

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, Timișoara*

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, și din nou om; care conferă și retrage fiecăruia toate trupurile, toate chipurile; nu chipuri, ci măști; abia atinge lucrurile și ele nu mai sunt ce erau; privește peisajul și acesta se transformă. Se pare că în prezența ei universul își pierde unitatea, pământul, stabilitatea, ființele, identitatea; totul se descompune spre a se recompune [...] în fluxul unei neîntrerupte mișcări, într-un joc de aparențe dispărând mereu în fața altor aparențe.“ (Jean Rousset)

Cartea lui Jean Rousset¹ pune sub semnul lui Circe un concept încă nenumit. Abia în a treia parte va deconspira subiectul: barocul, întrevăzut în primele două secțiuni, ce smulge vâlurile unul după altul, ultimul vâl acoperind numele curentului-categorie. Primul vâl care cade dezvăluie unele dintre caracteristicile de bază ale barocului: metamorfoza, evanescența, trecerea, degradarea, imposibilitatea de a se fixa. Barocul atinge stabilitatea numai când eșuează în moarte, iar această singură posibilitate de a găsi liniștea (refuzată în general de tumultul baroc) dobândește atributele salvării: moartea în imagini de mișcare adună într-o singură formulă visul funebru al artiștilor din acel timp. Sufletul baroc cunoaște plăcerea de a se înconjura de viu cu imaginea propriei morți – moartea devine hazlie sau, dimpotrivă, macabru este zăgăzuit cu risipă de fast și monumentalitate, limanului i se acordă toată importanța și cinstea cuvenită. După Rousset, nici măcar moartea nu mai este salvată de mișcare.

Interesul pentru mișcare și metamorfoză determină recurența elementelor schimbătoare, supuse neîntreruptelor mutații: norul, curcubeul, jocurile crepusculului și ale soarelui, bula de aer nestatornică, transparentă, fragilă și, în sfârșit, focul și apa. Exegețul francez arată, în continuare, că mobilitatea barocă își va găsi locul și modul de exprimare și în arhitectură prin formele mișcătoare: spirala, curba, *trompe-l'oeil*-ul. Printre caracteristicile baroce, Rousset citează: explozia structurilor, punerea în mișcare a spațiului și a liniilor, mobilitatea generală a unei lumi care invită spectatorul însuși la mobilitate.

Eugenio d'Ors îngemănează mișcarea și moartea în imaginea haosului. Credem că exegețul spaniol supralicitează rolul sălbăticiei și al iraționalului; după părerea noastră,

¹ Cf. Jean Rousset, *Literatura barocă în Franța. Circe și păunul*, București, Editura Univers, 1976, p. 107-167, 171-178

rafinamentul barocului se sustrage hotărât sălbăticiei (fără să-l dezbrace însă de cruzime), iar *viața* barocă este o cursă neîntreruptă spre moarte, otrăvită sau fascinată de morbid. Același lucru răzbate chiar din afirmațiile criticului, probabil împotriva voinței sale, când se referă la legătura dintre dezordinea barocă și dezagregarea interioară.²

Dezagregare, distrugere, moarte... Edgar Papu asociază motivul materiei caduce, întrupate în materiale cu rezistență scăzută (brocarturi, dantele, tapiserii, stucatură), de conștiința clipei pieritoare. Criticul interrelaționează motivul mortuar cu preferința pentru obscur în tematică. Apare semnul de egalitate între cunoaștere și taină: noaptea, culoarea neagră în pictură, dar și tipul prudentului, al *ascunsului*.³

Din nou, mișcare și moarte la Adrian Marino, care situează mișcarea alături de celelalte patru concepte fundamentale ale barocului: spațialitatea, teatralitatea, ornamentalitatea, monumentalitatea. Senzația permanentă de ruptură, spargere, erupție 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 și alterarea.⁵ Portretul care a devenit și el mișcare reprezintă un efect al metamorfozei, după cum remarca Alexandru Ciorănescu, reliefând interesul pentru gesturi și mișcări, astfel că personajul se compune dintr-o sumă de secvențe 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“ și „sub pecetea tainei“⁷. Totuși, tentația se justifică prin faptul că scriitorul însuși ne oferă cele două simboluri alăturate: metamorfoza și moartea. Critica românească a așezat, încă de la început, *Craii de Curtea-Veche* sub semnul morții: într-un articol publicat în „Vremea“ în 1937 și reluat în anul următor în *Figuri literare*, Pompiliu Constantinescu afirma: „Matei este agonia solară, cu purpura ei bolnavă și totuși augustă“, referindu-se la „aura de persistentă morbiditate din proza lui somptuoasă“.⁸ Ovidiu Cotruș insistă asupra „artizanului“ Mateiu, căruia îi refuză o profundă implicare în misterul morții: „Matei era un poet al morții, nicidecum un om care dorea efectiv să moară. Meritul său artistic constă în efectele stilistice prilejuite de tema morții, nu într-o meditație metafizică asupra morții, asemeni celor ale lui Tolstoi.“⁹

Moartea pândește, totuși, din paginile cărții, ademenitoare și 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 Pașadia, reprezintă o *mise-en-abîme* a pieirii aristocrației legate de Levant și, în același timp, o *mise-en-abîme* a primului măcel al nobilimii, în timpul Revoluției Franceze. În finalul celui de-al doilea hagialâc, cel istoric, aceste trei morți (a Crailor, a aristocrației românești și a celei franceze) se contopesc: „Era scris ca cel mai frumos dintre veacuri să

² Cf. Eugenio d'Ors, *Barocul*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 137-208

³ Cf. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, București, 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*, Iași, 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*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 119, 245

⁸ Pompiliu Constantinescu, *Matei Caragiale*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 120, 123

⁹ Ovidiu Cotruș, *Opera lui Matei I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977, p. 275

¹⁰ Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 97

asfințească în sânge și când, după câteva luni, vedeam trecând în par, între fulgerări de cușme frigiene, capul doamnei de Lamballe, înțelegând că timpul nostru trecuse și că, în curând, avea să stârvească și să cadă pradă nimicirii tot ce ne fusese pe lume drag, ne acopeream fețele și pieream pentru totdeauna.¹¹ Pasajul citat ilustrează afirmația lui Ion Vlad: „istoria unui amurg are luciditatea și cruzimea întâlnite în romanul lui Lampedusa.”¹² Moartea violentă și într-un fel absurdă a lui Pașadia, în finalul romanului, amintește de capetele aristocraților francezi ce au căzut sub cuțitul ghilotinei. Pantazi este cel de al doilea Crai care îl părăsește pe Povestitor, luând drumul exilului, în timp ce Pirgu, simbolul parvenitismului, își desăvârșește ascensiunea socială.

Însuși balcanismul, fascinant și pervers, constituie o moarte înceată și dureroasă, precum și un refuz al echilibrului. Mircea Muthu a consacrat balcanismului literar românesc un amplu studiu în trei volume, în care face distincție între conceptele *balcanitate* și *balcanism*. În viziunea sa, balcanismul trebuie analizat în trei accepțiuni: realitate politică și etnică fragmentată, dramă colectivă însoțită de reversul său parodic și, în sfârșit, răscumpărare prin artă. În conturarea tipologiilor balcanismului, exegetul remarcă existența a cel puțin patru niveluri ale omului sud-est european: nivelul mistic, reprezentat de înțelept; nivelul religios, căruia îi corespunde prelatul; nivelul național, 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 inițiatului: Craii își vor lepăda haina pământescă odată cu înălțarea într-o altă dimensiune, în visul Povestitorului. Aflați încă în surghiunul lor pe pământ, Craii își 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 Cotruș remarcă semnificația oraculară, care plasează întreaga poveste, încă de la început, sub semnul morții. Ne alăturăm criticului în definirea lui Pașadia ca geniu posedat de instinctul autoanulării: „Minunata *cumpănire* a însușirilor lui pare a indica o structură echilibrată, de tip clasic. Dar componenta irațională pe care o implică voința de distrugere reprezintă negația oricărei forme de echilibru.”¹⁴

Craii se reunesc la birtul din Covaci pe „o vreme de lacrimi“, unde cina lor este asemănată cu „un ospăț de înmormântare“. Tot acum apare pentru prima oară motivul valsului „domol, voluptuos și trist, aproape funebru“, motiv reluat în final, când cercul destinului Crailor se va închide. „Cu valsul ăsta țin să te duc la lăcașul cel din urmă, cât mai curând“¹⁵, îi spune Pirgu lui Pașadia – debutul hulitului personaj în chip de oracol. Ovidiu Cotruș îl numește pe Pirgu „măscăriciul“¹⁶ și, asemeni bufonilor shakespearieni, Pirgu este, de această dată, deținătorul adevărului absolut, așa cum va apărea și la asfințitul 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 paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și, afară de scarlatul tocurilor, înveșmântați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia

¹¹ Ibid., p. 137

¹² Ion Vlad, „...Această carte de înțelepciune“ (*Mateiu I. Caragiale*), vol. *Lectura prozei*, București, Editura Cartea Românească, 1991, p. 51

¹³ Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, Cluj, Editura Dacia, 2002, vol. III, *Balcanitate și 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

sfârșit. O lină cântare de clopoței ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupra-ne: răscumpărați prin trufie aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stemelor, scutarii nevăzuți coborâseră prapurele înstimate și una câte una se stinseră cele șapte candelă de la altar. Și plecăm tustrei pe un pod aruncat spre soare apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scâlămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-andaratele, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...¹⁷

Visul oracular al Povestitorului, cu cele *șapte* stele ce se sting, anticipează moartea lui Pașadia, care „s-a stins la zenit”¹⁸. Stingerea lui Pașadia reprezintă o transformare, răscumpărarea sufletului său demonic, așa cum și Pirgu apare transfigurat în „maestru spiritual și psihopomp”, după cum explică Vasile Lovinescu principiul analogiei inverse: „ce e mai luminos sus, îmbracă haina cea mai abjectă jos. Haina bălțată 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 și uimitoare – finalul romanului traduce întoarcerea Crailor în Haos, prin „sublimarea” lor. Pașadia întrupează „Luceafărul” și „Sfinxul”²⁰, iar Pirgu împrumută dubla față a lui Ianus. Ianus, în interpretarea lui Jean Rousset, este tocmai simbolul dualității baroce. Rousset așeza crepusculul printre motivele preferate ale transformării și pe aceeași linie se înscrie și interpretarea dată de Vasile Lovinescu asfințitului Crailor: „Crepusculul e mai ales moartea într-o lume și învierea consecutivă și necesară în alta, de aceea simbolul superlativ al metamorfozei, Luceafărul, fiind Sfinxul, Păzitorul Pragului.”²¹

Alte forme ale morții (sau măcar surogate ale ei) sunt somnul și visul – începând cu hamletianul „*To die, to sleep...*” Nefericitul prinț al Danemarcei face parte din cele patru personaje tipic baroce citate de Edgar Papu, alături de Faust, Don Quijote și Don Juan. De asemenea, exegetul apropia noaptea de conotația morții.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 Cotruș subliniază opoziția dintre eul diurn și eul nocturn al lui Pașadia, precum și „bogata sarcină existențială” a trecutului și nopții: „Te scufunzi în noapte, fiindcă ea este fără hotare, profundă și plină de abisuri. Nu te poți scufunda în zi, fiindcă lumina zilei delimitează, abolește haosul, înaltă conștiința omenească la zenit, de unde contemplă fluxul ireversibil al devenirii ca pe o ordine purtătoare de sens. Noaptea e domeniul de elecțiune atât al iluminărilor, cât și al nelegiuirilor. În întunericul ei se împlinesc și marile extaze, dar se urzesc și conspirațiile sau asasinatete. Omul se descoperă în eul său profund, îngeresc sau demonic.”²⁴

Metamorfoza finală a lui Pantazi se află și ea sub semnul morții: autorul îl simte străin pe „gentleman-ul ras și cu barbeții scurți, în ținută de călătorie”²⁵. Pantazi pleacă în infinit, spre a se contopi cu strămoșii corăbieri care au purtat pe întinsul mărilor stema cu lebăda de argint ce-și 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 hagialac*, București, 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

fixarea volatilității.²⁶ Cele trei hagialăcuri se revelează ca evadări în moarte, astfel că moartea devine, la rândul ei, hagialăc.

Chiar autorul este supus metamorfozei, întrupându-se în cele trei personaje ale sale: „toți erau reductibili la aceeași esență sufletească a povestitorului, în treime una și de-o ființă cu cel care le-a dat ființă.”²⁷ Marian Papahagi menționează dubla acțiune a scriitorului, care se încarnează în personajele sale, evocându-le, și se inițiază în același timp.²⁸ Vasile Lovinescu împărtășește aceeași opinie: în Matei Caragiale au coabitat visceral Pirgu, Pașadia și Pantazi, iar autorul și-a proiectat oniric schizofrenia proprie în personajul lui Pașadia și s-a autoflagelat creându-l pe Pirgu.²⁹

Ghepardul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa reprezintă un somptuos, dar delicat poem al morții, ca realitate așteptată și 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 și figurat, de „florile de aur ale unor cuvinte neobișnuite: iubire, neprihănire, moarte; și în legănarea aceluia murmur, salonul rococo părea să-și fi schimbat înfățișarea.”³⁰ Îngemănarea de pasiune și moarte bântuie întreaga viață a Gheparzilor, iar nobilii de Salina trebuie să li se supună, poate și pentru că, înainte de toate, sunt aristocrați. Inteligentul iezuit padre Pirrone preia, în acest sens, funcția de *raisonneur* a autorului: „O clasă greu de stârpit, pentru că, de fapt, ea se reînnoiește neîncetat și pentru că, atunci când trebuie, știe 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 substanța poeziei, decât prin viziune, de *Craii...* lui Matei Caragiale”, remarca A. E. Baconsky. Probabil că același scriitor a fost cel dintâi care a descoperit fondul baroc al romanului, evidențiind metafora sa complexă, plină de semnificații: „Cum tâlcurile cărții converg spre ea, să cercetăm alcătuirea barocă [...] a acestei metafore, cu implicații aluzive demne de geniul lui Gongora”.³²

Simbolurile morbide se îmbulzesc chiar de la început ca tot atâtea prevestiri: fața de masă fină, dar cârpită, vesela prețioasă desperecheată, „spectacolul de sânge și groază” al găinilor gata să fie sacrificate. Un alt „spectacol de sânge și groază”, ce tulbură privirea și conștiința prințului de Salina, este cadavrul soldatului, descoperit în grădina inundată de „parfumi grase, carnale și ușor putrede”, o grădină cu „înfațișare de cimitir”³³.

În drum spre Donnafugata, familia lui don Fabrizio întâlnește fântâna ce joacă diverse roluri, majoritatea sinistre: „piscină, adăpătoare, temniță, cimitir. Potolea setea, răspânda tifosul, păzea oamenii arestați, ascundea hoituri de vite și de oameni, până când acestea se prefăceau în lustruite schelete anonime.”³⁴ Apa se vedește intrinsec legată de moarte și trecere. Clopotele de înmormântare de la moșie, euharistia pe care Ghepardul o întâlnește în drum spre bal și tabloul din biblioteca lui Diego Ponteleone constituie pentru don Fabrizio prilejuri de „a face curte morții”, după expresia nepotului Tancredi. „Tinerii priveau tabloul cu o nepăsare absolută. Moartea nu era pentru ei decât o cunoștință pur intelectuală [...], și 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 ambiguității*, vol. cit., p. 216-217

²⁹ Cf. Vasile Lovinescu, op. cit., p. 51

³⁰ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, București, Editura Minerva, 1973, p. 3

³¹ *Ibid.*, p. 205

³² A. E. Baconsky, *Portrete contemporane*, vol. *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 231

³³ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, op. cit., p. 46, 7-8

³⁴ *Ibid.*, p. 51

o experiență care să-i fi ros până-n măduva oaselor. *Don Fabrizio* se gândea că tocmai această ignoranță intimă a supremei mângâieri e pricina pentru care tinerii sunt mai crunt loviți de suferință decât bătrânii; pentru aceștia, ieșirea în caz de pericol e mai aproape.³⁵

Ghepardul își simte aproape *stingerea la zenit* – pasiunea lui rămâne astronomia – și nu pregetă să asocieze agonia muribundului din tablou cu propria sa agonie. Moartea și sordidul se înlănțuie în imaginile devastate de sfârșit de bal: rochii mototolite, fețe livide, lumânări care fumegă, oale de noapte. Caldarâmul stropit cu sângele boilor aduși de la abator materializează metafora din mintea Ghepardului, care-și privește semenii prinși în dansul haotic al balului. *Gheparzii* și *leii* sunt condamnați și-și dau cu toții sfârșitul prin moartea lui don Fabrizio Corbera, principe de Salina.

Capitolul al șaptelea – același număr cu al stelelor ce anunță trecerea Crailor spre celălalt tărâm – se încheagă în jurul „ultimului Salina”, „uriașul jigărit care se stingea acum pe balconul unui hotel”. Detaliile dizgrațioase, anticipate în capitolul anterior, în fața tabloului, nu apar. Ghepardul se arată la fel de măreț în moarte cum fusese în timpul vieții. Moartea „ultimului Salina” e descrisă cu o nostalgie plină de poeticitate și are însemnele scurgerii inexorabile a timpului: „Sub înalta lumină, don Fabrizio nu auzea alt sunet decât acela, lăuntric, al vieții care țâșnea cu furie afară din el.”³⁶

Lunecarea înecată spre moartea ca liman constituie un gând plăcut pentru Ghepard: „Cât timp e moarte, e și speranță.”; „Ca întotdeauna, gândul la propria-i moarte îl însenina tot atât pe cât îl tulbura moartea celorlalți; 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, ființa dintotdeauna dorită, care venea să-l ia. Ciudat, așa tânără cum era, să i se dăruie lui! Ora de plecare a trenului părea să fie aproape. Ajunsă în fața lui, ea își ridică voaleta și așa, pudică dar gata să i se dea, ea îi apără cu mult mai frumoasă ca în timpurile când o zărea prin nemărginirile stelare./ Vuietul mării se linișți dintr-o dată.”³⁷

Marea reprezintă și pentru Pantazi ultimul țărm; prin plecarea ce echivalează cu o moarte urmașul corăbierilor se pierde pe nesfârșite întinderi de apă spre a se contopi cu strămoșul 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. Domnișoarele de Salina – *Ghepărdițele*, cum le numea verișorul Tancredi – sunt condamnate să supraviețuiască timpului lor: domnișoare bătrâne, luptându-se între ele pentru supremația asupra domeniului în ruină și colecționând cu fanatism relicve religioase. Concetta, bântuită încă „de năvalnica furie neînfrântă ce cuiba în sângele tuturor Salinaților”, domnește cu ură niciodată potolită peste amintiri și lăzile încărcate cu zestrea ce putrezește. Câinele Bendicò, însoțitorul la vânătoare al Ghepardului, e împăiat de patruzeci și cinci de ani, „adevărat cuib de pânze de păianjen și de molii”, dar și „singura amintire a trecutului care nu-i trezea sentimente chinuitoare”³⁹.

Romanul se încheie 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

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

Levantinismul ce încheagă povestea Crailor – „nu aveam de unde ști că aici suntem la porțile Răsăritului, unde scara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic”⁴¹ – își găsește pandant în psihologia siciliană din *Ghepardul*. Automulțumirea fiecărui sicilian, spune don Fabrizio, se explică prin psihologia unui popor „obosit și deșert”, care nu iartă niciodată „păcatul de-a face”: „Toate manifestările siciliene sunt manifestări onirice, chiar și cele mai violente: senzualitatea noastră e dorință de uitare, gloanțele și loviturile de cuțit, dorință de moarte [...] înfățișarea noastră meditativă – neantul aplecat peste enigmatul Nirvanei. De aici, puterea abuzivă pe care-o câștigă la noi anumiți oameni, cei care izbutesc să rămână pe jumătate treji; de aici, vestita întârziere de un secol a manifestărilor artistice și intelectuale siciliene; noutățile 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 niște sinistre tentative de a ne cufunda într-un trecut ce ne ispitește numai pentru că e mort.”⁴²

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

Continuă pendulare între viață și moarte, viața celor ce nu trăiesc cu adevărat și simt moartea ca adevărata existență ia astfel forma spiritului levantin, respectiv a celui sicilian – spirit caracterizat de bătrânețe, non-acțiune și înclinație spre onirism.

Bibliografie:

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

Caragiale, Mateiu I., *Craii de Curtea-Veche*, ediție îngrijită de Perpessicius, studiu introductiv și note finale de Teodor Vârgolici, București, Editura Tineretului, 1968

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

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

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

Cotruș, Ovidiu, *Opera lui Matei I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977

D'Ors, Eugenio, *Barocul*, București, Editura Meridiane, 1971

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

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

Muthu, Mircea, *Balkanismul 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

- Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, 1977
- Perpessicius, *Mateiu Ion Caragiale: „Craii de Curtea-Veche“*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985
- Papahagi, Marian, *Figurile ambiguității*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985
- Rousset, Jean, *Literatura barocă în Franța. Circe și păunul*, București, Editura Univers, 1976
- Stammati, Giuseppe, apud. A. E. Baconsky, *Portrete contemporane*, vol. *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, București, 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...*, București, Editura Eminescu, 1985
- Vlad, Ion, „...Această carte de înțelepciune“ (*Mateiu I. Caragiale*), vol. *Lectura prozei*, București, Editura Cartea Românească, 1991