn de memoria înaintemergătorilor, activitatea didactică şi ştiinţifică a catedrei ajunse la aniversarea centenarului său. Atât discursul inaugural, cât şi comunicările prezentate în cadrul Colocviului au fost marcate de o tendinţă de reabilitare a celor care s-au aflat la începuturile italienisticii bucureştene şi de reevaluare a întregii lor activităţi didactice şi ştiinţifice: Ramiro Ortiz şi Alexandru Marcu. După cum a menţionat Doina Condrea Derer, „amândoi, în proporţii diferite,

au avut parte de decenii în care meritele le erau voit trecute sub tăcere", ani îndelungaţi „politicul le-a condiţionat faima, încercând să pună lespedea tăcerii peste numele lor".

Problematica acestui Colocviu s-a axat pe diverse aspecte ale istoriei italienisticii româneşti şi relaţiilor culturale româno-italiene. Asupra majorităţii intervenţiilor au planat numele întemeitorilor şi ctitorilor italienisticii românești Ramiro Ortiz, Alexandru Marcu, Nina Façon şi alţii. „Totul – raţiune, simţ al echităţii şi scară valorică – ne obligă să le dăm cezarilor ce este al cezarilor" – consideră Doina Condrea Derer.

Deşi încercări răzleţe de a introduce studiul limbii italiene în Ţările Româneşti au existat încă de pe la mijlocul secolului al XIX-lea (începând cu 1840 la Iaşi şi 1848 la Bucureşti), începuturile italienisticii româneşti sunt legate de numele profesorului italian Ramiro Ortiz, cel care, la 20 noiembrie 1909, inaugurează, cu prelegerea *Della figurazione storica del Medio Evo nella poesia di Giosuè Carducci*, Seminarul Italian de la Universitatea din Bucureşti, transformat ulterior (1913) în catedra de Limba şi Literatura Italiană. Tocmai de aceea organizatorii Colocviului au dorit ca această manifestare ştiinţifică să se desfăşoare sub semnul memoriei lui Ramiro Ortiz, considerat, pe drept cuvânt, întemeietorul italienisticii româneşti, dar şi a ctitorilor ei de mai târziu (Alexandru Marcu, Nina Façon ş.a.).

Colocviul *Fortuna labilis, studia perennia* şi-a desfăşurat lucrările în cadrul mai multor secţiuni: *Literatură, Lingvistică, Istoria italienisticii româneşti, Relaţii culturale, Didactică şi pedagogie, Traductologie.* Toate secţiunile au beneficiat de intervenţiile unui grup numeros de specialişti în domeniile respective din mai multe universităţi şi centre de cercetare din România, Italia, Polonia, Germania, Ungaria, Danemarca, Franţa, Cehia, Austria, Israel, Macedonia, Bosnia şi Herţegovina. Din Republica Moldova a participat la acest colocviu subsemnatul cu o comunicare intitulată *Prezenţe italiene în peisajul literar basarabean*, prezentată în cadrul primei şedinţe a secţiunii *Relaţii culturale*, moderată de Marco Cugno, personalitate cunoscută nu numai în România, dar şi în Republica Moldova. Dintre alte comunicări, ținute în această secţiune, le-am menţiona pe cele prezentate de Marco Cugno (*Românistica în Italia: trecut, prezent şi viitor*), Francesco Guida (*Raporturi politice între România şi Italia în etapa contemporană*), Onofrio Cerbone (*Imaginea literaturii şi a culturii italiene din România comunistă până în România postcomunistă: amintiri, consideraţiii şi note)*, Paola Bianchi de Vecchi (*Prezenţa română la Universitatea pentru străini din Perugia*) şi altele.

Întrucât fizic a fost imposibil de a asista la sedinţele tuturor secţiunilor, care s-au desfăşurat, de cele mai multe ori, simultan, ne vom referi la câteva şedinţe ale secţiunii „Istoria italienisticii româneşti". În primul rând, în această secţiune, au intervenit mai mulţi italienişti pe care îi cunoaştem personal şi ne-au invitat, de mai multe ori, la diverse colocvii organizate la Bucureşti, Iaşi, Cluj. În al doilea rând, comunicările lor au fost dedicate unor personalităţi sau unor aspecte mai puţin cunoscute din istoria italienisticii române. Astfel, o primă şedinţă a secţiunii respective a fost consacrată unei italieniste de prim rang – Nina Façon. Cei care au intervenit au evocat diverse aspecte ale activităţii distinsei profesoare – autoarea unor importante lucrări cunoscute publicului larg, nu numai italienilor, dar şi a unor studii mai puţin cunoscute, dar nu mai puţin importante pentru istoria italienisticii din România. Alexandru Niculescu a evocat un şir de ipostaze ale personalităţii complexe a Ninei Façon. Smaranda Elian, nu numai o cunoscută italienistă, organizatoare şi animatoare a mai multor colocvii internaţionale de italienistică de la Bucureşti, dar şi o talentată traducătoare a unor opere clasice ale literaturii italiene, a vorbit despre Nina Façon ca cercetătoare a operei lui Giordano Bruno. Doina Derer, un adevărat model de modestie şi de probitate ştiinţifică şi morală pentru mai multe generaţii de italienişti din România, a prezentat o interesantă comunicare despre G.B. Vico în viziunea Ninei Façon, Andreia Vanci, de la Universitatea Sorbona din Paris, şi-a intitulat comunicarea *Nina Façon: un autoportret deghizat*. Cu un deosebit interes a fost ascultată comunicarea profesoarei de literatură franceză Irina Bădescu, intitulată *Nina Façon despre Blaise Pascal*.

O altă şedinţă a secţiunii „Istoria italienisticii româneşti" a fost consacrată memoriei profesorului italian Ramiro Ortiz, întemeietorului catedrei de italiană la Universitatea din Bucureşti. Moderată de profesoara Doina Derer, această şedinţă a oferit o problematică în perfectă armonie cu spiritul întregului colocviu. Cei care au intervenit (Corina Anton, Anamaria Cebăilă, Viorica Bălteanu, Carmen Burcea, Norberto Cacciaglia) s-au referit la ceea ce se studia la cursurile lui Ramiro Ortiz, la cercetările profesorului italian în domeniul filologiei romanice, la viziunea lui Ramiro Ortiz asupra *dorului* românesc, precum şi la alte documente şi mărturii care confirmă contribuţia imensă a lui Ramiro Ortiz în stabilirea şi dezvoltarea dialogului dintre cele două culturi: română şi italiană.

O singură şedinţă s-a ţinut în cadrul secţiunii de „Traductologie", la care am asistat şi eu, audiind un şir de comunicări vizând diferite aspecte, teoretice şi practice, ale actului de traducere artistică. Eleonora Cărcăleanu

(Universitatea „Al. I. Cuza” din Iaşi) a vorbit despre traducătorii şi traducerile româneşti ale operei lui Dante, Gabriela Dima, de la aceeaşi universitate ieşeană, a prezentat două versiuni româneşti din secolul al XIX-lea ale *Normei* lui Felici Romani, Celestina Fanella (Universitatea din Udine) s-a referit la Anna Colombo, ca traducătoare a operei lui Ion Creangă, Dana Grasso (Universitatea din Bucureşti) a insistat asupra traducerii, ca mediere culturală, iar Nicoleta Călina (Universitatea din Craiova) s-a referit la fidelitatea faţă de textul original în traducerea textelor literare.

Secţiunile „Lingvistică” şi „Didactică şi pedagogie” s-au bucurat, de asemenea, de o numeroasă asistenţă: universitari, italienişti-lingvişti şi profesori de limba italiană au abordat, în comunicările lor, aspecte interesante din istoria limbii italiene din trecut şi din prezent, metode şi procedee moderne şi originale de predare a limbii italiene la diferite niveluri şi în diverse contexte sociale. Un şir de comunicări au fost axate pe abordări comparative şi contrastive.

Participanţii la acest Colocviu Internaţional au putut lua cunoştinţă şi de lucrările mai multor generaţii de profesori ai catedrei de Limba şi Literatura Italiană, expuse în cadrul unei impresionante expoziţii. Personal, am văzut cu ochii mei şi pentru prima oară unele lucrări de care aveam cunoştinţă doar din diferite surse bibliografice indirecte.

În cadrul Colocviului a fost lansat primul volum al lucrării *Un secol de italienistică la Bucureşti. I. Ctitorii* (Editura Universităţii din Bucureşti, 2009, 200 p.). Volumul, la a cărui alcătuire au contribuit prof.dr.doc. Tatiana Slama Cazacu, asist.dr. Corina Anton, asist.drd. Anamaria Cebăilă (de la Universitatea din Bucureşti) şi cercetătoarea de la Cluj Veronica Turcuş, a fost coordonat de Doina Condrea Derer şi Hanibal Stănciulescu, fiind recenzat de conf.dr. Corina Popescu şi conf dr. Oana Sălişteanu. În „Cuvânt înainte” prof dr. Doina Condrea Derer scrie: „Aniversarea unui centenar este prilej de bucurie şi speranţă, dar, înainte de toate, ocazia de a ne întoarce privirile spre începuturi, cu gândul la întemeietori. Cu atât mai mult în cazul italienisticii bucureştene, care a iradiat apoi în întreaga Românie, cu ctitori încă neegalaţi în domeniul lor, aşa cum arată impactul avut în cultura noastră în prima jumătate a secolului trecut şi îndelungata influenţă exercitată de ei asupra discipolilor. Iar timpul, şi el «drept împărţitor de glorii», cum scria Ugo Foscolo, în celebrul lui poem, repune în drepturi – după un nemeritat hiat – memoria acestora: atât a lui Ramiro Ortiz, cât şi a lui Alexandru Marcu, pentru că despre ei este vorba”. Într-adevăr, volumul la care ne referim este alcătuit din două părţi dedicate celor doi mari ctitori ai italienisticii bucureştene.

Partea întâi – **Ramiro Ortiz (1878-1947)** – se deschide cu câteva fragmente dintr-un text intitulat „Comemorarea din 16 decembrie 1948, semnat de Carlo Tagliavini, în care cunoscutul lingvist italian oferă un şir de date importante din biografia de creaţie a lui Ramiro Ortiz, urmate de un extras din studiul *Ramiro Ortiz între Italia şi România*, semnat de Lorenzo Renzi (ambele texte sunt traduse din italiană de Doina Condrea Derer). Însă cea mai preţioasă informaţie se conţine în cele două compartimente care urmează: *Documente din arhive româneşti* şi *Documente din arhive italiene* – o selecţie realizată şi prezentată de Corina Anton şi, respectiv, Anamaria Cebăilă. Lectura acestor documente ale vremii are o importanţă deosebită pentru a înţelege adevărata istorie a catedrei de Italiană de la Universitatea din Bucureşti şi a aprecia corect personalitatea întemeietorului ei. Partea întâi mai include câteva pagini alese din opera lui Ramiro Ortiz, un tabel cronologic şi o listă a lucrărilor publicate de Ramiro Ortiz, precum şi câteva fotografii din epocă.

Partea a doua – **Alexandru Marcu (1894-1955) –** cuprinde o impresionantă evocare – *Alexandru Marcu, cărturar şi profesor cu vocaţie*, semnată de prof.dr.doc. Tatiana Slama Cazacu, fosta lui studentă şi unul dintre puţinii martori direcţi, în viaţă încă, ai acelei epoci din existenţa catedrei de Italiană de la Universitatea din Bucureşti. Şi în această parte a volumului sunt prezentate documente din epocă privind activitatea universitară a lui Alexandru Marcu, pagini alese din lucrările profesorului, câteva fotografii, precum şi un tabel cronologic şi o listă a lucrărilor publicate de Alexandru Marcu, alcătuite de Veronica Turcuş.

Nu putem să nu reproducem, în încheiere, câteva gânduri despre ctitorii catedrei de Limba şi Literatura Italiană a Universităţii din Bucureşti, aparţinând lui Hanibal Stănciulescu, imprimate pe coperta volumului menţionat: „Viaţa marilor oameni de cultură seamănă uneori cu aceea a misionarilor”. Nu de puţine ori ei sfârşesc, însă, precum martirii. Un misionar laic în toată puterea cuvântului a fost Ramiro Ortoz, care a zidit solide temelii pentru italienistica românească. Atât de priceput a fost ctitorul, atâta entuziasm şi generozitate a investit în lucrarea sa românească de aproape două decenii şi jumătate, încât, iată, edificiul, trainic, înnoit cu nume şi energii proaspete, a împlinit o sută de ani. Lui Ramiro Ortiz i-a fost dat să aibă discipoli direcţi, precum Alexandru Marcu şi Nina Façon, şi indirecţi, pentru că aşa capătă sens truda tuturor italienişti lor care i-au continuat opera la Catedra din Bucureşti, fie că au fost pasionaţi de studiul limbii italiene, fie că s-au aplecat asupra fascinantei literaturi a ţării lui Dante. În acest volum, alături de figura tutelară a lui Ortiz, ca

într-un adevărat diptic, se înalţă statura de martir a profesorului Alexandru Marcu, a cărui viaţă s-a frânt într-o închisoare comunistă. Profundele rădăcini istorice şi genetice, care îi ţin aproape pe italieni şi pe români, s-au vădit cu o vitalitate extraordinară în perioada interbelică, prin prodigioasa activitate a lui Ramiro Ortiz şi prin incandescenţa intelectuală a lui Alexandru Marcu".

Volumul *Un secol de italienistică la Bucureşti. I. Ctitorii* reprezintă o importantă şi preţioasă contribuţie la istoria italienisticii româneşti, care se citeşte cu interes şi cu o inexprimabilă curiozitate de cei interesaţi de acest aspect al dialogului cultural româno-italian. Ne bucurăm sincer de realizările colegilor de la Universitatea din Bucureşti, le mulţumim pentru studiile şi cărţile scrise, care au fost şi sunt în continuare de un real folos şi pentru studenţii noştri. Aşteptăm cu nerăbdare următorul volum.

Publicat în *Revista de lingvistică şi ştiinţă literară*, 2009, nr ¾, pp. 137-140

SONETE SPANIOLE „FECHOS AL ITÁLICO MODO"

Este un lucru arhicunoscut că umanismul italian şi literatura renascentistă italiană au exercitat o influenţă considerabilă asupra destinului umanismului şi a Renaşterii europene, în general. În acest sens, nu face excepţie nici literatura spaniolă din epoca Renaşterii, în care tradiţia şi influenţa străină, în primul rând, cea italiană, se împletesc organic. În Spania are loc un adevărat proces de „naţionalizare" (Ludwig Pfandl), de „spaniolizare" a diferitelor modele străine, printre acestea sonetului italian revenindu-i unul dintre primele locuri. Pătrunderea şi încetăţenirea sonetului de sorginte italiană în poezia spaniolă a început încă în perioada de convieţuire italo-spaniolă din secolul al XV-lea, acest proces fiind marcat iniţial de o anumită rezistenţă sau, în cel mai bun caz, de o anumită indiferenţă. Dintre primele încercări spaniole de sonet din acea perioadă ne-au parvenit câteva prin intermediul culegerii poetice *Cancionero de Stúñiga*, autorul lor fiind un oarecare cavaler aragonez, Juan de Villapanado. Aceste prime încercări sunt încă departe de forma adevăratului sonet, coincide numai numărul de versuri, în timp ce metrul continuă să fie acela de „arte mayor", adică dodecasilabul.

Un rol important în „spaniolizarea" sonetului italian l-a avut Iñigo López de Mendoza, marchizul de Santillana, căruia îi aparţine un cilcu de 42 de sonete, intitulat *Sonetos fechos al itálico modo*. Titlul exprimă

cât se poate de sugestiv esenţa primelor încercări de sonet din literatura spaniolă: toate sunt imitaţii după modelul italian, cele ale marchizului de Santillana reprezentând, în cea mai mare parte, imitaţii ale sonetelor lui Petrarca. Deşi ţinea mult la ele, considerându-le ca aparţinând, conform teoriei sale poetice, poeziei mijlocii sau de mijloc, cea superioară fiind cea antică, iar cea inferioară – cea populară –, sonetele marchizului de Santillana păcătuiesc nu numai în ceea ce priveşte ritmul şi rima, dar şi sub aspectul sincerităţii sentimentelor exprimate:

En el próspero tiempo, las sirenas
plañen e lloran, recelando el mal;
En el adverso ledas cantilenas
Cantan y atienden al buen temporal.
Mas que será de mí que las mis penas
Cuitas, trabajos e langor mortal
Mas emparentadas el ánimo mío
Las tiene, como piedra la figura,
Fijas, estables, sin ningún reposo.
El cuerdo acuerda, mas non el sandío;
La muerte veo e non me do cura:
Tal es la llaga del dardo amoroso!

Pe-o priincioasă vreme, o, sirene
de teama celei rele plâng, jelesc.
Şi cântă cantilene ca să cheme
De-i vreme rea, un timp mai bun, firesc.
Când o ajunge fiinţa-mi să se-ntreme
de-atâtea griji, necazuri ce-o căznesc?
Dar sufletu-mi lipite strâns le ţine
ca-un chip cioplit ce piatra nu-şi mai lasă.
Stau nemişcate, dar nu au tihnire.
Pricepe-un înţelept doar, nu oricine,
că-mi tot văd moartea şi de ea nu-mi pasă:
Aşa-i rana săgeţii de iubire.

(Traducere de Dumitru Radulian)

Totuşi, meritul marchizului de Santillana este acela de a fi lansat o formă de poezie care, după o vreme, avea să devină atât de înrădăcinată în literatura spaniolă, încât sonetul nu mai era receptat ca o poezie de

sorginte italiană, ci ca o formă tradiţională a poeziei spaniole. Nu avea de unde şti marchizul de Santillana că – doar peste un secol – „furorul soneteril" avea să se transforme într-o boală molipsitoare ce nu avea să-i ocolească aproape pe niciunul dintre poeţii spanioli nu numai din epoca Renaşterii, ci şi de mai târziu.

Începând cu marchizul de Santillana, sonetul spaniol se mişcă între imitaţie şi originalitate. A imita era ceva firesc atunci, ca model servind natura sau marii maeştri antici care o imitaseră în chip strălucit. Imaginea aristofanescă a albinei este reluată şi repetată de autori latini ca Lucreţiu, Horaţiu, dar, mai ales, Seneca, pe care îl urmează apoi şi Petrarca.

Titlul sugestiv al marchizului de Santillana *Sonetos fechos al itálico modo* avea să determine caracterul specific al sonetului spaniol din secolul al XVI-lea până la „spaniolizarea" lui definitivă. În lirica renascentistă spaniolă se evidenţiază două orientări sau direcţii: una tradiţională, ce perpetuează teme şi forme provenind din tradiţia medievală, şi alta – novatoare –, care introduce în Spania modele poetice de inspiraţie petrarchescă. Ambele orientări coexistă, dar aceasta nu înseamnă că orientarea tradiţională lâncezeşte. Dimpotrivă, ea capătă adesea o nouă vigoare, preluând animite elemente ale liricii noi, italienizante. Acest dualism nu trebuie tratat în termeni strict dihotomici, ci ca două braţe ale unuia şi aceluiaşi râu, după cum s-a exprimat Rafael Lapesa. Şi o orientare, şi cealaltă îşi trag seva din acelaşi izvor comun – poezia provensală ca, de altfel, şi poezia dulcelui stil nou şi cea a lui Petrarca: toate vin din această tradiţie trubadurescă.

Începuturile sonetului spaniol renascentist din secolul al XVI-lea ţin convenţional de un an-cheie – 1526 –, când Juan Boscán D'Almogáver, după propria sa mărturisire, se întâlneşte în grădinile Generalife ale Alhambrei din Granada cu ambasadorul veneţian Andrea Navagero, care îl îndeamnă să scrie în limba spaniolă sonete şi alte feluri de poezie practicate de poeţii italieni. De fapt, spaniolii ar fi scris sonete şi, dacă această întâlnire nu ar fi avut loc, căci contactul cu literatura italiană se realiza, la modul direct, de către poeţii spanioli, unii fiind soldaţi sau curteni în serviciul politicii imperiale. Dar anul 1526 rămâne unul simbolic, după care nu numai Boscán, ci şi poeţii Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña şi Gutierre de Cetina, dar și alții, încep să-și însușească modelele liricii italiene, sonetul, în primul rând, dar nu numai sonetul. Imitarea lui Petrarca şi a altor poeţi-petrarchişti nu putea fi făcută doar prin imitarea tematicii petrarchiste, fără a atinge aspectul formal, de aceea, metrica începe să aibă o valoare simptomatică.

Lui Boscán şi Garcilaso le-a revenit, în cea mai mare măsură, „spaniolizarea" sonetului de tip petrarchist. Alţi poeţi spanioli aveau să asimileze poezia lui Petrarca şi petrarchismul în ansamblu atât prin filiera Boscán, cât, mai ales, prin filiera Garcilaso, ultimului aparţinându-i 40 de sonete, de asemenea „fechos al italico modo", dar total diferite de cele ale marchizului de Santillana. Au existat, desigur, şi mulţi poeţi care au fost doar imitatori, dar ei au pregătit terenul lingvistic pe care aveau să apară apoi marii poeţi ai secolului al XVI-lea: Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña, dar, în primul rând, Boscán şi Garcilaso de la Vega, după care au urmat Lope, Góngora, Calderón, Quevedo. La Boscán şi Garcilaso nu mai rămâne de la Petrarca decât tonul, substanţa poetică fiind spaniolească sau puternic spaniolizată.

Majoritatea istoricilor literari spanioli insistă asupra faptului că originalitatea şi valoarea poeziei spaniole din epoca ei de glorie, adică din Secolul de Aur, se datorează nu atât influenţei italiene sau asimilării acesteia, cât valorificării tradiţiei naţionale, a poeziei tradiţionale, populare, a *Romancero*-ului şi a *Cancionero*-ului popular, prin care a fost receptată inclusiv linia italienizantă. Cu toate acestea, nimeni nu neagă prezenţa acestei poezii de sorginte italiană. Când vorbim de poezia cultă spaniolă din epoca Renaşterii, nu putem ocoli petrarchismul şi lirica petrarchistă, ceea ce presupune prezenţa şi difuzarea unui model acceptat şi indiscutabil, iar acest model era Petrarca şi *Canţonierul* său, acele *Rime Sparse* care se derulează ca un jurnal poetic al unei istorii de dragoste, dar şi ca o riguroasă analiză introspectivă a poetului. În acest sens, bibliografia spaniolă şi străină include lucrări devenite deja clasice: B.Sanvisenti. *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnola*, Milan, 1904; A.Farinelli. *Petrarca in Spana*, Turin, 1929; D.Alonso. *La poesia del Petrarca e il petrarchismo*, Bologna, 1961; J.G.Fucilla. *Estudios sobre el petrarchismo en España*, Madrid, 1960; Giovanni Caravaggi. *Alle origini del petrarchismo in Spana*, Pisa, 1971-1973 ş.a. Petrarca este poetul şi autorul unei cărţi care a avut un ecou răsunător în literatura spaniolă. Concluzia pe care au făcut-o mai mulţi cercetători este că petrarchismul în Spania a însemnat imitare directă sau indirectă a *Canţonierului* lui Petrarca, a temelor, ideilor, formelor şi a procedeelor sale stilistice. Primele ecori petrarchiste au fost marcate de sonetele marchizului de Santillana, dar şi de unele compoziţii incluse în *Cancionero de Stúñiga y general* şi în *Egloga de los tres pastores* a lui Juan del Encina. Dar adevărata receptare se produce la începutul secolului al XVI-lea. Totodată, s-a pus alături de Petrarca şi influenţa poetului

catalan Ausías March. Pentru o prezentare de ansamblu a liricii spaniole din epoca Renaşterii vor trebui luate în consideraţie mai multe lucruri: şi influenţa italiană, şi cea a lui Ausías March, şi continuarea tradiţiei poeziei populare etc.

Ceea ce rămâne important în contextul omagierii noastre este că poetul renascentist înţelege creaţia ca sinonim al reelaborării datorită conceptului şi principiului estetic renascentist al imitării. Imitarea înseamnă inserţiunea într-o tradiţie bine definită, care nu exclude însă autonomia creatoare. Imitarea nu epuizează actul creaţiei, ci îl tonifică, oferind o gamă compactă de posibilităţi expresive. Prin practicarea imitării, poetul vrea să domine un limbaj poetic măsurat şi calibrat continuu după modelul considerat magistral, cum a fost Petrarca pentru poeţii spanioli. Aceştia combină vechea glosă cu principiul nou al imitării. În poezia tradiţională şi populară spaniolă, caci Menéndez Pidal diferenţia aceste tipuri de poezie, până în sec. al XV-lea erau cultivate pe larg *villancico* şi *canción*, care se compuneau dintr-un refren şi o strofă sau mai multe, fiecare având două părţi: una independentă, iar alta relaţionată cu refrenul. Dacă specia *canción* are doar o strofă, v*illancico* este de o lungime variabilă. Devine aproape o modă reluarea unor vechi refrene, care se glosează în strofele unui villancico. Astfel, se pregăteşte terenul pentru apariţia glosei. Într-un *villancico* variaţiile pe un refren iniţial, care servea drept temă, devin adevărate glose. Totuşi, în glose punctul de plecare este o operă întreagă, de regulă, o *canción* de o strofă, care este comentată prin glosare în mai multe strofe noi, în care reapar, succesiv, în anumite locuri fixe, toate versurile modelului ales. Acest nou gen al glosei a avut un mare succes, l-au cultivat pe larg şi poeţii italienizanţi. Tehnica glosării s-a dovedit a fi cât se poate de potrivită la receptarea poeziei lui Petrarca şi a poeţilor petrarchişti. Sonetele poeţilor spanioli glosează materia poetică petrarchescă, spaniolizând-o mai uşor tocmai graţie acestei tehnici a glosării, cunoscută din poezia tradiţională.

Glosa şi imitarea conduc spre rezultate convergente, consolidându-se reciproc mai mult decât excluzându-se. Experienţa poeţilor sonetişti spanioli, deşi aceasta se referă şi la alte forme poetice, reprezintă o realitate artistică extrem de complexă, încât e greu de stabilit exact ce influenţează mai mult forţa tradiţionalismului sau spiritul novator. Şi acest lucru se observă inclusiv la poeţi care aparţin preponderent unei orientări sau alteia, adică celei tradiţioanale sau celei italienizante. Procesul de spaniolizare a sonetului a parcurs mai multe etape: una de tranziţie, când legătura sau distanţa dintre poezia tradiţională şi cea nouă italiană era

minimă, cuprinzând secolul al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea, poeţii spanioli manipulând cu stângăcie încă noii metri italieni, iar marchizul de Santillana asimilând încă puţin reuşit metrica italiană. Apoi urmează o etapă numită uneori a doua generaţie de petrarchişti, ce ţine de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când modelul imitat se lărgeşte, pe lângă Petrarca apărând şi alţi poeţi contemporani cu cei spanioli, cu care spanioli se cunosc personal, comunică între ei, de exemplu, Tansillo, acum poeţii spanioli stăpânind admirabil modelele de *italo more*. După aceasta urmează o a treia generaţie de petrarchişti, echilibrul renascentist fiind înlocuit de ajustările manieriste ce preludiază afectarea şi ostentaţia poeziei baroce.

Sonetul devine forma cea mai cultivată de către poeţii spanioli, cea mai gustată şi cea mai perfecționată până a nu i se mai recunoaște originile străine. Până și un tradiționalist ca Cristóbal de Castillejo, cunoscut prin reacţia sa antiitalienzantă ca autor al faimoasei *Reprensión contra los poetas que escriben en verso italiano*, adevărat manifest antipetrarchist în apărarea poeziei castiliene tradiţionale, recunoaște acest lucru. În această compoziţie autorul îi numeşte pe petrarchişti *anabaptistas* (aşa cum mai târziu cuvântul *culteranos* făcea aluzie la *luteranos*), apoi îi trece în revistă pe poeţii spanioli anteriori, din secolul al XV-lea, prin ei apărând tradiţia, Juan de Mena spunând, bunăoară, că până şi endecasilabul nu era nou pentru spanioli, iar Santillana semănând pe ici pe colo câte unul în compoziţiile sale. Până şi însuşi Castillejo scrie sonete, introducându-le inclusiv în compoziţia amintită, stăpânind cu abilitate noua tehnică poetică, iar în unul dintre aceste sonete ieşea împotriva italienizanţilor Boscán şi Garcilaso:

Garcilaso y Boscán siendo llegados
Al lugar donde están los trobadores
Que en nuestra lengua y sus primores
Fueron, en nuestro siglo señalados
Los unos a los otros alterados
Se miran con mudanza de colores,
Temiéndose que fueran corredores
Espías o enemigos desmandados.
Y juzgando primero por el traje,
Pareciéndoles ser como debía
Gentiles españoles caballeros,
Y oyéndoles hablar nuevo lenguaje,

Mezclado de extranjera poesía,
Con ojos los miraban de extranjeros.

Când Garcilaso şi Boscán sosiră
pe unde trubaduri-şi au sălaşul
ce limbii noastre i-au făcut făgaşul
de până-n veacu-acest se pomeniră
toţi, temători, atunci se tot priviră
făcură feţe-feţe, căci abraşul
duşman ce rătăcise-au cercetaşul
nainte-l trimisese – aşa gîndiră
Ori, judecând întâi după veşminte,
li se păru c-ar trebui să fie
spanioli şi cavaleri, oameni de treabă.
Dar, cum se sloboziră la cuvinte
râşnite-n străinească poezie,
gândiră că străini sunt mai degrabă.

(Traducere de Dumitru Radulian)

Poezia spaniolă renascentistă de dragoste reflectă, cel puţin, trei concepţii ale dragostei: neoplatonică, curteană sau cavalerească, uneori împletită cu fire din ovidiana *Ars amandi*, şi petrarchistă. Sonetul redă cel mai frecvent aceste concepţii despre iubire, fapt recunoscut de mai mulţi poeţi încă în epocă. S-ar putea schiţa o tipologie a sonetului de dragoste din Renaştere, pornind de la formula clasică: *el poeta ama a la dama*. De aici derivă o întreagă suită de variante: poetul iubeşte şi iubirea îi este împărtăşită sau nu de către damă; în funcţie de răspunsul damei, elogiază sau condamnă iubirea.Tipologia sentimentului amoros generează şi o tipologie a procedeelor artistice, inclusiv a rimelor, un exemplu antologic fiind cel studiat de profesorul Juan Manuel Rozas în *Petrarchismul şi rima în -ento*. Rezumând, vom aminti doar că el *sentimiento* se naşte din *conocimiento*, *entendimiento*, *razonamiento* virtuţilor damei, iubire ce poate fi păstrată în *pensamiento*, iar dacă nu-i reciprocitate, nu-i *intento* serios sau *atrevimiento*, se poate abate el *viento*, apare el *sentimiento* de *sufrimiento* şi *encogimiento*, apoi el *arrepentimiento*, ca urmare a *ardimiento* del *sentimiento* ceea ce nu-i *merecimiento*. Dacă este *consentimiento*, iubirea este fără *fingimiento,* nu-i *tormento* în *sentimiento*, pentru că iubirea are *fundamento*, are *cimiento* şi *asiento*. Dacă apare însă el

alejamiento, creşte el *tormento* şi trebuie să cauţi *apartamiento*, astfel că pentru a fi *contento* şi *sustento*, îţi cauţi de propriul *tormento,* care te duce la *rendimiento, ofrecimiento, acatamiento* etc. Această serie înlănţuită de cuvinte-cheie ale sonetului amoros a generat rimele în *-ento*, foarte frecvente în sonetele spaniole din epoca Renaşterii. Pot fi depistate şi alte rime similare.

În general, sonetul spaniol *fecho al itálico modo* a fost comentat şi cercetat de numeroşi hispanişti. Pentru marea majoritate a sonetelor spaniole, scrise în epoca Renaşterii, s-au indicat toate sursele, şi nu numai din Petrarca, dar şi din alţi poeţi italieni. Astfel, pentru sonetul lui Boscán *Dulce soñar y dulce congojarme…* (*Dulce visare, dulce frământare…*) s-a indicat „*Sogno che dolcemente m'hai furato*… de Pietro Bembo. La Garcilaso pentru *En tanto que de rosa y azucena*… (*Cât timp şi trandafiri, şi crini şi-anine…*) s-a invocat numele lui Bernardo Tasso, deşi motivul pare a fi venit din cunoscutul topoi renascentist *College, virgo, rosas*, cu hedonismul său vitalist. Şi exemplele pot fi continuate. Cu prilejul acestei comemorări, este important să amintim, încă o dată, că Petrarca şi sonetul italian au servit mult timp drept modele demne de imitat pentru o întreagă generaţie de poeţi spanioli.

Publicat în *Literatura. Analele ştiinţifice ale Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi,* tomul XLVIII-L, 2002-2004, pp. 299-304.

RECEPTAREA LITERATURII ITALIENE ÎN MOLDOVA DINTRE PRUT ŞI NISTRU

Receptarea românească a literaturii italiene şi a celei universale în Moldova dintre Prut şi Nistru a fost întreruptă de două ori, din 1812 până în 1918 şi din 1940 până la sfârşitul anilor '80, perioade când accesul la tot ce era românesc fusese, practic, interzis. În aceste condiţii, receptarea literaturilor străine, inclusiv a celei italiene, se produce mai mult prin filieră rusească, iar după formarea RSSM, în 1940, – şi prin intermediul receptării „moldoveneşti", ca urmare a născocirii unei noi limbi romanice de est – „limba moldovenească", în care urma să se scrie o nouă literatură, „moldovenească". În această limbă, s-a tradus şi s-a comentat şi literatura străină. După al doilea război mondial s-a întrerupt procesul de receptare normală, în limba română, a literaturii italiene, deoarece

cititorii din Basarabia, ocupată de ruşi, nu au mai putut avea acces liber la cartea românească. Cu toate acestea, mulţi basarabeni au căutat pe toate căile, posibile şi imposibile, să procure carte românească, dar nu la Chişinău, ci în alte oraşe ale fostei URSS, – de la Odesa până în fundul Siberiei. Astfel, s-ar putea spune că, pe de o parte, a continuat totuşi receptarea literaturii italiene prin intermediul traducerilor şi cercetărilor literare realizate în România, deşi mai mult pe ascuns, în timp ce, pe de altă parte, basarabenii, însuşindu-şi limba rusă, au început să citească literatură italiană inclusiv în traduceri şi comentarii ruseşti. Receptarea literaturii italiene prin intermediul traducerilor şi a comentariilor publicate la Chişinău în „limba moldovenească" a fost mult mai modestă din cauza lipsei de traducători-cunoscători ai limbii italiene şi de italienişti de formaţie.

Într-un studiu mai vechi, prezentat sub forma unei teze de doctorat despre receptarea literaturii spaniole în spaţiul cultural românesc, în urma sintetizării mai multor puncte de vedere asupra problemei receptării unei literaturi naţionale în alt spaţiu cultural, în primul rând, ale reprezentanţilor esteticii receptării, cunoscute şi ca „şcoala de la Konstanz", dar şi ale predecesorilor acesteia, printre care l-am situat şi pe spaniolul Dámaso Alonso, ca autor al lucrării *Poezie spaniolă. Încercare de metode şi limite stilistice* (1950), am propus un model de cercetare şi o tipologie a studiilor despre receptare, care s-ar putea reduce la următoarele trei grupuri de studii despre receptare: 1) studii despre receptare la nivelul traducerilor, ceea ce corespunde instanţei cititorului comun ca receptor; 2) studii ce înglobează receptarea la nivelul interpretării critice, incluzând lucrările criticilor şi cercetătorilor din literatura receptoare despre literatura emiţătoare; 3) studii ce investighează receptarea, la nivelul creaţiei originale, când receptorul este, la rândul său, producător de alte opere inspirate din literatura emiţătoare sau pe teme preluate, sugerate, asimilate din aceasta. Un punct de vedere asemănător sugerase şi hispanistul Paul Alexandru Georgescu, evidenţiind receptarea unui autor, a unei opere sau a unei întregi literaturi naţionale la trei niveluri: cel al informaţiei, adică traducerile; cel al interpretărlor critice şi cel al creaţiei originale. La aceste trei niveluri s-ar putea adăuga alte forme de receptare, cum ar fi receptarea unor opere dintr-o literatură străină în artele plastice, muzica sau cinematografia altei ţări decât cea de origine. Acest model de cercetare a receptării unei literaturi naţionale în alt spaţiu cultural poate fi aplicat şi la prezentarea receptării literaturii italiene în Moldova dintre Prut şi Nistru, pe parcursul ultimei jumătăţi de secol.

După 1989, se revine încet la o stare asemănătoare celei din perioada interbelică, basarabenii având din nou acces la ceea ce s-a tradus şi se traduce din literatura italiană în limba română şi la ceea ce s-a scris şi se scrie în România despre literatura italiană. Totodată, basarabenii continuă receptarea literaturii italiene şi prin intermediar rusesc. În continuare însă, ne vom referi doar la receptarea literaturii italiene în limba română cu grafie rusă din RSSM.

La nivelul traducerilor din literatura italiană se poate spune că nu s-a tradus chiar mult în limba „moldovenească". Cu excepţia unor traduceri preponderent din literatura pentru copii şi adolescenţi (Carlo Collodi, Gianni Rodari, Raffaello Giovagnoli, Emilio Salgari, Curzio Malaparte, Franco Prattico, Gabriela Parca ş.a.), realizate prin intermediul limbii ruse, dar şi a celei ucrainene. Începând cu anii '60, am putut urmări personal aproape toate traducerile, ce-i drept, nu chiar multe, care au apărut la Chişinău până la sfârşitul anilor '80. Şi marea majoritate a acestor traduceri s-au făcut nu din italiană, ci din limba rusă. Cei mai mulţi dintre traducători nu cunoşteau atât de bine alte limbi străine, în afară de rusă, şi traduceau opere din literaturile străine, inclusiv din cea italiană, prin intermediar rusesc. Exista o dispoziție conform căreia orice text tradus în limba rusă putea fi tradus şi în oricare altă limbă a popoarelor fostei URSS, fără a se îngriji de dreptul de autor, care era soluţionat la nivelul întregii uniuni, la Moscova. Trecând peste unele traduceri conjuncturale şi nesemnificative, le vom evidenţia totuşi pe câteva care au constituit un adevărat act de cultură, familiarizând cititorul basarabean cu valori autentice ale literaturii italiene. În 1976, apare volumul *Poeţi italieni,* o antologie de poezie italiană contemporană, selecţia, traducerea şi prefaţa intitulată „Cuvânt în pragul cărţii" aparţinând poetului şi traducătorului Anatol Ciocanu. Volumul include versuri din creaţia unor cunoscuţi poeţi italieni din secolul al XX-lea, ca Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Aldo Palazzeschi, Cesare Pavese, Mario Luzzi, Andrea Zanzotto, Pier Paolo Pasolini, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguinetti ş.a. Fiecare autor beneficiază şi de câte o scurtă prezentare biografică. Anatol Ciocanu a mai publicat un volum aparte de traduceri din poezia lui Giuseppe Ungaretti. Un alt volum important a fost *Dragoste la Bologna*, o antologie a nuvelei italiene contemporane, în care au fost incluse nuvele ale celor mai mari prozatori italieni contemporani, cum ar fi Grazia Deledda, Luigi Pirandello, Corrado Alvaro, Giovanni Arpino, Giorgio Bassani, Renata Vigano, Italo Calvino, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Domenico Rea, Leonardo Sciascia şi

alţii. Printre alte traduceri amintim un volum de lirică de Francesco Petrarca, un volum de nuvele de Luigi Pirandello şi *Povestiri din Roma* de Alberto Moravia, de asemenea romanul lui Moravia *Ciociara* şi romanul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Ghepardul* – toate traduse din limba rusă. Direct din italiană pare să fie tradusă doar *Viaţa nouă* de Dante, traducerea aparţinând lui Nicanor Rusu şi Nicolae Costenco. Nicanor Rusu a fost şi cel care a îndrăznit să editeze la Chişinău, în 1968, *Divina Comedie* în traducerea lui George Coşbuc, apariţia celor trei volume (*Infernul, Purgatoriul* şi *Paradisul*) fiind un important eveniment cultural şi literar la acea vreme.

La nivelul interpretărilor critice, în afară de câteva eseuri semnate de criticul Mihai Cimpoi, de câteva articole ale subsemnatului, în R.Moldova aproape că nu s-a scris nimic demn de menţionat despre literatura italiană. Există doar o schiţă ştiinţifico-populară, gen practicat pe larg în perioada sovietică, despre Dante Alighieri, apărută în 1965, autorul ei fiind Nicanor Rusu, care, trei ani mai târziu, semna prefaţa şi comentariile la ediţia de la Chişinău a *Divinei Comedii,* în traducerea lui G.Coşbuc. E de menţionat că Nicanor Rusu a fost, pe parcursul celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut, singurul nostru italienist de formaţie. Nu a avut un destin pea fericit după revenirea în Basarabia în 1944. Din păcate, nimeni la Chişinău nu s-a aplecat asupra activităţii acestei personalităţi, aproape date uitării în prezent. Cu câţiva ani în urmă, la o sesiune de comunicări din cadrul „Zilelor Dante la Chişinău", care au devenit o tradiţie de mai bine de zece ani, am prezentat o scurtă comunicare despre Nicanor Rusu, din care aş vrea să aduc aici câteva pasaje. Informaţia am preluat-o din arhiva Universităţii de Stat din Moldova, din dosarul personal al conferenţiarului universitar Nicanor Rusu.

S-a născut pe 22 iulie 1910, în satul Chetrosu (Drochia), într-o familie de ţărani. Între 1918 şi 1922, învaţă la şcoala din satul Sauca (Donduşeni). Din 1922 până în 1930, învaţă cu bursă la gimnaziul de băieţi din Chişinău, iar din 1930 până în 1937 îşi continuă studiile la Facultatea de Litere a Universităţii din Iaşi, unde învaţă limbile franceză, italiană, spaniolă. Între 1932-1933, îşi face serviciul militar în armata română, la Craiova. În 1937, susţine examenul de licenţă la franceză şi este numit profesor de franceză la gimnaziul din Buzău. În 1938, susţine examenul de licenţă la italiană. Student fiind, participă la un concurs cu tema *Cum este zugrăvit oraşul Roma în literatura română*, obţine un premiu care îi permite să plece, în 1936, în Italia, la Peruggia, la cursuri de trei luni, iar în 1938 avea să mai meargă, pentru o lună, în Italia, la Siena. Nicanor Rusu a fost

discipolul lui Iorgu Iordan, de care aminteşte în memoriile sale. Se pare că Iorgu Iordan a fost cel care l-a încurajat şi l-a promovat pe tânărul basarabean Nicanor Rusu. Între 1939-1940, este asistent la catedra de Limbi romanice a Universităţii din Iaşi. În 1940, Universitatea din Iaşi îl trimite pe Nicanor Rusu la Roma, pentru studii de doctorat. În 1941, susţine teza de doctorat la Universitatea din Roma, cu tema „Limba lui Giovanni Verga". În 1942, este din nou asistent la Universitatea din Iaşi. Din 1942 până în 1944, luptă în armata română. În 1944, este reţinut şi trimis într-un lagăr de prizonieri, unde rămâne până în 1948. Eliberat din lagăr, se întoarce în Basarabia şi este numit învăţător de limba moldovenească în şcoala rusă din Otaci. Din 1949 până în 1955, este învăţător de limba moldovenească şi limba franceză în satul Navârneţ (Făleşti), iar din 1955 până în 1958 este metodist şi şef de cabinet la Institutul de reciclare a învăţătorilor din Chişinău. Este invitat apoi în calitate de cercetător ştiinţific inferior la Academia de Ştiinţe, unde activează din 1958 până în 1965. Doar în 1962 i se recunoaşte doctoratul luat la Roma, fiind egalat cu cel sovietic de candidat în ştiinţe filologice. După aceasta, Nicanor Rusu îşi începe activitatea universitară la catedra de Limbi romanice a Universităţii din Chişinău. Din 1969, este conferenţiar universitar la catedra de Filologie spaniolă, unde predă limba spaniolă şi ţine, facultativ, un curs de limba italiană. L-am ascultat în primii ani de facultate... Erudit, inteligent, chiar sfios uneori, dar dispus să stea cu studenţii ore în şir, explicând şi comentând diferite probleme, mai ales pe marginea *Divinei Comedii.* În mediul studenţesc, profesorul Nicanor Rusu era numit ironic, dar şi cu o mare doză de adevăr, „umanistul secolului al XVI-lea". În 1980, s-a pensionat, iar în 1990 s-a stins din viaţă la Chişinău, aproape uitat de toată lumea.

Nimeni nu s-a ocupat de viaţa şi activitatea acestei personalităţi cu care se poate mândri Basarabia. Nu se ştie nimic, mai ales, despre activitatea sa de până la 1944, despre lucrările publicate în acea perioadă. Eleonora Cărcăleanu îl menționează, în monografia sa *Leopardi în România,* ca autor al unor articole despre Leopardi, din care se pare că a şi tradus ceva. Nu se ştie nimic despre teza sa de doctorat, în care a studiat limba lui Giovanni Verga. Am descoperit aici, la Iaşi, că – pe lângă articolele despre Leopardi, publicate în *Însemnări ieşene,* la care se referă Eleonora Cărcăleanu, – Nicanor Rusu a publicat articole şi studii în *Italica,* revistă anuală de studii italiene, ce apărea sub îngrijirea profesorului italian Giuseppe Petronio. S-ar putea aduna şi publica, într-un volum aparte, ceea ce a scris şi a tradus acest discipol al lui Iorgu Iordan, student şi asistent al Universităţii din Iaşi.

La Chişinău a constituit un adevărat eveniment editorial publicarea cărţii lui Nicanor Rusu despre Dante Alighieri. Dedicată memoriei academicianului V.F. Şişmariov, un romanist la care au găsit sprijin mai mulţi basarabeni, inclusiv în problema limbii vorbite în R.Moldova, această carte, privită de la înălţimea studiilor actuale despre autorul *Divinei Comedii,* nu se evidenţiază printr-o interpretare nouă şi originală a vieţii şi a operei lui Dante, dar, la timpul său, a servit drept izvor de documentare pentru cei ce se interesau de creaţia lui Dante în condiţiile când nu exista acces liber la studiile despre Dante, publicate în România. Nicanor Rusu a fost nevoit să facă trimiteri la mai mulţi cercetători ruşi ai literaturii italiene şi universale, la clasicii marxismului, la Lunacearski, pentru ca acest volum să poată vedea lumina tiparului. Autorul a trăit toată viaţa cu frica de a nu fi trimis din nou în Siberia, avusese chiar gânduri de a se sinucide. Personalitatea italienistului basarabean Nicanor Rusu merita să fie evocată cu multă recunoștință și demnitate.

Problema receptării literaturii italiene la nivelul creaţiei originale este mult mai complexă. Ea cere studii aprofundate pe texte concrete, pentru a stabili dacă scriitorii din Republica Moldova au valorificat, şi în ce măsură au făcut-o, anumite teme, motive, genuri şi specii literare, modele, personaje etc., provenind din aria literaturii italiene.

În legătură cu evocarea personalităţii lui Nicanor Rusu, s-ar mai putea vorbi de o modalitate de răspândire şi popularizare a literaturii italiene în R.Moldova, prin intermediul învăţământului, în special al celui universitar filologic, dar nu numai. Astfel, prin prelegerile din cadrul cursului normativ de istorie a literaturii universale, în care compartimentul italian are în anumite epoci o mare pondere, profesorii noştri au contribuit la o cunoaştere mai profundă a literaturii italiene. Învăţământul sistematic şi ordonat al limbii şi literaturii italiene în R.Moldova a fost instituit abia la începutul anilor ’90, când, oficial, au fost deschise secţia de limbă şi literatură italiană la Universitatea de Stat din Moldova şi Liceul „Dante Alighieri” din Chişinău. În lipsa unor profesori de literatură italiană, am elaborat şi ţinut timp de mai mulţi ani cursul de literatură italiană pentru studenţii la specializarea *Limba şi literatura italiană*. Totodată, nutream speranţa că se va întoarce cineva de la studii din România şi se va dedica predării literaturii italiene.

Dar în ceea ce priveşte generaţia tânără, trebuie să recunoaştem că s-au întors la Chişinău de la studii din România mai mulţi basarabeni, absolvenţi ai secţiilor de italiană ale universităţilor din Iaşi, Cluj şi Bucureşti, dar puţini dintre ei s-au încadrat în catedre sau în cercetare, prefe-

rând proiecte sau firme străine. Să sperăm că vor veni timpuri mai bune pentru italieniştii universitari şi pentru cei din cercetare, care se vor interesa şi de destinul unor personalităţi ca cea a discipolului universităţii ieşene, profesorul şi italienistul basarabean Nicanor Rusu.

Publicat în *80 anni di italianistica presso l'università „Al.I. Cuza" di Iaşi:* Atti del simposio Internazionale di Iaşi (12-13 Maggio 2006), Iaşi, Ed. Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2006, pp. 258-263

CEL MAI MARE ITALIENIST BASARABEAN: PROFESORUL NICANOR RUSU (100 de ani din ziua naşterii)

Comunitatea filologică de la noi va consemna în vara-toamna acestui an un eveniment important pentru istoria culturii basarabene din secolul trecut – o sută de ani din ziua naşterii cunoscutului profesor universitar Nicanor Rusu (1910-1990), pe care putem să-l considerăm cel mai mare italienist basarabean. Cred că va trece mult timp până când va veni cineva care ar putea, cel puţin, să-l egaleze, nu să-l depăşească, prin vasta erudiţie şi fructuoasa activitate pe cele mai diferite tărâmuri. Nicanor Rusu a fost un neobosit profesor universitar, şef de catedră, cercetător ştiinţific, traducător, prefaţator, un om de cultură în adevăratul sens al acestui cuvânt.

Pe profesorul şi împătimitul de marea cultură italiană și universală Nicanor Rusu l-au cunoscut şi l-au preţuit zeci de generaţii de absolvenţi de spaniolă de la Universitatea de Stat din Moldova (unde a predat nu numai spaniola, dar şi italiana), numeroşi colaboratori ai Academiei de Ştiinţe a Moldovei (unde a lucrat un timp la Institutul de Limbă şi Literatură), mulţi învăţători (a fost metodist şi şef de cabinet la Institutul republican de reciclare a învăţătorilor) şi lucrători ai redacţiilor şi editurilor noastre (pentru care a scris articole şi studii, a prefaţat traduceri proprii şi ale altor traducători din literatura italiană şi universală, a pregătit ediţii de pionierat la noi ale unor capodopere ale literaturii universale), dar şi mulţi oameni simpli, pe care i-a învăţat, pur şi simplu, carte (a predat româna şi franceza în unele şcoli din partea de nord a Moldovei). Am enumerat aproape cronologic, dar în sens invers, activităţile principale pe care le-a desfăşurat singurul basarabean din acele timpuri cu un doctorat

luat la Roma. Şi acest filolog atât de erudit, cu o pregătire filologică excelentă, pe care marele Iorgu Iordan îl considera, în memoriile sale, alături de alt basarabean ilustru, Eugen Coşeriu, ca pe unul dintre discipolii săi şi care a lucrat câţiva ani asistent la catedra condusă de Iorgu Iordan la Universitatea din Iaşi, a avut un destin deloc fericit după terminarea războiului al doilea mondial şi revenirea la baştină.

Am evocat personalitatea profesorului Nicanor Rusu de mai multe ori în cadrul unor conferinţe şi simpozioane organizate în Republica Moldova şi în România. Puţini i-au cunoscut adevărata biografie, pentru că asemenea biografii nu puteau fi povestite tuturor. Am reuşit să spicuiesc şi câteva date dintr-o autobiografie, semnată de Nicanor Rusu şi anexată la cererea de angajare în calitate de conferenţiar la Universitatea de Stat din Chişinău (cum se numea atunci actuala USM).

S-a născut pe 22 iulie 1910, în satul Chetrosu (Drochia) într-o familie de ţărani. Între 1918 şi 1922, învaţă la şcoala din satul Sauca (Donduşeni). Din 1922 până în 1930, învaţă cu bursă la gimnaziul de băieţi din Chişinău, iar din 1930 până în 1937, îşi continuă studiile la Facultatea de Litere a Universităţii din Iaşi, unde învaţă limbile franceză, italiană, spaniolă. Între 1932-1933, îşi face serviciul militar în armata română, la Craiova. În 1937, susţine examenul de licenţă la franceză şi este numit profesor de franceză la gimnaziul din Buzău. În 1938, susţine examenul de licenţă la italiană. Student fiind, participă la un concurs cu tema *Cum este zugrăvit oraşul Roma în literatura română* şi obţine un premiu care îi permite să plece, în 1936, în Italia, la Peruggia, la cursuri de trei luni, iar în 1938 va mai merge, pentru o lună, în Italia, la Siena. Nicanor Rusu a fost unul dintre discipolii lui Iorgu Iordan. Se pare că tocmai Iorgu Iordan a fost cel care l-a încurajat şi l-a promovat pe tânărul basarabean Nicanor Rusu. Între 1939-1940, este asistent la catedra de limbi romanice a Universităţii din Iaşi. În 1940, Universitatea din Iaşi îl trimite pe Nicanor Rusu la Roma, pentru studii de doctorat. În 1941, susţine teza de doctorat la Universitatea din Roma, cu tema „Limba lui Giovanni Verga". În 1942, este, din nou, asistent la Universitatea din Iaşi. Din 1942 până în 1944 luptă în armata română. În 1944, este reţinut şi trimis într-un lagăr de prizonieri, unde rămâne până în 1948. Eliberat din lagăr, se întoarce în Basarabia, dar noul regim din R.S.S.M. nu-i oferă eruditului filolg decât un modest post de învăţător de limba moldovenească în şcoala rusă din Otaci. Din 1949 până în 1955, lucrează învăţător de limba moldovenească şi limba franceză în satul Navârneţ (Făleşti). S-au găsit însă oameni care s-au gândit că posesorul unui doctorat luat la Roma nu

trebuia să lâncezească într-o şcoală din provincie şi l-au invitat la Chişinău, dar aici, iniţial, i s-a oferit doar un post de metodist şi şef de cabinet la Institutul republican de reciclare a învăţătorilor, unde a lucrat din 1955 până în 1958. Este invitat apoi, în calitate de cercetător ştiinţific inferior, la Academia de Ştiinţe, unde activează din 1958 până în 1965. Doar în 1962 i se recunoaşte doctoratul luat la Roma, fiind egalat cu cel sovietic de candidat în ştiinţe filologice. După aceasta, Nicanor Rusu îşi începe activitatea universitară la catedra de Limbi romanice a Universităţii din Chişinău. Din 1969, este conferenţiar universitar la catedra de Filologie spaniolă. A ţinut cursuri la toate aspectele limbii spaniole, în special cursul de stilistică şi cel de metodică a predării limbii spaniole în şcoală. Îl deosebea de alţi profesori insistenţa prin care încerca să ne înveţe limba spaniolă în baza capodoperelor literaturii spaniole, considerând că o limbă poate şi trebuie învăţată numai din operele marilor scriitori, adevăraţi făuritori de modele de limbă literară. Pe lângă limba spaniolă, Nicanor Rusu a ţinut ani în şir şi un curs facultativ de limba italiană. I-am ascultat şi eu cursurile, în primii ani de facultate. Erudit, inteligent, chiar sfios uneori, dar dispus să stea cu studenţii ore în şir, explicând şi comentând diferite probleme, mai ales pe marginea *Divinei Comedii*. În mediul studenţesc profesorul Nicanor Rusu era numit, ironic, dar şi cu o mare doză de adevăr, „umanistul secolului al XVI-lea”. În 1980 s-a pensionat, iar în 1990 s-a stins din viaţă la Chişinău, aproape uitat de toată lumea.

Este un lucru arhicunoscut că, în perioada sovietică, majoritatea traducerilor din literaturile străine se realizau prin intermediar rusesc. Nicanor Rusu a fost printre puţinii traducători din acea perioadă, care a pledat pentru traducerea operelor scriitorilor străini din original. În perioada respectivă s-au tradus mai multe opere din literatura italiană, dar direct din italiană pare să fie tradusă doar *Viaţa nouă* de Dante, traducerea aparţinând lui Nicanor Rusu şi Nicolae Costenco. Nicanor Rusu a fost şi cel care a îndrăznit să editeze la Chişinău, în 1968, *Divina Comedie,* în traducerea lui George Coşbuc, apariţia celor trei volume (*Infernul, Purgatoriul* şi *Paradisul*) fiind un important eveniment cultural şi literar la acea vreme.

La nivelul interpretărilor critice, în afară de câteva eseuri semnate de criticul Mihai Cimpoi, de unele articole ale subsemnatului, în R.Moldova aproape că nu s-a scris nimic demn de menţionat despre literatura italiană. Există doar o schiţă ştiinţifico-populară (gen practicat pe larg în perioada sovietică) despre Dante Alighieri, apărută în 1965, autorul ei fiind acelaşi Nicanor Rusu. Trei ani mai târziu, Nicanor Rusu semna prefaţa şi

comentariile la ediţia de la Chişinău a *Divinei Comedii,* în traducerea lui George Coşbuc. Profesorul Nicanor Rusu a prefaţat mai multe traduceri din clasicii literaturii universale, a publicat numeroase articole în diferite reviste de specialitate.

Nicanor Rusu a fost, pe parcursul celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut, singurul nostru italienist de formaţie. Nu a avut un destin prea fericit după revenirea în Basarabia, în 1944. Din păcate, la Chişinău nimeni nu s-a aplecat asupra activităţii acestei personalităţi, aproape dată uitării. Nimeni nu s-a ocupat de viaţa şi activitatea lui Nicanor Rusu, de care se poate mândri Basarabia. Mai ales, nu se ştie nimic despre activitatea sa de până la 1944, despre lucrările publicate în această perioadă. Italienista de la Iaşi Eleonora Cărcăleanu îl menționează în monografia *Leopardi în România* ca autor al unor articole despre Leopardi, din care pare să și fi tradus ceva. Nu se ştie nimic despre teza sa de doctorat, în care a studiat limba lui Giovanni Verga. Am descoperit la Iaşi că, pe lângă articolele despre Leopardi, publicate în *Însemnări ieşene,* la care se referă Eleonora Cărcăleanu, Nicanor Rusu a publicat articole şi studii în *Italica,* revistă anuală de studii italiene, ce apărea sub îngrijirea profesorului italian Giuseppe Petronio. S-ar putea aduna şi publica într-un volum aparte ceea ce a scris şi a tradus acest discipol al lui Iorgu Iordan, student şi asistent al Universităţii din Iaşi.

La Chişinău a constituit un eveniment editorial publicarea cărţii lui Nicanor Rusu despre Dante Alighieri. Fiind dedicată memoriei academicianului V.F. Şişmariov, un romanist la care au găsit sprijin mai mulţi basarabeni, inclusiv în problema limbii vorbite în R.Moldova, această carte, privită de la înălţimea studiilor actuale despre autorul *Divinei Comedii,* nu se evidenţiază printr-o interpretare nouă sau originală a vieţii şi a operei lui Dante, dar, la timpul său, a servit drept un important izvor de documentare pentru cei ce se interesau de creaţia lui Dante în condiţiile când nu exista acces liber la studiile despre Dante publicate în România. Nicanor Rusu a fost nevoit să facă trimiteri la mai mulţi cercetători ruşi ai literaturii italiene şi universale, la clasicii marxism-leninismului, la Lunacearski, pentru ca acest volum să poată vedea lumina tiparului.

Profesorul Nicanor Rusu, din câte am putut înţelege nu pe când eram student, ci mult mai târziu, când am început cariera universitară, a trăit toată viaţa cu o anumită frică, poate – de a nu fi trimis din nou în Siberia, – ca şi mulţi basarabenii care au avut de suferit de pe urma regimului comunist. A plecat dintre noi fără a ajunge să se simtă liber în ţara sa şi să nu se teamă de autorităţi doar pentru simplul fapt că a făcut stu-

dii – şi încă ce studii şi cu ce profesori, atât în România, cât şi în Italia. Destinul său a fost asemănător celui al multor basarabeni, care mai sunt în viaţă şi care doresc, cel puţin acum, să fie recunoscute crimele regimului comunist. Dar vedem că nu se doreşte nici în zilele noastre să se recunoască ce s-a întâmplat cu generaţia părinţilor şi a bunicilor noştri, după 1940. Evocarea personalităţii celui mai mare italienist basarabean, care a fost şi rămâne profesorul Nicanor Rusu, trebuie să servească pentru contemporanii noştri drept încă un îndemn de a lupta în continuare pentru recunoaşterea oficială de către ***toată*** conducerea statului independent Republica Moldova a singurului adevăr istoric: am fost şi suntem români şi nimic din ce e românesc nu poate să ne fie străin. Şi dacă nu recunoaştem că în 1940 am fost ocupaţi, înseamnă că rămânem ocupaţi în continuare. De acolo, din ceruri, şi la cei o sută de ani din ziua naşterii, neuitatul profesor Nicanor Rusu mai aşteaptă marea zi a dreptăţii nu atât pentru sine cât, poate, pentru noi.

Publicat în *Literatura şi arta*, 2010, 22 iulie, p. 6.

RAPORTUL STRUCTURAL DIALOGIC DINTRE EPIGRAF ŞI TEXT ÎN OPERA LUI GIACOMO LEOPARDI

Problema la care încercăm să ne referim în continuare ţine mai mult de aspectul ei teoretic decât de cel aplicativ. Oricum, ne-am convins că şi creaţia marelui poet italian Giacomo Leopardi vine să confirme, dar şi să nuanţeze în mod concret, unele consideraţii ale noastre privind raportul dintre epigraf şi textul pe care îl precedă. Din câte cunoaştem, dar s-ar putea şi să greşim, epigraful a fost abordat mai mult din punctul de vedere al stabilirii izvoarelor, al gradului de autenticitate etc., însă mai puţin din punct de vedere teoretic, după cum a menţionat şi cercetătoatea N.Jirmunskaya, într-un articol dedicat epigrafului, în poezia Anei Ahmatova.

După cum se ştie, epigraful este un text scurt, de cele mai multe ori prezentat în formă de citat, care apare la începutul unei cărţi, capitol sau al unei compoziţii poetice şi în care se rezumă un gând sau se expune o maximă ce anticipează ideea principală sau spiritul şi tonalitatea operei propriu-zise. Relaţia dintre epigraf şi text pare a fi, însă, mult mai complexă, epigraful fiind nu numai anticipativ în raport cu textul de bază. Epigraful are, de fapt, un caracter ambivalent. Pe de o parte, el se concepe ca ceva extratextual, iar pe de altă parte, şi ca ceva intratextual, situ-

ându-se astfel la frontiera dintre aceste elemente extra- şi intratextuale. Cercetările din ultima vreme privind diversele modalităţi de implicare în textul poetic, de elaborare a acestuia, permit punerea problemei epigrafului ca element structural al textului pe care îl însoţeşte. Din punct de vedere genetic, epigraful reprezintă o unitate extratextuală, deoarece aparţine altui text, fie străin, fie al aceluiaşi autor, dar totuşi unui alt text. Chiar şi în cazul când autorul îl scrie special pentru o creaţie proprie, epigraful se percepe ca ceva adus din afară. Din punct de vedere funcţional însă, epigraful face parte din textul pe care îl precedă, „lucrează" în el şi pentru el, îndeplinind diverse funcţii semantice şi poetice.

Aceste funcţii se lărgesc, se consolidează şi se diversifică, mai ales începând cu epoca romantismului, când se observă o evidentă pasiune pentru epigraf. La Giacomo Leopardi, epigraful nu e atât de frecvent ca în opera altor romantici, dar acolo, unde apare, se dovedeşte a fi destul de semnificativ în sensul în care ne interesează. De funcţia epigrafului depinde în mod direct raportul lui cu textul de bază, care poate fi examinat la diferite niveluri: semantic, stilistic, structural etc. Caracterul acestui raport este determinat atât de apartenenţa genologică a textului şi a epigrafului, cât şi de tradiţia literară, de curentul literar, de stilul individual al autorului.

Funcţionalitatea epigrafului e strâns legată şi de forma lingvistică a prezentării lui. Epigraful poate fi reprodus în limba în care scrie autorul, dar poate fi reprodus şi într-o limbă străină, în cea a originalului sau în traducere. Astfel, cele câteva epigrafe, pe care le-am selectat din opera lui Leopardi, apar în limba italiană, cum sunt cele ce precedă *Palinodia*, *Amore e Morte* sau *La ginestra*. Epigraful din *Palinodia*, preluat din Petrarca, ţine de tradiţia naţională, celelalte două (din Menandru, în *Amore e Morte*, şi din *Evanghelia* după Ioan, în *La ginestra*) sunt reproduse în traducere, în ambele cazuri reproducerea lor în italiană înlesnindu-le accesibilitatea. Întâlnim însă şi epigrafe reproduse în limba originalului, de exemplu în greacă, în *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, preluat de la Plutarh. În consecinţă, se creează o apropiere sau o îndepărtare nu numai cronologică, dar şi cultural-istorică, a epigrafului faţă de momentul istoric al scrierii textului de bază. Această distanţare în raportul dintre epigraf şi text joacă un rol deosebit, exercitând o anumită influenţă asupra opticii prin care e receptat textul. În unele cazuri, contează şi exactitatea reproducerii epigrafului sau caracterul deformării acestuia, de natură să introducă unele nuanţări în înţelegerea raportului dintre epigraf şi text.

Puţinele epigrafe din opera lui Giacomo Leopardi confirmă faptul că, între epigraf şi textul de bază, există un raport structural dialogic. Ne vom

referi la un singur exemplu: *La ginestra*. Dar şi examinarea celorlalte creaţii, însoţite de epigrafe, conduce la aceeasi concluzie. Epigraful „Şi oamenii au iubit întunericul mai mult decât lumina" („E gli uomini preferirono le tenebre alla luce") e luat din *Noul Testament* (*Evanghelia* după Ioan), *Grozama, sau floarea deşertului* constituind şi ea un adevărat testament al lui Leopardi. În textul evanghelic citim: „Lumina a venit la oameni şi oamenii au iubit întunericul mai mult decât Lumina. Căci faptele lor erau rele. Că oricine face rele, urăşte Lumina şi nu vine la Lumină, pentru ca faptele lui să nu se vădească. Dar cel care lucrează adevărul, vine la Lumină, ca să se arate faptele lui, că în Dumnezeu sunt săvârşite".

După cum se poate observa, acest epigraf are un caracter retrospectiv, ne întoarce la origini, dar distanţarea astfel creată e doar una aparentă. Epigraful trezeşte asocieri şi reminiscenţe ce apropie trecutul de prezent. Se distruge, într-un anumit sens, scurgerea lineară a vremii, timpul linear dispare, transformându-se în unul aproape haotic, în care se suprapun şi se confundă trecutul şi prezentul. *Floarea deşertului* reprezintă nu numai o compoziţie lirică, ci şi una liro-epică, prin anvergura panoramei prezentate de poet, în care raportul dintre epigraf şi text devine mai complex, iar funcţiile epigrafului – mai active şi mai diverse. Epigraful evanghelic adânceşte perspectiva temporală, dar şi pe cea optică, din care priveşte poetul, creând o adevărată polifonie lirică (acea „coralitate" despre care vorbeşte Al.Balaci în monografia despre Leopardi), trezind diferite asocieri, generând o structură dialogică, ce conduce la formularea unei concluzii sintetizatoare a întregii creaţii leopardiene. Întunericul şi lumina, invocate în epigraf, structurează demersul poetic prin preluarea şi vehicularea lor în textul propriu-zis. Floarea deşertului – grozama – e de culoare galbenă – culoarea luminii. Omul, omenirea, cu care se identifică autorul, au acceptat întunericul, au acceptat destinul, dar au râvnit mereu spre lumină, au căutat şi continuă să caute lumina. Leopardi exprimă un sentiment de solidaritate umană, crede că oamenii, ce au preferat întunericul, vor şti să se îndrepte spre lumină. Astfel, între epigraf şi text, se stabileşte nu numai un raport structural dialogic, ci şi unul antinomic, într-o adevărată tradiţie romantică, dar şi continuatoare a optimismului iluminist. Epigraful, în opera lui Giacomo Leopardi, arată că, în toate cazurile, când l-a utilizat, a încercat să subordoneze discursul străin propriilor preocupări poetice şi filozofice.

Publicat în: Sergiu Pavlicencu. *Receptare şi confluenţe. Studii de literatură universală şi comparată,* Chişinău, CEP USM, 1999, pp.164-166

RAPPORTO STRUTTURALE DIALOGICO FRA EPIGRAFE E TESTO NELL'OPERA DI GIACOMO LEOPARDI

Il problema al quale proviamo di riferirci nella nostra relazione riguarda più il suo aspetto teorico che quell'applicativo. Comunque, siamo convinti che anche la creazione del grande poeta italiano Giacomo Leopardi viene a confermare, anche ad accentuare in modo concreto alcune delle nostre considerazioni sul rapporto tra l'epigrafe e il testo che questa precede. Da quanto conosciamo, e speriamo di non sbagliare, l'epigrafe è stata affrontata piuttosto dal punto di vista delle fonti, del grado maggiore o minore di autenticità ecc., che dal punto di vista teorico, come osserva la ricercatrice russa N.Jirmunscaia in un articolo dedicato all'epigrafe ed alla sua implicazione nel testo poetico di Anna Ahmatova.

Come si sa, l'epigrafe è un testo brevissimo, di solito presentato in forma di citatazione, che appare all'inizio di un libro, di un capitolo o di un componimento poetico e nel quale si riassume un pensiero oppure si espone una massima che anticipa l'idea principale oppure lo spirito e la tonalità dell'opera vera e propria. La relazione fra epigrafe e opera sembra essere però molto più complessa, l'epigrafe essendo un'anticipazione in rapporto al testo di base. Infatti l'epigrafe ha un carattere ambivalente. Da una parte essa è concepita come qualcosa di extratestuale, d'altra parte, anche come qualcosa di intratestuale, situandosi così all'intersezione di questi elementi extra e intra-testuali. Le ricerche degli ultimi tempo riguardanti diverse modalità di implicazione nel testo poetico, di elaborazione di questo, permettono di affrontare il problema dell'epigrafe quale elemento strutturale del testo che accompagna. Sotto l'aspetto genetico, l'epigrafe rappresenta un'unità extratestuale, perché appartiene ad un altro testo – sia 'estraneo', sia dello stesso autore – però sempre a un'altra opera. Anche nel caso in cui l'autore scrive l'epigrafe appositamente per una creazione propria, questa viene percepita come qualcosa portato dall'esterno. A livello funzionale, però, l'epigrafe fa parte del testo che precede, „lavora" in e per esso, compiendo varie funzioni semantiche e poetiche.

Queste funzioni si allargano, si consolidano e si diversificano, soprattutto cominciando dall'epoca del romanticismo, quando si osserva una passione evidente per l'epigrafe. In Giacomo Leopardi l'epigrafe

non è così frequente come nell'opera di altri romantici, però, lì dove appare, si dimostra abbastanza significativa nel senso in cui ci interessa. Dalla funzione dell'epigrafe dipende direttamente il suo rapporto con il testo di base, che può essere esaminato a diversi livelli: semantico, stilistico, strutturale ecc. Il carattere di questo rapporto è determinato tanto dall' appartenenza genologica del testo e dell'epigrafe, quanto dalla tradizione letteraria, dalla corrente letteraria, dallo stile individuale dello scrittore.

La funzionalità dell'epigrafe è strettamente legata anche alla forma linguistica nella quale è presentata. L'epigrafe può essere riprodotta anche nella lingua in cui scrive l'autore, ma può essere riportata anche in una lingua straniera, in originale o tradotta. Così alcune epigrafi, che abbiamo selezionato dall'opera di Leopardi, appaiono in italiano, come quella che precede la *Palinodia,* o tradotte in italiano come in *Amore e Morte* o *La ginestra.* L'epigrafe della *Palinodia,* assunta dal Petrarca, appartiene alla tradizione nazionale, le altre due (da Menandro, in *Amore e Morte* e dal Vangelo secondo Giovanni, in *La ginestra)* sono riportate anche tradotte, però in ambedue i casi l'uso dell'italiano agevola la loro accessibilità. Incontriamo nello stesso tempo epigrafi riprodotte nella lingua originale, in greco, per esempio nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* assunta da Plutarco. Di conseguenza, si crea una vicinanza oppure un allontanamento non soltanto cronologico, ma anche culturale storico dell'epigrafe in relazione al momento storico della scrittura del testo di base. Questo allontanamento nel rapporto tra epigrafe e testo gioca un ruolo speciale, esercitando un certo influsso sull'ottica attraverso la quale è recepito il testo. In alcuni casi conta anche l'esatezza della riproduzione dell'epigrafe o il carattere della diformazione di questo, ciò che può introdurre alcuni accenti nella comprensione del rapporto tra epigrafe e testo.

Le poche epigrafi dell'opera di Leopardi confermano che tra epigrafe e testo di base esiste un rapporto strutturale dialogico. Così nella *Palinodìa* l'implicazione dell'epigrafe nel testo è dettata dal titolo stesso, «palinodia» significando in greco un canto nel quale il poeta rinuncia alle sue parole anteriori, come, secondo la leggenda, il poeta greco Stesicoro nella sua *Palinodia* si disdice delle sue imputazioni fatte a Elena come colpevole della guerra di Troia. Il senso del verso del Petrarca è rovesciato attraverso la *Palinodia* del Leopardi dedicata al suo amico fiorentino, il marchese Gino Capponi. Invece l'epigrafe di *Amore*

e Morte, assunta dagli aforismi del commediografo Menandro, non solo riprende il motivo classico della morte data in gioventù ai prediletti degli dei, ma anche viene ripetuta nella *Iscrizione sotto il busto dì Rafaello* e citata nel *Dialogo di Tristano e dì un amico.*

Un altro esempio più eloquente è *La ginestra.* L'epigrafe «E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce» è presa dal Nuovo Testamento (il Vangelo secondo Giovanni). Anche *La ginestra o il fiore del deserto* costituisce un vero testamento di Leopardi. Nel testo evangelico leggiamo che la luce è arrivata alla gente e gli uomini preferirono le tenebre alla luce, perché i loro fatti erano cattivi, perché chiunque fa il male odia la luce e non viene ad essa, affinché i fatti suoi non parlino per lui. Quel che adopera la verità, viene alla luce, per fare vedere i suoi fatti che in Dio sono compiuti. Come si può osservare, quest'epigrafe ha un carattere retrospettivo, che ci fa ritornare alle origini. Però, l'allontanamento così creato è soltanto un'apparenza. L'epigrafe fa nascere delle associazioni e reminiscenze che avvicinano il passato al presente. Si distrugge, in un certo senso, lo scorrimento lineare del tempo, il tempo lineare sparisce, trasformandosi in uno quasi caotico, in cui si sovrappongono e si confondono il passato ed il presente. «Il fiore del deserto» rappresenta non soltanto un componimento lirico, ma anche uno lirico-epico tramite l'ampiezza del panorama presentato dal poeta in cui il rapporto fra epigrafe e testo diventa più complesso e le funzioni dell'epigrafe – più attive e diverse.

L'epigrafe evangelica approfondisce la prospettiva temporale, anche quella ottica, da dove guarda il poeta, creando una vera polifonia lirica (quella «coralità» di cui parla l'italianista romeno Al.Balaci nella sua monografia su Leopardi), svegliando diverse associazioni e reminiscenze, generando una struttura dialogica che conduce alla formulazione di una conclusione sintetizzante tutta la creazione leopardiana. Le tenebre e la luce, invocate nell'epigrafe, strutturano il passo poetico attraverso la loro assunzione e veicolazione nel testo vero e proprio. Il fiore del deserto – la ginestra – ha il colore giallo – il colore della luce. L'uomo, l'umanità con cui si identifica l'autore, ha accettato le tenebre, ha accettato il destino, però ha teso sempre verso la luce, ha cercato la luce e continua a cercarla. Leopardi esprime un sentimento di solidarietà umana, crede che la gente che ha preferito le tenebre, saprà rivolgersi verso la luce. Così tra epigrafe e testo si stabilisce non soltanto un rapporto dialogico, ma anche uno antinomico, in una vera tradizione romantica, ma anche continuante l'ottimismo illuminista.

Nell'opera di Giacomo Leopardi l'epigrafe mostra che in tutti i casi il poeta ha tentato di subordinare il discorso straniero alle sue preoccupazioni poetiche e filosofiche.

Publicat în *Secondo Centenario Leopardiano (1798-1998). Giacomo Leopardi e la sua presenza nelle culture est-europee. Atti del Convegno Internazionale di Bucarest (2 – 5 luglio 1998). Ciacomo Leopardi: l'uomo, il poeta, il pensatore. Atti del Convegno Italo-Romeno. Accademia di Romania in Roma (26 -27 novembre 1998,* Bucarest, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998, pp.228-230

PROBLEMI DI ESTETICA IN *DE GLI EROICI FURORI*

Come si sa, Giordano Bruno è l'esponente di una delle più elaborate e profonde forme del panteismo rinascimentale d'Italia del Cinquecento. Promotore di un neoplatonismo conseguente e dialettico, Bruno considera che il bello non è altro che l'Universo animato e le cose animate, in cui si riflette e si realizza tutto, lo spirito universale e la ragione universale, sostanza unitaria ed indivisibile dell'Universo, in cui tutte le contraddizioni coincidono e si trovano in una forma non svolta. Ma in tale neoplatonismo, che era, di fatto, tipico per più umanisti dell'epoca rinascimentale si dovrebbe mettere in relievo un aspetto caratteristico soltanto per Giordano Bruno, un «qualcosa» per cui Bruno, sembra, fu bruciato sul rogo, perchè solo per le loro concezioni neoplatoniche non hanno avuto un finale tanto tragico né Ficino, né Pico, né Botticelli, né Michelangelo. Neanche per l'eliocentrismo non sono stati bruciati sul rogo né Copernico, né Gallileo. In questo caso non sarebbe naturale la domanda: perche allora è stato condannato Giordano Bruno? Quale è stata la sua grande colpa? Appunto per poter rispondere a queste domande crediamo che si deve definire più esattamente il carattere specifico, singolare del neoplatonismo di Bruno.

Questo carattere specifico risiede in quello che il nepolatonismo del Bruno è uno impersonale, antimonoteista, da dove risulta la posizione anticristiana ed anticlericale del Bruno. Quando Bruno parla dell'Universo animato, egli si riferisce al creatore del mondo soltanto in un senso figurato. Bruno non riconosce nessun tipo de creatore del mondo come persona situata assolutamente al di sopra dell'Universo. Il

suo panteismo era un sistema molto bene pensato e promosso così da non ammettere l'esistenza di una divina forza in guisa di creatore del mondo, così come non ammettevano neanche gli antichi neoplatonici o almeno non avevano bisogno di essa. Propio per questo panteismo pagano è stato Bruno martirizzato.

Certamente, il contorno generale del suo neoplatonismo coincideva con il Rinascimento alto, però Bruno appare contemporaneamente anche come un apostata, un rinnegato, rispetto aquel Rinascimento che si basava, in generale, su intuizioni di ordine personalista e materiale, sul culto della personalità umana. Respingendo gli approcci personalisti dell'esistenza e puntando sulla legge universale, mediante questo carattere impersonale del suo neoplatonismo, Bruno si avvicina alle scienze esatte, in quel periodo in ascensione, nonostante come panteista e dialetticiano di tipo neoplatonico, egli fosse, tuttavia, lontano da queste scienze esatte. E sufficiente ricordare in questo contesto solo della sua dottrina sulla magia, che egli considerava la scienza più esatta e di importanza vitale.

Da questo neoplatonismo e panteismo specifico risultano le particolarità delle concezioni estetiche di Bruno, certamente nel senso in cui era intesa l'estetica in quel tempo. Da questo punto di vista, gli storici del pensiero estetico hanno avuto una grande fortuna, dato che Giordano Bruno ci ha lasciato un importantissimo lavoro – il trattato *De gli eroici furori (1585),* in cui, benché il contenuto del lavoro sia molto più ampio e complesso, tratta di nuovo una serie di problemi di carattere estetico, che cercheremo di mettere in rilievo in ciò che segue.

Come umanista e combattente per il trionfo della scienza sui dogmi e sulla scolastica, Giordano Bruno concretizza nel più diretto senso ciò che lui denomina «eroici furori». Bruno si distacca dall'aristotelismo scolasticizzato. L'Universo e concepito da lui come una moltitudine di mondi, come un'infinito di universi, il nostro sistema solare essendo soltanto uno dei molti, la terra ed il cielo essendo identici secondo la loro componenza e la loro formazione, ma la natura essendo materiale ed unitaria.

La sostanza materiale eterna non appare da nulla e neanche sparisce nel nulla, ma è capace di condensarsi e di scaricarsi, di cambiarsi la forma, l'ordine, l'immagine. La materia è per Bruno un'essenza, un principio, una sorgente viva ed attiva, una „natura nascente". Ma Bruno non fu un materialista conseguente, non ha potuto superare il dualismo medievale ed il panteismo. Egli ammeteva l'esistenza di uno spirito universale, di una natura universale animata, benché non associasse la sos-

tanza spirituale con il Dio cristiano situato al di sopra delle cose e della materia, ma con un principio attivo e formatore dentro.

Il trattato *De gli eroici furori,* che lui stesso l'ha denominato «poema», e una confessione filosofico-poetica di un grande umanista dell'epoca rinascimentale. Editato a Londra nel 1585, il trattato conclude il ciclo di lavori del periodo londinese, scritti in italiano: *La Cena delle Ceneri, De la causa, principio et uno, De l'infinito universo et mondi.* Adoperando l'esposizione in forma di dialogo, intrecciando i versi con la prosa, Bruno elogia il furore eroico, nato nella lotta per la conoscenza della natura e cerca di argomentare teoricamente questo „eroico furore" come una norma morale. Solo la comprensione adeguata della correlazione tra la poesia e la filosofia permette lo svelamento del carattere e dell'orientamento di questo lavoro complesso e contraddittorio.

Una tesi centrale del trattato è quella sul primato della creazione sull'imitazione. Il poeta non deve seguire qualche regola esterna. Il vero poeta crea lui stesso le regole della poesia. Appunto così e presentato Omero, come un poeta che non dipende dalle regole, egli essendo, di fatto, fonte e causa per tali regole: „Omero nel suo genio non fu poeta che pendesse da regole, ma è causa delle regole". Tansillo dice nel primo dialogo:

La poesia non nasce da le regole, [...] ma le regole derivano dalle poesie: e però tanti son geni e specie di vere regole, quanti son geni e specie di veri poeti.

Però Omero o Esiodo, o un altro gran poeta non hanno avuto bisogno di nessun tipo di regole. Secondo afferma Tansillo, „sono e possono essere tante sorte di poeti, quante possono essere e sono maniere di sentimenti et invenzioni umane". Bruno difende la libertà nella creazione e si pronuncia contro i pedanti, adetti fanatici della *Poetica* di Aristotele, che la comprendevano in senso normativo, canonizzando certi poeti e certi generi letterari, e mediante questo stimulando, di fatto, il principio dell'imitazione in detrimento della vera creazione poetica. In questo senso si deve capire anche la posizione di Giordano Bruno rispetto al petrarchismo, che aveva invaso la letteratura di quel periodo con una multitudine di sonetti, canzoni d'amore, madrigali, privi di contenuto e di vera sensibilitò. Questo petrarchismo imitativo e vuoto era, secondo Bruno, un fenomeno superficiale, perchè i sentimenti e gli stati d'animo che avevano generato la poesia del „dolce stil nuovo" e anche quella di Petrarca non dominavano più la vita civile, che, a suo turno, non era più condotta dalla borghesia dei

comuni; la cultura del Cinquecento era in maggior parte un prodotto dell'aristocrazia rifatta.

In questo atteggiamento critico rispetto alla poesia erotico-galante e del petrarchismo di corte, Bruno non era solo, avvicinandosi a Franceso Berni, ai seguaci di questo, cioè a quella tendenza popolareggiante della letteratura satirica, chiamata poesia bernesca. Pronunciandosi contro la poesia vana e dannosa dei petrarchisti, a volte toccando con la sua penna impetuosa persino il Petrarca, Bruno non si è disdetto totalmente dal petrarchismo. Il suo trattato *De gli eroici furori* l'ha, dedicato al poeta petrarchista inglese Filippo Sidneo (1554-1586), ma Bruno introduce nell'opera, nei primi cinque dialoghi che ne constituiscono la prima parte, anche il poeta petrarchista Luigi Tansillo (1510-1568), in qualità di interlocutore. Bruno include nel testo del suo trattato proprio alcuni sonetti di Tansillo. In Bruno incontriamo spesso anche reminiscenze della creazione di Petrarca. Però tutto questo arsenale d'ordine petrarchista non si riduce a un'imitazione semplice, servile, ma è assimilato in modo creatore ed è subordinato, prima di tutto, all'argomentazione dell'eroico furore.

Bruno distingue quattro elementi principali della poesia: l'amore, la sorte, l'oggetto e la gelosia:

Dove l'amore non è un basso, ignobile et indegno motore, ma un eroico signor e duce de lui; la sorte non è l'altro che la disposizion fatale et ordine d'addenti, alli qualli è suggetto per il suo destino: l'oggetto è la cosa amabile et il correlativo de l'amante; la gelosia è chiaro che sia un zelo de l'amante circa la cosa amata, il quale non bisogna donarlo a intendere a chi ha gustato amore, et in vano ne forzaremo dechiararlo ad altri.

Da qui risulta che l'eroico furore di cui parla Bruno non è altro che l'amore poetico per la divinità e per tutto ciò che è divino, ma non nel senso di una divinità-persona. Bruno parla di tre specie d'amore:

di quali l'uno dall'aspetto della forma corporale s'inalza alla considerazione della spirituale e divina; l'altro solamente preserva nella delettazion del vedere e conversare; l'altro dal vedere va a precipitarsi nella concupiscenza del tocare.

E la contemplazione del bello è di due tipi: razionale e sensuale. Non è difficile intuire alla quale Bruno da preferenza, però sarebbe sbagliato credere che l'amore si riduca a uno spiritualismo puro. Il corpo non si esclude, ma viceversa, appunto la sua presenza fa possibile l'eroico furore.

Tutti gli amori, considera Bruno, (se sono eroici e non son puri animali...) hanno per oggetto la divinità, tendendo a la divina bellezza, la qualle prima si comunica all'anime e risplende in quelle, e da quelle poi o (per dir meglio) per quelle poi si comunica alti corpi: onde ò che l'affetto ben formato ama gli corpi o la corporal bellezza, per quel che e indice della bellezza del spirito. Anzi quello che n'inamora del corpo e una certa spiritualità che veggiamo in esso, la qual si chiama bellezza.

Allora, l'eroico furore per Bruno non ò soltanto un ordine spirituale, ma include ancora tutto ciò che è corporale, accendendolo con la sua scintilla spirituale. Tali razionamenti abbondano nell'opera di Bruno e dimostrano, di fatto, il conseguente carattere del panteismo che lo promuove. Se tutto è animato e questo animamento generale è la divinità, l'aspirazione al divino è contemporaneamente anche aspirazione al corporale, ma nello stesso tempo anche all'animo, perchè lo spirito è inseparabile dal corpo, e alla ragione pura, che, a suo turno, è inseparabile dal corpo, dallo spirito, dal cosmo. Ma in nessun modo si deve dimenticare che la divinità in Bruno non è un dio personalizzato e che il principio „tutto è in tutto", interpretato nel senso del panteismo bruniano, ha legame diretto con l'essenza di quello che egli vuole intendere per 'eroico furore'. Bruno non ammette il trattare separatamente l'animo e il corpo, cosa argomentata in numerose considerazioni sulla bellezza dell'animo e del corpo, della ragione e della divinità, dell'Universo.

L'estetica dell'eroico furore, elaborata da Bruno, è uno dei più importanti fenomeni dalla storia delle idee estetiche in generale. Si sa che il panteismo è esistito anche nell'antichità, ma esso ancora non era contrapposto al monoteismo e, allora, non poteva coscientizzare il furore ed il suo eroismo. Il panteismo è esistito anche nel Medioevo e nel Rinascimento, ma qui è stato controbilanciato dal principio personalista sia delle concezioni su un assoluto universale e personale che delle concezioni sull'assolutizzazione della personalità umana. Il panteismo di Bruno non è connesso se non tangenzialmente ai principi antichi, medioevali o a quelli rinascimentali. Bruno ha elaborato il panteismo nella sua forma pia pura e coerente, senza limitazioni e senza reticenze. Propio questo ha permesso a Bruno di argomentare in modo così audace la concezione dell'eroico furore. Se intendiamo che sul primo piano si mette la personalità umana in tutto il suo splendore, il fenomeno è di natura rinascimentale, perchè che cosa caratterizza i titani del Rinascimento se non l'eroico furore? Quasi tutti, però, sono spoventati dalla tragedia della personalità umana isolata, e anche se lottavano per l'affermazione di

questa, tuttavia finivano a pentirsi. Mentre Bruno, mediante il suo panteismo coerente, ha trovato un'argomentazione ed una giustificazione filosofica a questa personalità solitaria, dimenticandosi forse della limitazione epica del panteismo antico e del tragismo drammatico dell'alto Rinascimento.

L'estetica bruniana è un fenomeno originale del Rinascimento, però di un Rinascimento tardo, entrato in crisi, perchè invece dell'intendimento personalista, materiale, di Dio e del mondo, nella sua estetica è rimasto soltanto l'universo animato e materiale. Questo annuncia le concezioni materialistiche ulteriori, ma la sua estetica non ha niente in comune con queste, perciò non è il caso di estenderla al materialismo di più tardi.

Publicat în *Seminario Internazionale e Interdisciplinare „Giordano Bruno e il Rinascimento quale prospettiva verso una cultura europea senza frontiere"* (Bucarest, 3-5 dicembre 2000). Atti, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002, pp. 213-217

LA SUCCESSIONE DELLE CORRENTI LETTERARIE E IL POSTMODERNISMO

Negli ultimi decenni si sono fatti diversi tentative di definire e interpretare il fenomeno e il concetto di „postmodernismo", assumendo posizioni molto diverse su questo fenomeno della cultura universale contemporanea.

Esiste un'intera teoria del postmodernismo, per la quale la bibliografia e così vasta che lo studioso ha davvaro grandi difficoltà per tenersi aggiornato sullo stato dei dibattiti.

È difficile aggiungere qualcosa o rendere le diverse sfumature di alcuni aspetti del fenomeno; eppure, muovendoci da alcune considerazioni esposte în saggi e convegni [1], cercheremo di presentare il postmodernismo come un fenomeno artistico di transizione e di avanzare l'idea che il termine di „postmodernismo" non debba coprire tutta la produzione artistica che e apparsa negli ultimi decenni – sia anche con pretese di „postmodernismo" – giacchè tra postmoderno e postmodernismo esiste una differenza.

Solo una parte della produzione artistica può essere definita come qualcosa di diverso da ciò che denominiamo postmodernismo in generale, come qualcosa di riferito a una nouva avanguardia.

Come punto di riferimento, prendiamo la concezione di Umberto Eco sul postmodernismo storico e sul postmodernismo transtorico, esposta in „Marginali e glosse a „Il nome della rosa" [2], in base a questa, in ogni epoca esisterebbe una corrente che ha il ruolo di „avanguardia" (innovamento) e un'altra che prende e cerca, mediante diverse strategie, di conservare ciò che è stato (la tradizione). Pertanto „la situazione di avanguardia" è sostituita da un'altra situazione che piò essere denominata „situazione postmoderna".

Nella storia della cultura universale ha luogo, quindi, una successione permanente di „situazioni di avanguardia" e „situazioni postmoderne". Questo ci riporta di due tipi di cultura e su due principi di esistenza, la cui elaborazione è cominciata con Schlegel e Schelling ed è stata formolata definitivamente, più tardi, da Nietzsche in „La nascita della tragedia dallo spirito della musica". Si trata del principio dionisiaco e di quello apolinico.

Da questo punto di vista l'evoluzione dell'arte dei paesi europei, e in quelli che le hanno acquisito le tradizioni, appare come una permanente alternazione dei principi dionisiaco ed apolinico [3], che presentaremo in forma abbrevita come D ed A: l'arte arcaica (D) – l'arte classica greca (A) – l'arte elenistica (D) – l'arte greco-romana classica (A) – l'arte classica tardiva (D) – l'arte dei „secoli oscuri" (A) – l'arte gotica (D) – l'arte rinascentista (A) – l'arte barocca (D) – l'arte classicista (A) – l"arte romantica (D) – l'arte realista (A) – l'arte modernista (D) – l'arte postmodernista (A).

Partendo dalla teoria di Eco, N.Avtonomova [4] indica due tipi de reazione alla tradizione o, più esattamente, all'arte cannonizzata, che denomina reazione di tipo avanguardista (RA) e reazione di tipo postmodernista (RPM). Tramite la loro azione si produce il passaggio da un'epoca all'altra, da una corrente all'altra.

Per il Rinascimento queste reazioni sarebbero: il barocco (RA) e l'accademismo (RPM); per il barocco – il classicismo (RA) e il roccoco (RPM); per il classicismo – il (pre)romanticismo (RA) e il (neo)classicismo (RPM); per il romanticismo – il realismo (RA) e il parnassianismo (RPM); per il realismo – il simbolismo (RA) e il naturalismo (RPM); per il simbolismo – il futurismo, e in generale, l'avanguardismo (RA) e l'acmeismo (RPM).

Qualcosa di simile si ritrova nell'alternanza dionisiaco-apolinico.

Giungendo al XX secolo, e seguendo la logica della successione prima esposta, notiamo che verso l'avanguardismo o modernismo, la reazi-

one di tipo postmodernista la prezenta il postmodernismo stesso, mentre la reazione di tipo avanguardista per le avanguardie storiche o modernismo rimane oscura.

Allora qual è l'avanguardia oggi? Qualle letteratura o corrente pretende il ruolo di innovatore verso le avanguardie storiche?

Per questa domanda non esiste, per il momento, una risposta, ma la ricerca continua e, non a caso, si è cominciato a parlare propro di un tipo di post-post-modernismo.

Il nostro punto di vista, che rimarrà tale fin quando non si proporranno altre prospettive, è quello che postmodernistisiano stati chiamati tutti i nuovi orientamenti nella cultura, nell'arte, nella letteratura universale degli ultimi decenni, mescalandosi, così, con elementi postmodernisti e con elementi che non fanno parte, o non dovrebbero far parte, del postmodernismo e che non hanno ancora un nome, non ressendo ancora differenziate chiaramente.

Un punto di vista simile è stato espresso da Charles Russel nel saggio-prefazione „Avanguardia nell'epoca postmoderna" di un'antologia pubblicata nel 1981, in cui si poneva l'attenzione sulle difficoltà di delimitare le frontiere tra la recente avanguardia e postmodernismo [5], sottolineando che esiste una nuova avanguardia che non deve essere confusa con il postmodernismo. Propio questa situazione determina la diversità dei punti di vista sul postmodernismo (che è una nuova fase nello svolgimento del modernismo, che è a sua volta una parte del modernismo, celata in esso o opposta allo stesso), ma,al tempo stesso, determina anche la necessità di una concettualizzazione quanto più esatta del fenomeno a cui ci riferiamo.

Consideriamo che il postmodernismo – come reazione di tipo postmodernista per il modernismo – nato dal modernismo, è piuttosto un fenomeno di transizione, che prepara il terreno per la sostituzione delle forme artistiche esaurite o in stato di esaurimento con altre nuove, che rappresenteranno la reazione di tipo avanguardista per il modernismo o per le avanguardie storiche dall'inizio del XX secolo.

In questa direzione si avviano oggi alcuni critici; per esempio, il recente volume sul postmodernismo di Ion Bogdan Lefter [6], nel quale l'autore considera che il postmodernismo si definisce mediante un nuovo modo di rapportare l'io auctoriale verso il mondo e verso il testo, verso la vita e la letteratura; ciò che è presto un tratto distintivo non tanto del postmodernismo come reazione di tipo postmodernista verso il modernismo, ma di una nuova avanguardia come reazione di tipo avanguardista verso lo stesso modernismo.

Riferimenti bibliografici

1. PAVLICENCU S. Cervantes şi postmodernismul. In: Sud-Est, 1994, Nr. 2, p.70-71; PAVLICENCU S. Fenomene de tranziţie în procesul literar. Clasicizarea modernismului în postmodernism. In: PAVLICENCU S. Receptare şi confluenţe, Studii de literatură universală și comparată, Chişinău, 1999, p.67-87; 98-102; PAVLICENCU S. Tranziţia în literatură. In: Probleme actuale de lingvistică, didactică şi ştiinţă literară, Chişinău, 1999, p.197-202; PAVLICENCU S. Postmodernismul ca fenomen de tranziţie. In: Literatura universală la hotar de milenii. Colocviu internaţional, Chişinău, 2000, p.5-6.
2. ECO U. Marginalii şi glose la „Numele Trandafirului". In: Secolul XX, 1983, Nr. 8-9-10, p.101-102.
3. СКОРОПАНОВА И.С. Русская постмодернистская литература, Москва, 1999, с.61.
4. АВТОНОМОВА Н.С. Возвращаясь к азам. В: Вопросы философии, 1993, № 3, с.17-22.
5. *The Avant-Garde Today* (ed. Charles Russel), University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1981, p. 7-8.
6. Lefter I.B. *Postmodernism. Din dosarul unei „bătalii" culturale*, Piteşti, Braşov, Bucureşti, Cluj-Napoca, 2000, p. 64.

Publicat în *Convegno Internazionale. L'umanesimo latino nella Repubblica Moldova: aspetti filosofici, letterari e linguistici*, Chişinău, 2006, pp. 57-61

CUPRINS

Cuvânt-înainte 3

Dante Alighieri – ultimul poet al Evului Mediu şi primul poet al timpurilor noi 5

Receptarea operei lui Dante în Republica Moldova 10

Dante şi Homer 14

Epistola către Can Grande della Scala* – un prim comentariu al *Divinei Comedii 16

Jorge Luis Borges despre *Divina Comedie* 20

Interpretări plastice ale *Divinei Comedii* 27

Dante în viziunea lui Mircea Eliade 33

Dante în creaţia romanticilor italieni 38

Italo Svevo, sau *Sinele* devenit *Eu* 45

Poetic „talking cure" cu Umberto Saba 50

Giovanni Papini, văzut de Mircea Eliade 54

Umberto Eco şi postmodernismul 57

Un secol de italienistică la Bucureşti 66

Sonete spaniole „fechos al itálico modo" 71

Receptarea literaturii italiene în Moldova dintre Prut şi Nistru ..78

Cel mai mare italienist basarabean: profesorul Nicanor Rusu (100 de ani din ziua naşterii) 84

Raportul structural dialogic dintre epigraf şi text în opera lui Giacomo Leopardi 88

Rapporto strutturale dialogico fra epigrafe e testo nell'opera di Giacomo Leopardi 91

Problemi di estetica in *De gli eroici furori* 94

La successione delle correnti letterarie e il postmodernismo.....99

Sergiu PAVLICENCU

VARIA ITALICA

Zilele Dante în Moldova

Redactor – *Antonina Dembiţchi*
Asistenţă computerizată – *Maria Bondari*

Bun de tipar 13.12.2022. Formatul 60 x 84 $^{1}/_{16}$
Coli de tipar 6,5. Coli editoriale 6,6.
Comanda 18. Tirajul 50 ex.

Centrul Editorial-Poligrafic al USM
str. Al. Mateevici, 60, Chişinău, MD 2009