SEMIOTICA MESAJELOR NONVERBALE ÎN ROMANUL *GHEPARDUL* DE GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

Anamaria COLCERIU
Universitatea Babeş-Bolyai din Cluj-Napoca

Valori ale gestualităţii şi ale proxemicii în romanul lui Tomasi di Lampedusa

Pentru a putea pătrunde în spaţiul textual, gestul trebuie narativizat. Dacă în cadrul comunicării imediate, faţă în faţă, limbajul gestual este receptat în mod direct, gestualitatea „textuală" se conturează indirect, prin intermediul limbajului verbal[1], în adevărate episoade de hipotipoză. Hipotipoza reprezintă un moment de oprire, de observaţie, o „punere în faţa ochilor"[2]. Este un fenomen textual aflat la întretăierea cuvântului cu imaginea, un fel de „a spune arătând" şi de „a înţelege văzând"[3], o zăbavă textuală menită să accentueze valoarea semantică a unor pasaje.

Planul vocal al romanului este dominat de vocea narato-rului şi de cea a personajului principal, Prinţul de Salina. Aportul vocii actoriale pe plan discursiv, faptul că discursul

[1] „Sistem modelator primar" (Eco, 1982, p. 227).
[2] Vezi *supra* nota 1.
[3] Parret, 2006, p. 124

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)

naratorial alunecă în permanenţă spre discursul actorial, lăsându-se substituit de acesta şi investindu-l cu funcţii importante pe plan enunţiativ, are implicaţii majore la nivel interpretativ global.

Vocea naratorială şi cea actorială îşi împart şi funcţia de a narativiza imaginile gestuale. Naratorul este cel care prezintă, în marea majoritate a situaţiilor, aspectele mimico-gestuale referitoare la personajul principal, în timp ce acestuia din urmă îi revin pasajele menite să descrie panoplia gesturilor celorlalte personaje, dar şi o parte din gesturile proprii.

Limbajul mimico-gestual al personajului principal

Bogăţia lumii interioare şi a personalităţii Prinţului, valoarea incontestabilă a gândirii sale proiective sunt cunoscute de cititor în principal din multitudinea de fragmente textuale redactate în stil indirect, din monologurile sale interioare. Temele acestor pasaje vizează esenţa existenţei Prinţului, încercarea de a găsi răspunsuri izbăvitoare la problemele politico-sociale ale vremii şi la întrebări existenţiale majore, precum pasiunea şi moartea, prin proiectarea într-o lume a spiritului pur, unde compromisurile şi slăbiciunile omeneşti se şterg, se nivelează.

Privilegiul pe care îl are cititorul prin accesul direct la arhitectonica gândirii lui Don Fabrizio nu este şi privilegiul celorlalte personaje, care gravitează în jurul acestei personalităţi puternice, încercând să îi aproximeze, din exterior, dimensiunile. Învăluit în tăceri contemplative, Prinţul oferă adesea celorlalte personaje, ca instrumente interpretative ale stării sale interioare, doar elementele şi mişcările propriului corp. Este vorba, în acest caz, de gesturi extra-comunicative, a căror ocurenţă influenţează însă procesul comunicativ instaurat ulterior între el şi celelalte personaje. Includem aici gesturi de

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)

adaptare la celălalt, gesturi care manipulează lumea obiectuală sau, uneori, gesturi care reprezintă o formă de manipulare a celuilalt, prin transformarea acestuia în obiect.

Iată un pasaj relevant în acest sens, din incipitul romanului, care descrie momentul imediat următor terminării rugăciunii Rozarului: „El, Prinţul, **se ridica** într-acestea: povara greutăţii lui de gigant făcea să tremure podeaua, şi în ochii lui foarte limpezi se răsfrânse, pentru o clipă, mândria acestei pieritoare dovezi a propriei puteri asupra fiinţelor şi lucrurilor" (s. n.)[4].

Imperfectul verbului din prima frază are menirea de a sublinia tipul de percepţie vizuală a mişcării: este o figură care trimite la fenomenul cinematografic al filmării cu încetinitorul, o imagine care nu este percepută rapid şi simultan, ci apare sub forma unei succesiuni de imagini fixe care necesită un timp al receptării mai îndelungat.

Limbajul kinezic prilejuieşte accesul la stările emoţionale ale Prinţului: mânia, furia, exasperarea (contactul zgomotos al tacâmurilor cu farfuria în timpul mesei, încruntarea – cu accente parakinezice[5] diferite), dar şi plăcerea, bucuria, liniştea regăsită (mângâierea tovarăşului de plimbări – câinele Bendicò, gesturile tandre cu care utilizează instrumentarul din observatorul astrologic etc.)

Pe de altă parte, limbajul mimico-gestual devine o formă de explorare a sinelui. Încercarea de a intra în deplina posesie a stării sale interioare, de a-i monitoriza cele mai mici transfor-

---

[4] Tomasi di Lampedusa, 2003, p. 13. De asemenea: "Frumoasă familie, gândea el, în schimb. Fetele – durdulii, înfloritoare de sănătate, cu gropiţele lor ştrengăreşti, între frunte şi nas, acea vestită încruntătură, semnul atavic al stirpei Salina. Băieţii - subţiri, dar vânjoşi, cu faţa umbrită de melancolia pe atunci la modă – mânuiau tacâmurile cu o forţă stăpânită". (*Ibidem*, p. 22)

[5] Indică intensitatea, amplitudinea, ritmul mişcărilor.

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)

mări, este dublată de permanenta observare a stării corporale, într-o continuă luptă pentru găsirea şi menţinerea armoniei cu sine şi cu lumea. Gândirea este transpusă în acţiune prin intermediul corpului. „De fiecare dată când omul gândeşte, se află în joc întreaga sa structură corporală [...]; se poate spune aşadar că gândirea poate fi succesiv kinezică, verbală sau emoţională" (t. n.)[6]. Măreţia personalităţii lui Don Fabrizio este dublată de o corporalitate impunătoare: „Nu c-ar fi fost gras: era numai imens şi foarte voinic; capul lui atingea (în casele locuite de muritorii de rând) ciucurele de jos al policandrelor"[7]. O optimă stare corporală (care este adesea o formă a virilităţii) devine proba agilităţii spiritului. În momente de incertitudine, din necesitatea unei autoconfirmări, Don Fabrizio se priveşte fie într-o oglindă reală, fie în oglinda propriei interiorităţi. După întrevederea cu Tancredi, care îi reproşează, sub pretextul vârstei, escapada amoroasă din seara precedentă, Prinţul „se privi în oglindă: nimic de zis, era încă un bărbat frumos"[8].

Într-un spaţiu atins de aripile mitului, Sicilia pastorală a mijlocului de secol XIX, multe dintre gesturile Prinţului devin gesturi ritualice: de la gesturile impuse de ceremonialul religios al citirii Rozarului sau al trecerii cu sfânta împărtăşanie, la ritualul vânătorii şi la exigenţele comportamentale ale clasei căreia îi aparţine. Multe dintre ele sunt simboluri sau embleme ale înaltei aristocraţii, elemente de diferenţiere în raport cu personaje aparţinând claselor inferioare[9]: atitudinea impusă

---

[6] Apud Cosnier, 1982, p. 279. Relaţia strânsă dintre gândire, cuvânt şi gest este surprinsă şi de Luc Benoist (1995, p. 42): „Cuvântul, creierul şi mâna sunt legate în aşa fel încât cuvântul devine o mână care execută la distanţă o funcţie identică".

[7] Tomasi di Lampedusa, 2003, p. 13.

[8] *Ibidem*, p. 33.

[9] Şi tot atâtea elemente de contrast între vechea şi noua orânduire politico-socială.

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)

întregii familii în timpul mesei, cunoaşterea valorii şi semnificaţiei unei ţinute vestimentare, respectarea convenienţelor sociale (vizita la palatul regal, balul de la palatul Ponteleone, vizita la Donnafugata, primirea oaspeţilor).

Transpunerea limbajului mimico-gestual în limbaj verbal trebuie descrisă pornind de la coordonatele complexe ale pragmaticii textului. Gestul este un element al lumii extratextuale, care se „materializează" verbal printr-o serie de acte de reprezentare, în cadrul cărora un loc important este atribuit fenomenelor deictice[10].

Enunţurile care redau aspectele legate de gestualitatea personajului principal, descriptive în general, sunt dominate de forme pronominale de persoana a treia şi de verbe la imperfect. Dacă în cadrul comunicării directe ar fi să atribuim, prin analogie cu limbajul verbal, valori „deictice" limbajului mimico-gestual, atunci gestualitatea ar fi caracterizată de un permanent *aici* şi *acum*, de prezent şi de persoana întâi. Limbajul gestual este captiv acestei unice dimensiuni, aparţine exclusiv prezentului vorbirii (dacă este vorba de gesturi coverbale) sau al „exprimării" mesajului (în cazul gesturilor extra-comunicative sau cvasi-verbale). În cadrul text-discursului însă, aspectele gestuale, redate prin cuvânt, ţin mereu de un aşa-zis „discurs indirect", narativizat.

---

[10] Deicticele „prezintă proprietatea generală de a desemna un obiect prin rolul pe care acesta îl joacă în enunţare"; „ele situează obiectul, şi ceea ce se spune despre el, în lumea în care are loc enunţarea" (t.n.). Deicticele sunt: expresii personale, care trimit în primul rând la protagoniştii enunţării (locutorul şi alocutorul) prin intermediul pronumelor personale *eu* şi *tu*, dar şi al altor forme pronominale de persoana întâi şi a doua; expresii adverbiale, care situează enunţarea în timp şi spaţiu, reprezentate în special de adverbele *aici* şi *acum* care „îşi construiesc obiectul în acelaşi moment în care îl desemnează" (Ducrot, Schaeffer, 1996, pp. 470-471).

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)

Prin transpunere lingvistică, procesul de decodare a mesajelor mimico-gestuale este condiţionat de codificarea-decodificarea lingvistică. Valorilor denotative (gesturi cvasi-lingvistice, gesturi ilustrative) sau conotative (la nivelul atitudinii afective şi al interacţiunii comunicative) ale semanticii mimico-gestuale li se suprapun valori conotative noi, datorate valenţelor simbolice ale cuvântului.

Valori semnice ale spaţiului

Vechea şi noua paradigmă socio-politică şi culturală (reprezentată în special prin Don Fabrizio şi Calogero Sedàra, primarul liberal al feudei preferate a Prinţului, Donnafugata) se diferenţiază şi prin modalitatea de a percepe şi de a organiza spaţiul existenţial.

Spaţiile reprezentative pentru existenţa Prinţului sunt palatul (simbol al statorniciei şi al perenităţii familiale) şi Sicilia, ţinut cu conotaţii mitice - spaţii cu organizare fixă, închise, caracterizate prin circularitate, stabilitate, şi dominate de forţe centripete[11]. Întreaga existenţă a personajului principal este un parcurs, o traversare semiotică cu dublă deschidere: orizontală, prin extensia în perspectivă a spaţiilor străbătute (grădina şi sălile palatului), sau verticală, o ascensiune continuă spre culmi reale care sunt tot atâtea bătălii câştigate pe plan interior (urcarea muntelui la vânătoare sau drumul spre observatorul

[11] Moşiile Prinţului sunt şi ele simbolul unei puternice ancorări în real. În camerele Administraţiei palatului se află o serie de tablouri reprezentând teritoriile casei de Salina, toate dominate de imaginea protectoare a Ghepardului. Pericolul violării acestor ţinuturi prin acapararea lor de către reprezentanţii burgheziei locale este perceput sub o formă mult diminuată datorită întinderii şi numărului acestora, dar şi convingerii că o schimbare profundă nu este posibilă într-un interval scurt, în timpul vieţii sale (este o convingere datorată, în mare măsură, cuvintelor nepotului său Tancredi: „Dacă vrem ca totul să rămână cum e, trebuie mai întâi ca totul să se schimbe” (Tomasi di Lampedusa, 2003, p. 32).

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)

astronomic)[12]. Această minte permanent aplecată asupra lumii percepe spaţiul existenţial ca pe un caleidoscop de semne, ale căror configuraţii proteice sunt pietre de încercare pentru ochiul observatorului-interpret[13].

[12] Sicilia pastorală şi observatorul sunt spaţii protective în care neliniştile provocate de evenimentele cotidiene sau de cele politico-istorice se redimensionează. Sunt spaţii bine delimitate care se opun intruziunii noii orânduiri şi agresiunii reprezentanţilor acesteia. Deosebit de semnificativ rămâne în acest sens dialogul pe care Prinţul îl are cu trimisul noului guvern, cavalerul Chevalley de Monterzuolo, sosit în Sicilia cu intenţia de a-l convinge pe Don Fabrizio să accepte o funcţie în guvernul recent constituitei republici. Într-o stare de maximă tensiune interioară, Prinţul îi conturează oaspetelui un profund şi emoţionant tablou al Siciliei acelor vremuri: „Somn, dragă Chevalley, somn, iată ce doresc sicilienii, şi vor urî întotdeauna pe cel care s-ar gândi să-i trezească [...]. Toate manifestările siciliene sunt manifestări onirice, chiar şi cele mai violente: senzualitatea noastră e dorinţă de uitare, gloanţele şi loviturile de cuţit, dorinţă de moarte; dorinţă de imobilitate voluptuoasă, adică tot de moarte [...]" (Tomasi di Lampedusa, 2003, p. 169). Acest discurs denotă şi necesitatea de a delimita spaţiul prin trasarea unor frontiere de natură spirituală. Indiferent cât de profunde vor fi în viitor schimbările politico-sociale, valorile spirituale şi pecetea pe care acestea o aşază pe destinul sicilienilor vor rămâne necontaminate.

[13] „De altfel, o pradă bogată nu i-ar fi adus Prinţului decât o plăcere secundară; bucuria zilelor de vânătoare era în altă parte, subîmpărţită într-o mulţime de episoade mărunte. Ea începea cu bărbieritul, în odaia încă în întuneric, la lumina unei lumânări care îi proiecta cu emfază gesturile pe plafon, printre arhitecturile zugrăvite; se înteţea când trecea prin saloanele adormite [...]; apoi, când străbătea grădina încremenită sub lumina cenuşie [...]; pe scurt, când evada; şi apoi, pe drumul încă imaculat în mijirea zorilor, îl întâlnea pe don Ciccio zâmbind de sub mustaţa îngălbenită [...]. Luceafărul de dimineaţă strălucea, boabă de strugure umflată, străvezie şi umedă, dar părea că se şi aude vuietul carului solar, urcând din genune sub dunga zării; curând întâlneau primele turme care înaintau greoaie ca mareele [...]; apoi trebuiau domolite neînţelese certuri între câinii ciobăneşti şi copoii îndărătnici, şi după acest intermezzo asurzitor coteau în sus pe o culme şi se găseau în imemoriala tăcere a Siciliei pastorale. Erau dintr-odată departe de tot, în spaţiu şi, încă mai mult, în timp." (Tomasi di Lampedusa, 2003, pp. 91-92)

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)

Parcurgerea spaţiilor în perspectivă este simbolizată, la nivel verbal, de succesiunea de propoziţii principale, coordonate juxtapuse sau legate prin conjuncţii copulative, respectiv adversative. Se observă o analogie de structură între spaţiul real şi reflectarea sa la nivel textual. Au fost lansate adesea ipoteze referitoare la legătura dintre mişcare / gest şi limbaj verbal: „De la gest la simbol putem spune deci că mecanismul limbii, al semnelor şi al gândirii noastre foloseşte o simplă analogie topologică”[14]. Pe lângă structurile paratactice, trebuie să amintim abundenţa adverbelor de timp şi de loc (deixa spaţio-temporală), a căror semantică trimite din nou la progresie, la ascensiune (*apoi, şi apoi, curând, în sus, departe* etc.), precum şi repetiţia conectorului temporal *când* (*când trecea, când străbătea, când evada*).

Valori semnice ale proxemicii

La nivel comunicaţional, variaţiile proxemice subîntind diferitele forme ale distanţei interpersonale: distanţa intimă (care permite contactul corporal cu interlocutorul), distanţa personală (a conversaţiei amicale), distanţa socială (oficială, cu rol de a „insulariza” individul), respectiv distanţa publică (maximă).

Configurarea raportului de forţe pe plan social şi familial este oglindită de felul în care se structurează relaţiile în materie de distanţă corporală. Pe o scară ierarhică bine conturată, relaţia dintre Prinţ şi rege, pe de o parte, respectiv între Prinţ şi subalternii săi, pe de alta, este una socială, care respectă ritualurile de primire şi de plecare (plecăciunea, sărutul mâinii etc.). În vizită la palatul regal din Napoli, Don Fabrizio îl găseşte pe rege în picioare („pentru a nu fi nevoit să se ridice”!), în spatele unui birou încărcat cu documente, simbol al unei lumi circulare, autosuficiente, ameninţată totuşi de

[14] Benoist, 1995, p. 48.

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)

evenimente exterioare. Pentru Prinţ, imaginea sălilor palatului regal şi a regelui însuşi sunt semne ale iminentei disoluţii a monarhiei, a orânduirii care are deja „semnele morţii pe faţă”[15].

Noul val al istoriei aduce şi o schimbare de paradigmă pe planul raporturilor interpersonale. Distanţa socială iniţială dintre Prinţ şi Calogero Sedàra, tatăl frumoasei Angelica, liberalul lipsit de scrupule, simbol al „omului nou”[16], se transformă într-o distanţă personală, percepută de Don Fabrizio ca o formă de agresiune, însă acceptată, întrucât este impusă de un contract matrimonial[17], căsătoria lui Tancredi cu Angelica.

---

[15] Este senzaţia care îi revine în momentul în care pătrunde în încăperea administraţiei palatului său, loc al unei noi iluminări: „Cu toate acestea, intrând în biroul său, Prinţul avu, ca întotdeauna o senzaţie neplăcută. […] Îi reveni pe neaşteptate în minte masa de lucru a regelui Ferdinand, la Caserta, încărcată şi ea de dosare şi de hotărâri ce trebuiau luate, cu ajutorul cărora îţi puteai închipui că scoţi din matcă torentul destinelor, pe când el îşi urma nepăsător cursul într-o vale vecină”. (Tomasi di Lampedusa, 2003, pp. 34-35)

[16] Acţiunile oamenilor politici ai noii puteri sunt catalogate prin sintagma „azioni sedaresche”.

[17] Încheierea pactului matrimonial cu tatăl tinerei Angelica este o formă de acceptare a noii lumi şi a noilor oameni, o acceptare dureroasă, descrisă prin imaginile groteşti ale procesului de deglutiţie a unei şopârle. Pactul este sigilat apoi prin îmbrăţişarea dintre contractanţi, act care ne este prezentat sub forma unei imagini hilare, cu tonalităţi ironice uşor perceptibile: „Seniorul se ridică, făcu un pas spre don Calogero, care încremenise, îl ridică din fotoliu şi-l strânse la piept. Picioarele scurte ale Primarului rămaseră atârnate în aer. În acea cameră dintr-o pierdută provincie siciliană se reînchega imaginea unei stampe japoneze reprezentând un enorm iris violet, pe una din petalele căruia sta agăţat un muscoi păros”. (Tomasi di Lampedusa, 2003, pp. 122-123.) Spiritul lucid al Prinţului, inteligenţa sa remarcabilă îi oferă posibilitatea de a intui evenimente viitoare şi de a accepta cu înţelepciune schimbarea, conştient totuşi de statului şi de valorile pe care le reprezintă. Superioritatea personalităţii sale este subliniată de statura şi de poziţia corporală, de felul în care domină spaţiul conversaţiei, de forţa (aproape violenţa) gestului îmbrăţişării, de direcţia privirii.

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)

De la ţinuta vestimentară (fracul nepotrivit cu care vine la prânzul oferit de Prinţ la Donnafugata), la incapacitatea de a se adapta contextului (balul de la palatul Ponteleone) şi la inadecvarea subiectului unei conversaţii, toate sunt percepute de Prinţ ca semne ale unei involuţii pe plan politico-social în materie de eleganţă, de educaţie, de cultură[18].

La nivel textual, fragmentele care ilustrează raporturile interpersonale se constituie în adevărate episoade de hipotipoză, în cadrul cărora rolul fundamental revine arhitectonicii elementelor de deixă spaţială. Luăm spre exemplificare episodul vizitei lui Calogero Sedàra la palatul din Donnafugata, în vederea viitoarei căsătorii a fiicei sale cu Tancredi, nepotul (şi pupila) Prinţului. „Don Calogero îl aştepta [**acolo***] în picioare, mic, pirpiriu şi prost bărbierit”[19]. Personajul respectă distanţa socială, stă „acolo”; Prinţul va fi cel care, odată depăşit momentul critic al propunerii, se va ridica, se va apropia şi îşi va îmbrăţişa interlocutorul, ca simbol al pecetluirii contractului. ”Seniorul se ridică, făcu un pas spre don Calogero, care încremenise, îl ridică din fotoliu şi-l strânse la piept.” Episodul se subîmparte în câteva acţiuni punctuale, care redau, printr-o succesiune strânsă de predicate, mişcările şi gesturile personajului principal, promotorul acţiunii şi al modificării raporturilor corporale. Corpul Prinţului rămâne punctul se referinţă pentru mişcările celorlalte personaje (Don Calogero, în acest caz), atât în cazul enunţurilor aparţinând naratorului (în cadrul cărora individualităţii personajului principal îi corespund diferitele forme ale pronumelui personal de persoana a treia şi

---

[18] Apune divinitatea protectoare a prinţilor, bunele maniere („le buone creanze”).

* Adverbul de depărtare, prezent în textul italian (*lì*), lipseşte din traducerea românească.

[19] Tomasi di Lampedusa, 2003, p. 120.

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)

adverbul „acolo”), cât mai ales în cadrul discursului indirect, unde se afirmă un „eu”, aflat „aici” în raport cu celelalte personaje, cărora le corespunde un permanent „acolo”. La plecare, Don Calogero „însoţit de-a lungul a două saloane şi din nou îmbrăţişat, cobora scările, în timp ce Prinţul, drept ca un turn în capul scării, privea cum se micşorează ghemotocul acela de viclenie, de haine prost croite, de aur şi de ignoranţă, care făcea parte acum din familie, sau aproape”[20]. Verbele la diateza pasivă subliniază din nou faptul că Prinţul este promotorul suitei de gesturi, punctul la care se raportează mişcările lui Don Calogero. Asistăm în acest fragment la trecerea (marcată de verbul la imperfect *privea*) de la punctul de vedere al naratorului („Prinţul, drept ca un turn în capul scării, privea”), la cel al personajului principal („ghemotocul acela de viclenie, de haine prost croite, de aur şi de ignoranţă”). Acestea din urmă sunt gândurile lui Don Fabrizio, exprimate printr-un discurs indirect liber, în cadrul căruia se menţine centrul deictic periferic[21], adică acel „aici şi acum” atribuit personajului.

Brutalitatea contractului matrimonial amintit este atenuată de gândul la frumuseţea şi senzualitatea tinerei Angelica, care anulează pentru un timp efectele lucidităţii Prinţului, acţionând ca un narcotic, în spaţiul permisiv ce trădează o fisură a personalităţii lui: pasiunea carnală. Trezirea acesteia este o formă de control, un fel de „body manipulator”, o mişcare

[20] *Ibidem*, p. 128.

[21] Discursul indirect liber presupune prezenţa a două centre enunţiatoare şi deci a două centre deictice: unul central, deixa primară (formele pronominale şi cele verbale, a căror transpoziţie este obligatorie datorită subordonării centrului deictic al locutorului reprezentat centrului deictic al Locutorului); şi unul periferic (deicticele spaţio-temporale şi elementele expresive), care poate fi menţinut ca atare în discursul indirect liber.

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)

interioară autocentrată, o verificare a gradului de agilitate fizică şi sentimentală.

Punctul culminat al acestui tip de raportare este reprezentat de dansul acordat tinerei la balul de la palatul Ponteleone[22]. Dansul este o „formă de artă complexă ce poate exprima gândirea şi simţirea umană prin trupul folosit ca instrument”[23]. Mişcările din timpul dansului se constituie în gesturi extra-comunicative ludice şi de confort, menite să ancoreze într-o dimensiune dincolo de realitatea contingentă. Dansul în cuplu este o formă de apropiere maximă, integrabilă în coordonata proxemică a distanţei intime. Limbaj dincolo de cuvânt, dansul este o formă de celebrare a vitalităţii, cu ocurenţe ce îmbracă ritmuri şi intensităţi diferite, în funcţie de context şi de peculiarităţile actanţilor. Dotat cu simţul ridicolului şi al măsurii, Prinţul refuză prima propunere a Angelicăi – o mazurcă – acceptând în schimb primul vals.

[22] Prin acest dans se desăvârşeşte iniţierea tinerei Angelica în lumea mondenă a aristocraţiei siciliene. În acelaşi timp, el reprezintă şi un moment care vădeşte fisura creată în circumferinţa cercului; însă, datorită acestei apropieri pasionale, pătrunderea intruzivă a reprezentanţilor noii clase conducătoare (don Calogero şi fiica sa) este percepută de Prinţ în forme atenuate.

[23] Sebeok, 2002, p. 40.

BDD-A12903 © 2008 Editura Mirton; Editura Amphora
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:24 UTC)