CIRCE AND THE INFERNO – BAROCK ELEMENTS IN MATEIU I. CARAGIALE AND LAMPEDUSA

Dana Nicoleta Popescu
PhD, Scientific Researcher III, "Titu Maiorescu" Institute of the Romanian Academy, Timişoara

Abstract: Our approach aims to reveal a resemblant outlook in Mateiu I. Caragiale's and Giuseppe Tomasi di Lampedusa's novels, both belonging to the Baroque seen as an eternal frame of mind in world culture, as described by Eugenio d'Ors. The Romanian Old Court Libertines and the Sicilian Prince of Salina (nicknamed "Il Gatopardo") share the same mentality and destiny on the background of their dying societies. Death and change are two of the main motifs which define the rich symbolism of these two novels.
Keywords: novel, Baroque, death, transformation, symbol

„Circe este vrăjitoarea care face din om animal, şi din nou om; care conferă şi retrage fiecăruia toate trupurile, toate chipurile; nu chipuri, ci măşti; abia atinge lucrurile şi ele nu mai sunt ce erau; priveşte peisajul şi acesta se transformă. Se pare că în prezenţa ei universul îşi pierde unitatea, pământul, stabilitatea, fiinţele, identitatea; totul se descompune spre a se recompune […] în fluxul unei neîntrerupte mişcări, într-un joc de aparenţe dispărând mereu în faţa altor aparenţe." (Jean Rousset)

Cartea lui Jean Rousset[1] pune sub semnul lui Circe un concept încă nenumit. Abia în a treia parte va deconspira subiectul: barocul, întrevăzut în primele două secţiuni, ce smulg vălurile unul după altul, ultimul văl acoperind numele curentului-categorie. Primul văl care cade dezvăluie unele dintre caracteristicile de bază ale barocului: metamorfoza, evanescenţa, trecerea, degradarea, imposibilitatea de a se fixa. Barocul atinge stabilitatea numai când eşuează în moarte, iar această singură posibilitate de a găsi liniştea (refuzată în general de tumultul baroc) dobândeşte atributele salvării: moartea în imagini de mişcare adună într-o singură formulă visul funebru al artiştilor din acel timp. Sufletul baroc cunoaşte plăcerea de a se înconjura de viu cu imaginea propriei morţi – moartea devine hazlie sau, dimpotrivă, macabrul este zugrăvit cu risipă de fast şi monumentalitate, limanului i se acordă toată importanţa şi cinstea cuvenită. După Rousset, nici măcar moartea nu mai este salvată de mişcare.

Interesul pentru mişcare şi metamorfoză determină recurenţa elementelor schimbătoare, supuse neîntreruptelor mutaţii: norul, curcubeul, jocurile crepusculului şi ale soarelui, bula de aer nestatornică, transparentă, fragilă şi, în sfârşit, focul şi apa. Exegetul francez arată, în continuare, că mobilitatea barocă îşi va găsi locul şi modul de exprimare şi în arhitectură prin formele mişcătoare: spirala, curba, *trompe-l'oeil*-ul. Printre caracteristicile baroce, Rousset citează: explozia structurilor, punerea în mişcare a spaţiului şi a liniilor, mobilitatea generală a unei lumi care invită spectatorul însuşi la mobilitate.

Eugenio d'Ors îngemănează mişcarea şi moartea în imaginea haosului. Credem că exegetul spaniol supralicitează rolul sălbăticiei şi al iraţionalului; după părerea noastră,

[1] Cf. Jean Rousset, *Literatura barocă în Franţa. Circe şi păunul*, Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 107-167, 171-178

BDD-A23191 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:15:52 UTC)

rafinamentul barocului se sustrage hotărât sălbăticiei (fără să-l dezbare însă de cruzime), iar *viaţa* barocă este o cursă neîntreruptă spre moarte, otrăvită sau fascinată de morbid. Acelaşi lucru răzbate chiar din afirmaţiile criticului, probabil împotriva voinţei sale, când se referă la legătura dintre dezordinea barocă şi dezagregarea interioară.[2]

Dezagregare, distrugere, moarte… Edgar Papu asociază motivul materiei caduce, întrupate în materiale cu rezistenţă scăzută (brocarturi, dantele, tapiserii, stucatură), de conştiinţa clipei pieritoare. Criticul interrelaţionează motivul mortuar cu preferinţa pentru obscur în tematică. Apare semnul de egalitate între cunoaştere şi taină: noaptea, culoarea neagră în pictură, dar şi tipul prudentului, al *ascunsului*.[3]

Din nou, mişcare şi moarte la Adrian Marino, care situează mişcarea alături de celelalte patru concepte fundamentale ale barocului: spaţialitatea, teatralitatea, ornamentalitatea, monumentalitatea. Senzaţia permanentă de ruptură, spargere, erupţie prinde formă în paradoxurile baroce dominate de obsesia dezagregării lăuntrice: „a muri pentru a nu muri“, „crucificarea e un triumf“.[4]

Munca artistului baroc, dominată de angoase, exprimă, după Giovanni Careri, metamorfoza şi alterarea.[5] Portretul care a devenit şi el mişcare reprezintă un efect al metamorfozei, după cum remarca Alexandru Ciorănescu, reliefând interesul pentru gesturi şi mişcări, astfel că personajul se compune dintr-o sumă de secvenţe fugare.[6]

Toate acestea le-am întrezărit la Mateiu I. Caragiale. Vorbind despre autor, a devenit deja un loc comun să-i caracterizezi opera prin două citate extrase chiar din interiorul ei: „trâmbă de vedenii“ şi „sub pecetea tainei“[7]. Totuşi, tentaţia se justifică prin faptul că scriitorul însuşi ne oferă cele două simboluri alăturate: metamorfoza şi moartea. Critica românească a aşezat, încă de la început, *Craii de Curtea-Veche* sub semnul morţii: într-un articol publicat în „Vremea“ în 1937 şi reluat în anul următor în *Figuri literare*, Pompiliu Constantinescu afirma: „Matei este agonia solară, cu purpura ei bolnavă şi totuşi augustă“, referindu-se la „aura de persistentă morbiditate din proza lui somptuoasă“.[8] Ovidiu Cotruş insistă asupra „artizanului” Mateiu, căruia îi refuză o profundă implicare în misterul morţii: „Matei era un poet al morţii, nicidecum un om care dorea efectiv să moară. Meritul său artistic constă în efectele stilistice prilejuite de tema morţii, nu într-o meditaţie metafizică asupra morţii, asemeni celor ale lui Tolstoi.”[9]

Moartea pândeşte, totuşi, din paginile cărţii, ademenitoare şi întrupată în ultimele pâlpâiri ale levantinismului. Motto-ul, luat din pledoaria lui Raymond Poincaré, pune în abis întreg romanul: „*Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient, où tout est pris à la légère...*“[10] Totul, chiar moartea, sau mai ales moartea. Setea de autoanihilare a Crailor, în special a lui Paşadia, reprezintă o *mise-en-abîme* a pieirii aristocraţiei legate de Levant şi, în acelaşi timp, o *mise-en-abîme* a primului măcel al nobilimii, în timpul Revoluţiei Franceze. În finalul celui de-al doilea hagialâc, cel istoric, aceste trei morţi (a Crailor, a aristocraţiei româneşti şi a celei franceze) se contopesc: „Era scris ca cel mai frumos dintre veacuri să

[2] Cf. Eugenio d'Ors, *Barocul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971, p. 137- 208
[3] Cf. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, vol. I, p. 139-146
[4] Adrian Marino, *Barocul*, vol. *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 64
[5] Cf. Giovanni Careri, *Artistul*, vol. *Omul baroc*, Iaşi, Editura Polirom, 2000, p. 329
[6] Cf. Alexandru Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj, Editura Dacia, 1980, p. 91, 97
[7] Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, p. 119, 245
[8] Pompiliu Constantinescu, *Matei Caragiale*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985, p. 120, 123
[9] Ovidiu Cotruş, *Opera lui Matei I. Caragiale*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977, p. 275
[10] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 97

BDD-A23191 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:15:52 UTC)

asfinţească în sânge şi când, după câteva luni, vedeam trecând în par, între fulgerări de cuşme frigiene, capul doamnei de Lamballe, înţelegând că timpul nostru trecuse şi că, în curând, avea să stârvească şi să cadă pradă nimicirii tot ce ne fusese pe lume drag, ne acopeream feţele şi piream pentru totdeauna.“[11] Pasajul citat ilustrează afirmaţia lui Ion Vlad: „istoria unui amurg are luciditatea şi cruzimea întâlnite în romanul lui Lampedusa.”[12] Moartea violentă şi într-un fel absurdă a lui Paşadia, în finalul romanului, aminteşte de capetele aristocraţilor francezi ce au căzut sub cuţitul ghilotinei. Pantazi este cel de al doilea Crai care îl părăseşte pe Povestitor, luând drumul exilului, în timp ce Pirgu, simbolul parvenitismului, îşi desăvârşeşte ascensiunea socială.

Însuşi balcanismul, fascinant şi pervers, constituie o moarte înceată şi dureroasă, precum şi un refuz al echilibrului. Mircea Muthu a consacrat balcanismului literar românesc un amplu studiu în trei volume, în care face distincţie între conceptele *balcanitate* şi *balcanism*. În viziunea sa, balcanismul trebuie analizat în trei accepţiuni: realitate politică şi etnică fragmentată, dramă colectivă însoţită de reversul său parodic şi, în sfârşit, răscumpărare prin artă. În conturarea tipologiilor balcanismului, exegetul remarcă existenţa a cel puţin patru niveluri ale omului sud-est european: nivelul mistic, reprezentat de înţelept; nivelul religios, căruia îi corespunde prelatul; nivelul naţional, în care se manifestă eroul; nivelul socio-istoric, ce a dat la iveală parvenitul. Nu este loc pentru eroi în romanul lui Mateiu I. Caragiale, iar prelatul a îmbrăcat haina ocultă a iniţiatului: Craii îşi vor lepăda haina pământească odată cu înălţarea într-o altă dimensiune, în visul Povestitorului. Aflaţi încă în surghiunul lor pe pământ, Craii îşi împart însă rolurile, conform scenariului dat de balcanism, în care energetismul parvenitului coexistă cu apatia omului de prisos de stirpe boierească naturală sau contrafăcută. Exegetul consideră moartea ca temă fundamentală a romanului matein.[13]

Ovidiu Cotruş remarca semnificaţia oraculară, care plasează întreaga poveste, încă de la început, sub semnul morţii. Ne alăturăm criticului în definirea lui Paşadia ca geniu posedat de instinctul autoanulării: „Minunata *cumpănire* a însuşirilor lui pare a indica o structură echilibrată, de tip clasic. Dar componenta iraţională pe care o implică voinţa de distrugere reprezintă negaţia oricărei forme de echilibru.“[14]

Craii se reunesc la birtul din Covaci pe „o vreme de lacrimi“, unde cina lor este asemănată cu „un ospăţ de înmormântare“. Tot acum apare pentru prima oară motivul valsului „domol, voluptuos şi trist, aproape funebru“, motiv reluat în final, când cercul destinului Crailor se va închide. „Cu valsul ăsta ţin să te duc la lăcaşul cel din urmă, cât mai curând“[15], îi spune Pirgu lui Paşadia – debutul hulitului personaj în chip de oracol. Ovidiu Cotruş îl numeşte pe Pirgu „măscăriciul“[16] şi, asemeni bufonilor shakespearieni, Pirgu este, de această dată, deţinătorul adevărului absolut, aşa cum va apărea şi la asfinţitul Crailor: „Se făcea că la o curte veche, cu paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernia mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi, afară de scarlatul tocurilor, înveşmântaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur, aşteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia

[11] Ibid., p. 137
[12] Ion Vlad, *„...Această carte de înţelepciune“ (Mateiu I. Caragiale)*, vol. *Lectura prozei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1991, p. 51
[13] Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, Cluj, Editura Dacia, 2002, vol. III, *Balcanitate şi balcanism*, p. 47, 88, 69; vol. I, *Etape istorice ale conceptului*, p. 208
[14] Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 118
[15] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 100, 101
[16] Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 114

BDD-A23191 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:15:52 UTC)

sfârşit. O lină cântare de clopoţei ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupra-ne: răscumpăraţi prin trufie aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stemelor, scutarii nevăzuţi coborâseră prapurele înstemate şi una câte una se stinseră cele şapte candele de la altar. Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol. Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălămbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndaratelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului..."[17]

Visul oracular al Povestitorului, cu cele *şapte* stele ce se sting, anticipează moartea lui Paşadia, care „s-a stins la zenit"[18]. Stingerea lui Paşadia reprezintă o transformare, răscumpărarea sufletului său demonic, aşa cum şi Pirgu apare transfigurat în „maestru spiritual şi psihopomp", după cum explică Vasile Lovinescu principiul analogiei inverse: „ce e mai luminos sus, îmbracă haina cea mai abjectă jos. Haina bălţată a bufonului e, în realitate, curcubeul."[19]

Cartea de „exegeză nocturnă" a lui Vasile Lovinescu a fost scrisă sub semnul alchimicului „solve et coagula", astfel că în această exegeză – deopotrivă pertinentă şi uimitoare – finalul romanului traduce întoarcerea Crailor în Haos, prin „sublimarea" lor. Paşadia întrupează „Luceafărul" şi „Sfinxul"[20], iar Pirgu împrumută dubla faţă a lui Ianus. Ianus, în interpretarea lui Jean Rousset, este tocmai simbolul dualităţii baroce. Rousset aşeza crepusculul printre motivele preferate ale transformării şi pe aceeaşi linie se înscrie şi interpretarea dată de Vasile Lovinescu asfinţitului Crailor: „Crepusculul e mai ales moartea într-o lume şi învierea consecutivă şi necesară în alta, de aceea simbolul superlativ al metamorfozei, Luceafărul, fiind Sfinxul, Păzitorul Pragului."[21]

Alte forme ale morţii (sau măcar surogate ale ei) sunt somnul şi visul – începând cu hamletianul „*To die, to sleep*..." Nefericitul prinţ al Danemarcei face parte din cele patru personaje tipic baroce citate de Edgar Papu, alături de Faust, Don Quijote şi Don Juan. De asemenea, exegetul apropia noaptea de conotaţia morţii.[22]

Tudor Vianu numea *Craii de Curtea-Veche*, alături de *Remember*, „povestiri de noapte", deoarece eroii încep să trăiască, demonic, abia după ce se lasă umbrele serii.[23] Ovidiu Cotruş subliniază opoziţia dintre eul diurn şi eul nocturn al lui Paşadia, precum şi „bogata sarcină existenţială" a trecutului şi nopţii: „Te scufunzi în noapte, fiindcă ea este fără hotare, profundă şi plină de abisuri. Nu te poţi scufunda în zi, fiindcă lumina zilei delimitează, aboleşte haosul, înalţă conştiinţa omenească la zenit, de unde contemplă fluxul ireversibil al devenirii ca pe o ordine purtătoare de sens. Noaptea e domeniul de elecţiune atât al iluminaţilor, cât şi al nelegiuiţilor. În întunericul ei se împlinesc şi marile extaze, dar se urzesc şi conspiraţiile sau asasinatele. Omul se descoperă în eul său profund, îngeresc sau demoniac."[24]

Metamorfoza finală a lui Pantazi se află şi ea sub semnul morţii: autorul îl simte străin pe „gentleman-ul ras şi cu barbeţii scurţi, în ţinută de călătorie"[25]. Pantazi pleacă în infinit, spre a se contopi cu strămoşii corăbieri care au purtat pe întinsul mărilor stema cu lebăda de argint ce-şi ia zborul cu gâtul străpuns de o săgeată – simbol decriptat de Vasile Lovinescu prin

[17] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 206
[18] Ibid., p. 206
[19] Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialâc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981, p. 151
[20] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 102, 206
[21] Vasile Lovinescu, op. cit., p. 147-148
[22] Cf. Edgar Papu, op. cit., vol. II, p. 27
[23] Cf. Tudor Vianu, *Matei I. Caragiale*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, p. 46, 50
[24] Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 35
[25] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 208

BDD-A23191 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:15:52 UTC)

fixarea volatilului.[26] Cele trei hagialâcuri se revelează ca evadări în moarte, astfel că moartea devine, la rându-i, hagialâc.

Chiar autorul este supus metamorfozei, întrupându-se în cele trei personaje ale sale: „toţi erau reductibili la aceeaşi esenţă sufletească a povestitorului, în treime una şi de-o fiinţă cu cel care le-a dat fiinţă."[27] Marian Papahagi menţionează dubla acţiune a scriitorului, care se încarnează în personajele sale, evocându-le, şi se iniţiază în acelaşi timp.[28] Vasile Lovinescu împărtăşeşte aceeaşi opinie: în Matei Caragiale au coabitat visceral Pirgu, Paşadia şi Pantazi, iar autorul şi-a proiectat oniric schizofrenia proprie în personajul lui Paşadia şi s-a autoflagelat creându-l pe Pirgu.[29]

Ghepardul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa reprezintă un somptuos, dar delicat poem al morţii, ca realitate aşteptată şi chiar dorită. Motto-ul are menirea de-a introduce lectorul în atmosferă: cuvintele prevestitoare ale rugăciunii – „Nunc et in hora mortis nostrae" – răsună în salonul familiei de Salina, îngenuncheată, la propriu şi figurat, de „florile de aur ale unor cuvinte neobişnuite: iubire, neprihănire, moarte; şi în legănarea acelui murmur, salonul rococo părea să-şi fi schimbat înfăţişarea."[30] Îngemănarea de pasiune şi moarte bântuie întrega viaţă a Gheparzilor, iar nobilii de Salina trebuie să li se supună, poate şi pentru că, înainte de toate, sunt aristocraţi. Inteligentul iezuit padre Pirrone preia, în acest sens, funcţia de *raisoneur* a autorului: „O clasă greu de stârpit, pentru că, de fapt, ea se reînnoieşte neîncetat şi pentru că, atunci când trebuie, ştie să moară frumos."[31]

„*Ghepardul* e un poem fastuos al declinului nobiliar, o convertire lirică a unui capitol de istorie contemporană, apropiată mai mult prin substanţa poeziei, decât prin viziune, de *Craii...* lui Matei Caragiale", remarca A. E. Baconsky. Probabil că acelaşi scriitor a fost cel dintâi care a descoperit fondul baroc al romanului, evidenţiind metafora sa complexă, plină de semnificaţii: „Cum tâlcurile cărţii converg spre ea, să cercetăm alcătuirea barocă [...] a acestei metafore, cu implicaţii aluzive demne de geniul lui Gongora".[32]

Simbolurile morbide se îmbulzesc chiar de la început ca tot atâtea prevestiri: faţa de masă fină, dar cârpită, vesela preţioasă desperecheată, „spectacolul de sânge şi groază" al găinilor gata să fie sacrificate. Un alt „spectacol de sânge şi groază", ce tulbură privirea şi conştiinţa prinţului de Salina, este cadavrul soldatului, descoperit în grădina inundată de „parfumuri grase, carnale şi uşor putrede", o grădină cu „înfăţişare de cimitir"[33].

În drum spre Donnafugata, familia lui don Fabrizio întâlneşte fântâna ce joacă diverse roluri, majoritatea sinistre: „piscină, adăpătoare, temniţă, cimitir. Potolea setea, răspândea tifosul, păzea oamenii arestaţi, ascundea hoituri de vite şi de oameni, până când acestea se prefăceau în lustruite schelete anonime."[34] Apa se vădeşte intrinsec legată de moarte şi trecere. Clopotele de înmormântare de la moşie, euharistia pe care Ghepardul o întâlneşte în drum spre bal şi tabloul din biblioteca lui Diego Ponteleone constituie pentru don Fabrizio prilejuri de „a face curte morţii", după expresia nepotului Tancredi. „Tinerii priveau tabloul cu o nepăsare absolută. Moartea nu era pentru ei decât o cunoştinţă pur intelectuală [...], şi nimic mai mult, nu

[26] Cf. Vasile Lovinescu, op. cit., p. 130
[27] Perpessicius, *Mateiu Ion Caragiale: „Craii de Curtea-Veche"*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, p. 87
[28] Cf. Marian Papahagi, *Figurile ambiguităţii*, vol. cit., p. 216-217
[29] Cf. Vasile Lovinescu, op. cit., p.51
[30] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, p. 3
[31] Ibid., p. 205
[32] A. E. Baconsky, *Portrete contemporane*, vol. *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965, p. 231
[33] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, op. cit., p. 46, 7-8
[34] Ibid., p. 51

BDD-A23191 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:15:52 UTC)

o experienţă care să-i fi ros până-n măduva oaselor. *Don* Fabrizio se gândea că tocmai această ignoranţă intimă a supremei mângâieri e pricina pentru care tinerii sunt mai crunt loviţi de suferinţă decât bătrânii; pentru aceştia, ieşirea în caz de pericol e mai aproape."[35]

Ghepardul îşi simte aproape *stingerea la zenit* – pasiunea lui rămâne astronomia – şi nu pregetă să asocieze agonia muribundului din tablou cu propria sa agonie. Moartea şi sordidul se înlănţuie în imaginile devastate de sfârşit de bal: rochii mototolite, feţe livide, lumânări care fumegă, oale de noapte. Caldarâmul stropit cu sângele boilor aduşi de la abator materializează metafora din mintea Ghepardului, care-şi priveşte semenii prinşi în dansul haotic al balului. *Gheparzii* şi *leii* sunt condamnaţi şi-şi dau cu toţii sfârşitul prin moartea lui don Fabrizio Corbera, principe de Salina.

Capitolul al şaptelea – acelaşi număr cu al stelelor ce anunţă trecerea Crailor spre celălalt tărâm – se încheagă în jurul „ultimului Salina", „uriaşul jigărit care se stingea acum pe balconul unui hotel". Detaliile dizgraţioase, anticipate în capitolul anterior, în faţa tabloului, nu apar. Ghepardul se arată la fel de măreţ în moarte cum fusese în timpul vieţii. Moartea „ultimului Salina" e descrisă cu o nostalgie plină de poeticitate şi are însemnele scurgerii inexorabile a timpului: „Sub înalta lumină, don Fabrizio nu auzea alt sunet decât acela, lăuntric, al vieţii care ţâşnea cu furie afară din el."[36]

Lunecarea înceată spre moartea ca liman constituie un gând plăcut pentru Ghepard: „Cât timp e moarte, e şi speranţă."; „Ca întotdeauna, gândul la propria-i moarte îl însenina tot atât pe cât îl tulbura moartea celorlalţi; poate pentru că, la urma urmelor, moartea lui însemna, înainte de orice, moartea lumii întregi?" Ghepardul se stinge într-o ultimă izbucnire senzuală – moartea ia chipul unei tinere doamne în costum de călătorie: „Era ea, fiinţa dintotdeauna dorită, care venea să-l ia. Ciudat, aşa tânără cum era, să i se dăruie lui! Ora de plecare a trenului părea să fie aproape. Ajunsă în faţa lui, ea îşi ridică voaleta şi aşa, pudică dar gata să i se dea, ea îi apăru cu mult mai frumoasă ca în timpurile când o zărea prin nemărginirile stelare./ Vuietul mării se linişti dintr-o dată."[37]

Marea reprezintă şi pentru Pantazi ultimul ţărm; prin plecarea ce echivalează cu o moarte urmaşul corăbierilor se pierde pe nesfârşite întinderi de apă spre a se contopi cu strămoşul totemic: „mi-ar plăcea să cobor din acel Thamus căruia odinioară, în pustietatea unei seri pe valuri, un glas tainic i-a poruncit să meargă să vestească moartea Marelui Pan."[38]

Finalul romanului lui Lampedusa aduce un decor dezolant al ruinei totale. Domnişoarele de Salina – *Ghepărdiţele*, cum le numea verişorul Tancredi – sunt condamnate să supravieţuiască timpului lor: domnişoare bătrâne, luptându-se între ele pentru supremaţia asupra domeniului în ruină şi colecţionând cu fanatism relicve religioase. Concetta, bântuită încă „de năvalnica furie neînfrântă ce cuiba în sângele tuturor Salinaţilor", domneşte cu ură niciodată potolită peste amintiri şi lăzile încărcate cu zestrea ce putrezeşte. Câinele Bendicò, însoţitorul la vânătoare al Ghepardului, e împăiat de patruzeci şi cinci de ani, „adevărat cuib de pânze de păianjen şi de molii", dar şi „singura amintire a trecutului care nu-i trezea sentimente chinuitoare"[39].

Romanul se închide prin gestul simbolic de răzvrătire demonică al Concettei: aruncarea la gunoi a câinelui împăiat ca o tentativă de-a nega trecutul. Gestului îi răspunde, paradoxal,

[35] Ibid., p. 265
[36] Ibid., p. 254-255
[37] Ibid., p. 260, 234
[38] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 147
[39] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, op. cit., p. 280, 277

BDD-A23191 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:15:52 UTC)

reîntruparea de o clipă a vremurilor apuse în zborul animalului ce parodiază blazonul familiei: „se putu vedea astfel, dansând în aer, un patruped cu mustăţi lungi, cu laba dreaptă dinainte ridicată, care părea că blestemă.”[40] Pacea din final e sinonimă cu moartea, singura aducătoare de linişte pentru mândria şi furia Gheparzilor.

Levantinismul ce încheagă povestea Crailor – „nu aveam de unde şti că aici suntem la porţile Răsăritului, unde scara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic”[41] – îşi găseşte pandant în psihologia siciliană din *Ghepardul*. Automulţumirea fiecărui sicilian, spune don Fabrizio, se explică prin psihologia unui popor „obosit şi deşert”, care nu iartă niciodată „păcatul de-a face”: „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 [...] înfăţişarea noastră meditativă – neantul aplecat peste enigmele Nirvanei. De aici, puterea abuzivă pe care-o câştigă la noi anumiţi oameni, cei care izbutesc să rămână pe jumătate treji; de aici, vestita întârziere de un secol a manifestărilor artistice şi intelectuale siciliene; noutăţile nu ne atrag decât atunci când sunt moarte, când nu mai pot crea curente viabile; de aici, fenomenul de necrezut al generării, în zilele noastre, de mituri care ar fi venerabile dacă ar fi cu adevărat vechi, dar care nu sunt decât nişte sinistre tentative de a ne cufunda într-un trecut ce ne ispiteşte numai pentru că e mort.”[42]

Giuseppe Stammati, citat de A. E. Baconsky, întrezăreşte o aură mitică în lunecarea treptată a Ghepardului înspre moarte: „Principele de Salina e reprezentarea fantastică a omului care, fiind ancorat în existenţa lui terestră prin singura forţă a legilor biologice, nu poate decât să lunece spre disoluţie şi să «curteze» moartea, căreia stelele şi planetele, aşteptate de Ghepard la ivirea fiecărei seri, îi sunt transparentul simbol poetic.”[43] Indirect, exegetul indică astfel moartea şi disoluţia ca teme principale ale romanului.

Continuă pendulare între viaţă şi moarte, viaţa celor ce nu trăiesc cu adevărat şi simt moartea ca adevărata existenţă ia astfel forma spiritului levantin, respectiv a celui sicilian – spirit caracterizat de bătrâneţe, non-acţiune şi înclinaţie spre onirism.

Bibliografie:

Baconsky, A. E., *Portrete contemporane*, vol. *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965

Caragiale, Mateiu I., *Craii de Curtea-Veche*, ediţie îngrijită de Perpessicius, studiu introductiv şi note finale de Teodor Vârgolici, Bucureşti, Editura Tineretului,1968

Careri, Giovanni, *Artistul*, vol. *Omul baroc*, Iaşi, Editura Polirom, 2000

Ciorănescu, Alexandru, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj, Editura Dacia, 1980

Constantinescu, Pompiliu, *Matei Caragiale*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985

Cotruş, Ovidiu, *Opera lui Matei I. Caragiale*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977

D’Ors, Eugenio, *Barocul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971

Lovinescu, Vasile, *Al patrulea hagialâc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981

Marino, Adrian, *Barocul*, vol. *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia, 1971

Muthu, Mircea, *Balcanismul literar românesc*, Cluj, Editura Dacia, 2002

[40] Idem, p. 286
[41] Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 173
[42] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, op. cit., p. 184-185
[43] Giuseppe Stammati, apud. A. E. Baconsky, op. cit., p. 236

BDD-A23191 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:15:52 UTC)

Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existenţă*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977

Perpessicius, *Mateiu Ion Caragiale: „Craii de Curtea-Veche“*, vol. *Matei Caragiale interpretat de…*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985

Papahagi, Marian, *Figurile ambiguităţii*, vol. *Matei Caragiale interpretat de…*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985

Rousset, Jean, *Literatura barocă în Franţa. Circe şi păunul*, Bucureşti, Editura Univers, 1976

Stammati, Giuseppe, apud. A. E. Baconsky, *Portrete contemporane*, vol. *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Ghepardul*, traducere din limba italiană de Tașcu Gheorghiu, prefață de Florin Potra, București, Editura Minerva, 1973

Vianu, Tudor, *Matei I. Caragiale*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985

Vlad, Ion, *„…Această carte de înţelepciune“ (Mateiu I. Caragiale)*, vol. *Lectura prozei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1991

BDD-A23191 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:15:52 UTC)