CLAUDIA MATEI
Institutul de Filologie
(Chişinău)

GEORGE CĂLINESCU ŞI CULTURA ITALIANĂ

Cercetând biografia lui George Călinescu, constatăm că în viaţa marelui critic şi istoric literar întâmplarea a avut un rol semnificativ. La sfârşitul primului an de studii universitare, în vara anului 1919, în incinta bibliotecii Facultăţii de Litere şi Filosofie a Universităţii din Bucureşti, tânărul Călinescu l-a întâlnit pe Ramiro Ortiz, profesor de italiană, şi această întâmplare a avut un impact cu putere de destin asupra formaţiei sale viitoare. Amintirea acelui moment a rămas consemnată de G. Călinescu în paginile din numărul omagial al revistei *Roma*, realizat în 1933, cu ocazia plecării definitive din ţară a profesorului.[1] Prietenia ce s-a înfiripat între profesor şi student, datorată unei veritabile consonanţe sufleteşti, este relatată de tânărul critic literar cu satisfacţia celui care avea conştiinţa propriei valori: „*...de atunci am rămas prieteni. Prieteni, căci oricât de ciudat ar suna acest cuvânt când e vorba de raporturi între inşi de vârste şi calităţi aşa deosebite, există o anume înclinaţie sufletească ce face ca cineva să intuiască în altul un suflet apropiat* […] *Eram înscris* – mărturiseşte mai departe criticul, în aceeaşi însemnare din revista *Roma – la alte materii, nu asistam decât ca observator la seminariile şi cursurile de limbă italiană, fugeam de la examene, şi cu toate acestea eram socotit ca ceva inerent specialităţii, ca un element de marcă ce nu poate lipsi*.”[2]

Sub aceste auspicii, G. Călinescu începe studiul sistematic al literaturii şi limbii italiene. În toamna anului 1920, el participa cu entuziasm la pregătirile făcute de Ramiro Ortiz, în vederea editării revistei *Roma*. În august 1921, tânărul Călinescu pleacă pe mare în Italia, unde va străbate cam acelaşi traseu pe care l-a parcurs altădată Vasile Alecsandri. Tot în aceeaşi perioadă, la propunerea ilustrului său profesor, Călinescu traducea incitantul roman al lui Giovanni Papini, *Un om sfârşit*, şi îşi pregătea teza de licenţă, *Umanismul lui Carducci*, ce va încununa, în 1923, strădaniile tânărului absolvent în domeniul studiului limbii şi culturii italiene. În anul următor G. Călinescu se întoarce în Italia, la *Şcoala Română din Roma*, aflată sub direcţia lui Vasile Pârvan. Are prilejul să cerceteze documente în arhivele romane, dând la iveală două studii despre activitatea misionarilor catolici italieni în ţările române[3].

Primul dintre acestea cuprinde, în partea introductivă: „*riguardano in modo speciale il contatto dei paesi romeni coll'Italia*”; cu o bibliografie vastă, cu note largi explicative, citate şi trimiteri la subsolul paginilor. Evocarea este plastică, plină de candoare: „*Quando nel 1653, data in cui principia il nostro studio, Vito Piluzio passava i confini della Moldavia, trovava la provincia in preda a gravi turbolenze.* […] *Ai Tartari si erano uniti anche i Cosacchi, ma il figlio del Hatman Hmielnizki ottenne in matrimonio la figlia di Basilio Lupu, cosicchè la scoreira prese presto fine. Iaşi fu transformata in cenere, salvandosi solo*

[1] G. Călinescu, *La o despărţire*, în „Roma”, anul XIII, nr. 3, iulie-septembrie 1933, p. 8.
[2] *Idem*, p. 9.
[3] *Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII*. *Diplomatarium italicum*, I, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1925 şi *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni*. *Diplomatarium italicum*, II, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1930.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

i monasteri di pietra"[1]. Celălalt studiu trădează încântarea autorului faţă de precisele statistici catolice, ce redau realităţile vechilor oraşe, reînviindu-le parcă; astfel, dintr-un document redactat la 1623 de frà Andrea Bogoslavich, minor conventuale, aflăm, într-o italiană arhaică şi abreviată, că în „*una bella Terra* […] *Romanno* […] *sono 72 Case d'Unghari cath-ci et hano la Chiesa dedicata à san Pietro Apo-lo, hàno anco'l sacerdo-e, et parlano piu'n valaccho ch'in altra lingua*"; despre Cotnari, „*un altra nobiliss-ma Terra*", ni se spune că avea „*più di 260 case d'Unghari, Sahsoni, et Valacchi catholici* […] *con una bellis-ma et fortissma Chiesa*"; cât despre Iaşi, culoarea locală e surprinsă astfel: „*Di più nella d-a Mold-a è una Città principale di tutte l'altre dove p. l'ordinario rissiede il Principe di q-lla Provincia, chiamata Giasso, si che ogni sorte di Persone ivi sono et Turchi, e Tartari, et Eretici, e schismatici in maggior copia*". Aici se aflau „*una Chiesa dedicata alla B. Verg-e et una Casa Parochiale dove stavo duo sacerd-i…*"[2].

Colaborarea la revista *Roma*, teza de licenţă şi traducerea cărţii lui Giovanni Papini marchează, de fapt, începutul unei laborioase activităţi de cercetător al literaturii clasice italiene. Bun cunoscător al limbii lui Dante, George Călinescu va aborda acest fenomen spiritual de o impresionantă întindere şi densitate din interior, fapt ce explică uimitoarea lui capacitate de a descoperi, în operele analizate, subtilităţi şi frumuseţi de expresie inedite.

Romanul lui Papini – a cărui traducere nu este întâmplătoare – reprezintă de fapt strigătul disperat al conştiinţei unei generaţii care a pierdut inocenţa copilăriei şi s-a maturizat prea curând. Recâştigând printr-o sete faustică de cunoaştere vechile elanuri şi bucurii pierdute, personajul cărţii dobândeşte o stare de superioritate intelectuală şi morală, care-l transformă într-un mizantrop animat de dorinţa de a contrazice şi nega valorile lumii în care trăia. Răzbunarea copilăriei în astfel de împrejurări s-a transformat într-un emoţionant prilej de reflecţii asupra omului. Subtile fire de legătură (copilăria frustrată, patima cunoaşterii, un anume nonconformism, izvorât din conştiinţa superiorităţii intelectuale etc.) trădează existenţa unor similitudini spirituale, invizibile pentru neiniţiat, între autor şi traducătorul său.

Edificat asupra multiplelor talente ale discipolului său şi intuind în el pe viitorul mare cărturar, Ramiro Ortiz i-a încredinţat lui Călinescu redactarea mai multor numere ale revistei *Roma*. Astfel, numerele concepute şi realizate de tânărul italienist (numărul 1, numărul 3 şi numărul dublu 6-7 din anul 1924) se deosebeau de cele apărute până atunci, întrucât întregul material – studii de istorie literară cu datele esenţiale despre viaţa şi operele scriitorilor prezentaţi, traducerea unor fragmente din operele acestora, ecourile operelor în ţările europene de limbi romanice, bibliografia la zi a lucrărilor – era structurat tematic în jurul vieţii şi operei unor Luigi Pirandello, Francesco d'Assisi, Alfredo Panzini şi Adolfo de Bosis. Cu mici excepţii, conţinutul era aproape în întregime elaborat de redactor, care semna cu numele prescurtat, *Călin*, sau cu numele întreg, ortografiat *Gh. Călinescu* ori *G. Călinescu*. Scopul său era de a familiariza cititorul român cu personalităţile de seamă ale spiritualităţii italiene.

Studiile şi articolele publicate de el în revistă relevă dintru început un tânăr critic cu personalitate. Departe de a accepta fără rezerve punctele de vedere din unele exegeze străine de prestigiu şi departe de a se apropia de marile opere şi personalităţi cu timiditatea celui care se află la început de drum, Călinescu abordează întotdeauna subiectul într-o manieră personală, imprevizibilă, ce captează atenţia, trezind interesul lectorului: „*A murit de curând, într-o vilă la mare, din împrejurimile Anconei, Adolfo de Bosis, poet italian din epoca d'annunziană. Revistele şi ziarele au vorbit despre el cu o respectuoasă*

[1] *Idem*, p. 1, 3.
[2] *Ibidem*, p. 327-328.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

şi discretă solemnitate, regele şi regina Italiei, D'Annunzio şi multe alte personalităţi marcante au urmărit cu îngrijorare mersul boalei…"[1] După acest început – o veritabilă *captatio benevolentiae* – demersul critic cuprinde viaţa şi opera lui De Bosis, criticul stăruind mai ales asupra creaţiei poetului, dându-i succinte aprecieri, astfel încât biografia întregeşte semnificaţiile creaţiei, iar opera conferă un nou relief momentelor fundamentale ale biografiei.

Altădată, grupând aspectele esenţiale ale operei în jurul unui motiv central, criticul caută nota dominantă a acesteia, recurgând la citate concludente şi apreciază scrierea în funcţie de realizarea estetică. Spre exemplu, Călinescu apreciază că nota fundamentală a creaţiei lui Panzini şi Pirandello este „*umorul*". Fiecare scriitor are însă umorul său specific şi definirea acestuia creează, prin alăturarea sau compararea celor două articole, diferenţa specifică. Apropiată de Anatole France prin „*cărturărism*", dar nu şi prin atitudinea „*sceptică*", evocarea este, la Panzini, „*o dovadă de rafinament şi de mare emotivitate, nu de mai puţin adânc spirit critic*"[2]. Din atari raţiuni, „*humorul parizian se naşte din această uimire pe care o pricinuieşte viaţa modernă în ochii neobişnuiţi decât cu lumea fantastică a trecutului. E umorul şiret şi malign al atitudinii morale, conservatoare, al inadaptabilităţii, amestecat cu o melancolie* «*del buon tempo antico*». Nota individualizantă a dramaturgiei lui Pirandello este „*umorul fără culoare locală*", crud, nemilos, plin de cinism şi de tristeţe, având „*îndărătul lui un puternic schelet de idei*"[3]. De asemenea, preocuparea, ce va deveni o constantă în lucrările maturităţii, de a examina un scriitor în contextul familiei de spirite înrudite şi de a-i stabili locul în cadrul literaturii universale, dobândeşte contururi precise. Astfel, după ce menţionează ce le datorează dramaturgul italian lui Schopenhauer şi lui Bergson, precum şi elementele ce-l apropie şi-l diferenţiază de Verga, de Ibsen şi de Bernard Shaw, tânărul critic delimitează literatura dramatică a lui Pirandello în vastul teritoriu universal: „*A face din expunerea ideilor însuşi trupul piesei, a înlocui ciocnirea de voinţe prin deosebirea de păreri, a stârni nerăbdarea spectatorului în aşteptarea concluziei printr-o dialectică ce obiectivează pe scenă antinomiile şi transpune procesul cugetării din creierul autorului în creierul fiecărui dintre spectatori, a face loc şi în teatru ficţiunilor noastre nu mai puţin reale pentru noi decât viaţa aşa-zisă obiectivă, într-un cuvânt a nu mai privi viaţa dinafară înăuntru ci din forul nostru intim, iată noutatea cea mare a lui Pirandello*"[4].

Există, *in nuce*, în studiile şi articolele publicate acum, întreaga gamă de procedee critice ce le va utiliza George Călinescu în activitatea sa ulterioară de exeget al literaturilor. Astfel, în paginile dedicate Sfântului Francisc, evocarea, portretul, descrierea, organizarea cu simţ artistic a materialului etc. sunt modalităţi critice de realizare a comentariului analitic călinescian. După reproducerea unui citat din cântul al XI-lea al *Paradisului* în care Dante evocă figura Sfântului Francisc, Călinescu recreează într-o atmosferă de duioasă simpatie biografia „*sărăcuţului*": „*…în anul Domnului 1182, se născu Francisco d'Assisi, fiu al lui Petro Bernardone, bogat negustor de stofe şi al soţiei sale Pica, şi botezat în catedrala San Ruffino*"[5]. Intuirea, în general exactă, a relaţiilor sociale şi a preceptelor morale ale epocii, ca şi a psihologiei specifice tinerilor de aceeaşi vârstă şi condiţie socială suplineşte lipsa documentelor: „*Cum va fi fost copilăria sa, ce gânduri îi vor fi mângâiat anii adolescenţei nu ştim. Dar, tânăr, cunoscu viaţa petrecerilor şi armelor, ca unul ce făcea parte dintr-o*

[1] *Adolfo de Bosis*, în „Roma", IV, nr. 8 august 1924, p. 1-2.
[2] *Alfredo Panzini*, în „Roma", IV, nr. 6-7 iunie-iulie 1924, p. 1-6.
[3] *Luigi Pirandello şi pirandellismul*, în „Roma", IV, nr. 1, ianuarie 1924, p. 1-5.
[4] *Idem,* p. 3.
[5] *Sfântul Francisc, sărăcuţul lui Christos*, în „Roma", IV, nr. 3, martie 1924, p. 1.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

familie bogată. În sufletul său clocoteau de pe atunci doruri nelămurite de strălucire şi aventuri”[1]. Portretul acestuia este realizat în maniera cunoscută din *Viaţa lui Mihai Eminescu*, dar mişcarea frazei aminteşte de cea a lui Grigore Ureche: „*Era acest Francisc mic de stat, cu faţa prelungă, buzele subţiri şi palide, barba neagră şi rară, subţiratic şi gingaş la trup, cu mâinile slabe şi degetele lungi, cu înfăţişarea blândă şi spirituală*”[2]. După prezentarea vieţii eroului, cu sublinierea trăsăturilor esenţiale de caracter, criticul urmăreşte legenda creată în jurul sfântului şi la sfârşitul consideraţiilor referitoare la atmosfera franciscană încheie cu o revelatoare paralelă între Francisco d’Assisi şi Iisus.

Personalitatea celui care a fost Benvenuto Cellini, omul predestinat parcă prin nume să aibă o existenţă miraculoasă, constituie obiectul unui alt articol. Cu vervă ce captivează şi incită, alternând tonul admirativ cu cel uşor persiflant, Călinescu trasează contururile spirituale ale impetuosului florentin, care, sub egida numelui său „*benvenuto*”, sfida colegii de breaslă, autorităţile şi împrejurările cele mai vitrege: „*Cu astfel de existenţă divină, cu sentimentul rostului său supraomenesc în viaţă, înţelegem de ce Benvenuto Cellini, trecând prin viaţa sa travagliată, păşeşte mândru şi nu ştie ce culoare are frica*”[3]. Totul i se înfăţişează în proporţii măreţe, colosale până la caricatură. Impresiile pe care le primeşte dinafară stârnesc un ecou mai lung în sufletul lui; acţiunile sale au, după părerea lui, urmări incalculabile. Lumea, cunoscându-i firea neobişnuită, caută să-l distrugă, să-l înlăture; calamităţi nemaipomenite cad asupră-i. „*Meşteri de aceeaşi breaslă îl invidiază, autorităţile îl izgonesc, Papa îl închide, focul cu care încălzea bronzul pentru Perseu e gata să se stingă şi, ca spre a face pe placul duşmanilor, frigurile îl cuprind în clipa de care depinde gloria sa. Dar el luptă cu toate obstacolele extraordinare, ca şi ajutat de o putere nevăzută*”[4].

Altădată, obsedat de imaginea Laurei lui Petrarca, G. Călinescu încearcă să-i recreeze în toată splendoarea chipul, din versurile poetului: „*Mai pământească decât Beatrice, luminoasă, aducătoare de spaimă şi căinţă, Laura păşeşte mândră în gloria părului ei de aur. Părul este aureola şi cununa, nimbul spiritual şi ispita sa păgână. Nu se poate închipui o Laură fără râul de aur al părului blond […] Goală, păgână ca o nimfă, Laura şade încă umedă de apa izvorului într-o ploaie de flori. Iar părul ud i se întinde ca pe un cap de bronz aurit, cu luciri metalice şi sclipiri de perle*”[5]. Evident, criticul exersa genial în vederea surprinderii, în seria viitoarelor sale eroine de roman, a eternului feminin.

Celelalte contribuţii ale criticului, publicate în revista *Rom*a (recenzarea unui volum de Giuseppe Lugli, *La zona archeologica di Roma*, şi altul de E. Portal, *L’Arcadia* etc.) nu merită să fie decât amintite. După 1923, exceptând numărul omagial închinat lui Ramiro Ortiz, G. Călinescu nu va mai colabora la această revistă.

Apreciată în ansamblu, activitatea tânărului critic la revista *Roma* are o dublă importanţă: pentru cel care studiază literatura italiană şi răspândirea ei în România şi pentru cel care se ocupă de literatura critică românească. Studiile şi articolele publicate de Călinescu aici îl recomandă, în primul rând, ca pe un cercetător avizat al literaturii italiene şi relevă interesul publicului român pentru acest fenomen. În al doilea rând, trebuie să arătăm că meditând asupra acestui material, mai mult decât asupra altuia oferit de alte literaturi, Călinescu şi-a clarificat metoda de cercetare a fenomenului literar în toată bogăţia lui de

[1] *Idem*, p. 3.
[2] *Ibidem*, p. 2.
[3] *Benvenuto Cellini*, în „Roma”, VII, nr. 2, aprilie-iunie 1927, p. 20-22.
[4] *Ibidem*.
[5] *Despre Laura*, în „Roma”, VIII, nr. 1, ianuarie-martie 1928, p. 18-21.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

aspecte: expunerea de date biografice, descripţia, rezumatul, intuirea notei dominante a creaţiei unui scriitor, integrarea operelor şi a personalităţilor în familii de spirite etc.

După revista *Roma*, publicaţia în care apar cele mai multe studii şi articole ale criticului referitoare la cultura şi literatura italiană este *Viaţa literară*, editată de poetul I. Valerian. Întors în ţară, de la Şcoala Română condusă de Vasile Pârvan, Călinescu începe colaborarea la acest săptămânal, republicând unele texte apărute în revista *Roma* (*Francesco d'Assisi*, *Alfredo Panzini* etc.) sau elaborând altele noi despre Pirandello, Italo Svevo, Giovanni Papini, Giovanni Gentile ş.a.

La 15 ianuarie 1927, criticul inaugurează la acest săptămânal rubrica *Literatura străină*, publicând un studiu despre Pirandello. Dacă altădată se ocupase de „*umorul*" lui Pirandello şi de noutatea dramaturgiei sale în contextul teatrului european de idei, acum centrul de greutate al cercetării cade pe sublinierea esenţei conflictului dramatic. Momentul reprezentării piesei *Sei personaggi in cerca d'autore* îi oferă criticului posibilitatea de a lămuri lucrurile: „*Nu este vorba de un conflict între două păreri*, *ci între două energii sau mai bine zis necesităţi. Necesitatea minţii creatoare de a se descărca de fantasmă*, *de incubo*, *de patima nebună a personagiilor de a trăi*, *care creşte pe măsură ce drama se dezvăluie, şi nevoia tiranică a actorilor şi a publicului de a percepe anecdota întrevăzută*, […] *dându-i o formă logică*, *inteligibilă. Căci*, *alături de antagonismul de pe scenă se naşte un nou conflict între spectatorul solidar cu actorii şi cele şase personagii*"[1].

Având un caracter mai apropiat de metoda comparativă, studiul *Italo Svevo* începe cu reconstituirea atmosferei spirituale în care „*a răsărit literatura lui Marcel Proust*". Schimbarea perspectivei de observaţie a scriitorului s-a datorat, după Călinescu, celor „*doi mari cugetători contemporani, Henri Bergson şi Giovanni Gentile. Sufletul uman nu începe cu percepţia*, *fenomen obiectiv*, *fix şi spaţial. Umanitatea stă în noţiunea de timp, în memorie*"[2] Preocuparea centrală a lui G. Călinescu este aceea de a releva noutatea romanului *La coscienza di Zeno* în contextul literaturii italiene: „*Pentru prima oară în Italia romanul se înfăţişează analitic*, *fără poezie şi filosofism*"[3]. Pe scurt, substanţa acestuia este constituită de „*antagonismul dintre conştiinţa practică a individului şi sugestiile din afară*"[4].

Analiza volumului de poezii *Pane e vino* de Giovanni Papini începe cu definirea personalităţii poetice şi spirituale a autorului. Trăsăturile celei dintâi par să fie produsul sintezei dintre sentimentalismul temperamental şi cultura clasică, fapt ce conduce la o anume „*cumpătare a fanteziei*", la „*o năzuinţă către forma solidă şi încheiată*" pe care „*aventura futuristă*" a încercat-o. Apropierile pe care le face apoi între lirica lui Papini şi a celorlalţi poeţi italieni nu sunt motivate numai de preferinţa criticului pentru un astfel de procedeu analitic sau de dorinţa de a epata prin erudiţie, ci reprezintă şi o modalitate de a încerca să surprindă timbrul specific al poeziei acestuia, pentru a-i stabili locul în cuprinsul literaturii italiene. Astfel, prin „*ţărănismul său antieroic şi prin toscanism*", Papini e un „*epigon*" al lui Carducci: „*prin sentimentalism burghez aminteşte în treacăt de Pascoli*", în vreme ce „*senzualismul*" îl situează în vecinătatea lui D'Annunzio. Prins de voluptatea vârtejului unor astfel de filiaţii, Călinescu le extinde aria prin raportări la alte literaturi europene. Papini „*va adopta în italieneşte realismul primitiv şi mistic al lui Francis Jammes sau verbalismul nesfârşitelor şi plicticoaselor de moarte litanii ale lui Peguy şi Claudel*". „*Schimbarea la faţă a poetului*", adică tributul plătit gândirii religioase, vor sfârşi prin a-l

[1] *Pirandello*, în „Viaţa literară", I, nr. 33, 15 ianuarie 1927, p. 3.
[2] *Italo Svevo*, în „Viaţa literară", I, nr. 35, 29 ianuarie 1927, p. 3.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

transforma pe acesta într-un „*furnizor al bibliotecilor parohiale*”[1]. Pe de altă parte, *Storia di Cristo* de acelaşi autor, ilustrând o experienţă şi o criză spirituală de profunzime, devine, graţie elanurilor de admiraţie şi denigrare ce o străbat, un veritabil pamflet: „*Storia di Cristo*” *este un pamflet, dacă lărgim cuprinsul acestei noţiuni până la înţelesul unei exaltări sau indignări simpatice sau antipatice*”[2]. Aşadar, în viziunea lui Călinescu, atitudinea nonconformistă a lui Papini, prezentă chiar şi în substanţa unei cărţi dedicate lui Iisus, a determinat o dilatare considerabilă a sferei conceptului de pamflet literar.

Dintre alţi reprezentanţi de prestigiu ai culturii italiene ale căror nume apar în coloanele acestei reviste, criticul selectează pe Giovanni Gentile, Giovanni Cavichioli, Ferdinando Paollieri şi Adriano Tilgher. Lui Giovanni Gentile sau, mai exact spus, gândirii sale estetice, îi este dedicat un medalion cu caracter expozitiv. Ideea acestuia, potrivit căreia trecutul nu constituie istoria adevărată decât convertit în prezent, se regăseşte în teoria şi practica criticii călinesciene[3]. Lui Giovanni Cavichioli îi recenzează volumul de nuvele, *La morte nel pollaio*[4]*, iar celui de al treilea, lui Ferdinando Paolieri, îi face o schiţă bio-bibliografică, menţionând că proza lui are afinităţi cu cea a lui Mihail Sadoveanu: „Amândoi simpatizând cu omul primitiv şi cu animalul, îi aşază şi-i descrie în cadrul lor firesc*”[5]. Consemnarea şi comentarea opiniilor lui Adriano Tilgher despre opera lui Panait Istrati[6] formează conţinutul unui alt studiu, în care Călinescu se arată preocupat de ecourile literaturii române peste hotare.

Colaborând la *Viaţa literară*, G. Călinescu adaugă noi nume de scriitori italieni la cele deja cunoscute din paginile revistei *Roma*, continuând să-şi perfecţioneze metoda de cercetare şi instrumentele de lucru. Astfel, după ce trăise în atmosfera culturii şi literaturii italiene, adică „*respirase alt aer*”[7], aşa cum pretindea să facă fiecare istoric literar autentic, el se va ocupa de pregătirea şi elaborarea marilor opere dedicate literaturii române: *Viaţa lui Mihai Eminescu* (1932), *Opera lui Mihai Eminescu* (1934-1936), *Viaţa lui Ion Creangă* (1938), *Principii de estetică* (1939) şi *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Edificat pe deplin asupra finalităţii actului critic creator – descoperirea de „*structuri*”[8] inedite în operele examinate – Călinescu şi-a scris în acest spirit marea lui operă de istoric şi critic literar. În tot acest răstimp şi apoi după aceea, nu a încetat să colaboreze la revistele de prestigiu ale vremii.

Studiile şi articolele sale, referitoare la literatura italiană, vor vedea lumina tiparului în reviste precum: *Adevărul literar şi artistic*, *Vremea*, *Revista Fundaţiilor Regale*, *Lumea*, *Naţiunea*, *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, *Steaua* etc. Criteriul ce ni s-a impus de la sine şi pe care l-am adoptat până acum, acela al grupării articolelor şi studiilor după revistele în care au apărut, pare a fi în situaţia de faţă cel mai adecvat, deoarece, fără a ne îndepărta prea mult de criteriul cronologic, putem elucida atât preocuparea în timp a criticului pentru anume scriitor sau epocă a literaturii italiene, cât şi evoluţia concepţiilor critice şi a gândirii estetice ale lui Călinescu. Pe de altă parte, criteriul respectării genurilor literare – poezie, proză, dramaturgie etc. – este inoperant, întrucât cele mai multe contribuţii

---

[1] *Giovanni Papini*, în „Viaţa literară”, I, nr. 37, 12 februarie 1927, p. 3.
[2] *Giovanni Papini, pamfletar*, în „Viaţa literară”, II, nr. 75, 24 februarie 1928, p. 1.
[3] *Giovanni Gentile*, în „Viaţa literară”, I, nr. 39, 29 februarie 1927, p. 3.
[4] *Giovanni Cavichioli*, în „Viaţa literară”, II, nr. 40, 5 martie 1927, p. 3.
[5] *Ferdinando Paolieri*, în „Viaţa literară”, II, nr. 46-50, 16 aprilie-15 mai 1927, p. 3.
[6] *Adriano Tilgher şi Panait Istrati*, în „Viaţa literară”, II, nr. 76, 3 martie 1928, p. 3.
[7] *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 8.
[8] *Principii de estetică*, ed. cit., p. 87.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

călinesciene, fiind succinte sinteze asupra activităţii artistice a unor autori de poezie şi proză sau de proză şi dramaturgie, o asemenea abordare ar fărâmiţa prea mult materialul şi ar nesocoti spiritul de ansamblu al cercetării. Astfel, intrând pe făgaşul obişnuit, vom consemna apariţia, în *Adevărul literar şi artistic,* a două studii, unul despre Leopardi, iar celălalt despre D'Annunzio. Primul, scris cu prilejul împlinirii a o sută de ani de la moartea poetului, este o succintă şi vibrantă relatare a vieţii şi operei acestuia. Intensitatea cu care Leopardi a trăit şi a scris, îl apropie de Eminescu. Leopardi „*e încă una din pildele universale de geniu fulgerător, înrudit cu Eminescu şi murind cam la aceeaşi vârstă*"[1].

Celălalt articol, de fapt o „*cronică a mizantropului*", semnată Aristarc, îşi propune să sublinieze modul în care a fost receptată opera lui D'Annunzio în epoca sa. Constatările autorului nu sunt lipsite de o anume amărăciune privind soarta omului de excepţie: „*Fiindcă răspundea sentimentelor epocii*", D'Annunzio a fost celebru în timpul vieţii, după moarte având parte de uitare; el n-a fost un „*om al Renaşterii, ci cel mai strălucit reprezentant al Italiei care trăieşte sub amintirea Renaşterii*"[2]. În paginile revistei *Vremea*, atenţia criticului este reţinută de Lorenzo Magaloti, Ferdinando Galiani, Cesare della Riviera, G. Evola ş.a. Figura contelui Lorenzo Magaloti este un bun prilej pentru Călinescu de a judeca sensibilitatea unei epoci după gradul de percepere şi descriere a parfumurilor, ca şi a capacităţii de delectare cu ele: „*Clasifica miresmele geograficeşte. Parfumurile Americii intrau în categoria aromatico-morbido… Tămâia asiriană este severă, maiestoasă, ieroglifă olfactivă. Scorţişoara defineşte Orientul, vanilia Occidendul*"[3]. În esenţă, „*contele savant nu era decât o expresie a epocii lui, care la rându-i explică evoluţia sensibilităţii în sec. XIX*"[4]. Portretul abatelui Galiani, realizat într-o manieră anecdotică, pare a fi o întrupare desăvârşită a bunelor relaţii ce s-au instituit între italieni şi francezi: „*Spiritul francez îi adaugă o notă pulcinescă, bufonă*"[5].

Rezumatele cărţilor *Il mondo magico degli Heroi* de Cesare della Riviera şi *La tradizione ermetica nei suoi simboli nella sua dottrina e nella sua „Arte Regia*" de G. Evola, ca şi comentariul volumului *Nuovo Rinascimento come arte dell'Io* de Arturo Onofri, relevă curiozitatea lui Călinescu pentru „*magie şi alchimie*"[6]. Din conţinutul primelor două lucrări reţine modul în care este concepută cosmologia alchimiştilor, hermetismul hieroglific al magiei, caracterul simbolurilor utilizate ritual, semnificaţia metafizică a numerelor şi chiar definirea magiei ca ştiinţă ce „*ne învaţă să scoatem la lumină* […] *din tenebre, toate virtuţile risipite şi semănate de Dumnezeu în toate părţile lumii*"[7]. În acelaşi timp, consideraţiile asupra volumului deja menţionat, de „*metafizica artistică*" al lui Arturo Onofri, gravitează în jurul ideii că poetul „*se sileşte să facă poezie hermetică mallarméană*"[8]. Pe de altă parte, conceperea poeziei ca „*instrument de auto-revelaţie*" îl apropie pe acesta de Nichifor Crainic, iar „*oarecare imaginaţie şi gingăşie*" amintesc „*vag maniera lui Blaga, jalea metafizică a acestuia, devenită aci terestrità d'esule*". Textul însă, presărat cu paranteze de tipul, „*cam naiv*", „*cam ingenuu*", este edificator pentru opinia criticului despre concepţia şi opera poetică blagiană, iar apropierile de poeţii români nu sunt scutite de o oarecare maliţie.

---

[1] *Giacomo Leopardi*, în „Adevărul literar şi artistic", XVIII, seria III, nr. 851, 28 martie 1937, p. 3.

[2] *D'Annunzio*, în „Adevărul literar şi artistic", XIX, seria III, nr. 901, 13 martie 1838, p. 11.

[3] *Un voluptos al parfumurilor: Lorenzo Magaloti*, în „Vremea", XV, nr. 719, 10 octombrie 1943, p. 3-9.

[4] *Ibidem*.

[5] *Un napoletan: Ferdinando Galiani*, în „Vremea", XV, nr. 720, 17 octombrie 1943, p. 7.

[6] *Magie şi alchimie*, în „Vremea", XV, nr. 729, 25 decembrie 1943, p. 8.

[7] *Ibidem*.

[8] *Ibidem*.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

Articolele publicate în *Vremea* se disting printr-o anumită unitate, în sensul că, aparţinând unor domenii mai mult sau mai puţin oculte, ele reprezintă – cu excepţia câtorva pagini – nu o preocupare pentru cercetarea fenomenului literar în substanţa sa, ci o deschidere către aprofundarea acestuia, din perspectiva olfactivului, magiei şi alchimiei. *Revista Fundaţiilor Regale* inserează în paginile ei două contribuţii călinesciene mai importante. Prima este un comentariu al cărţii lui Angelandrea Zottoli, *Il sistema di Don Abbondio*. Personajul „*de veselă memorie din romanul „I promessi sposi*" de Al. Manzoni, Don Abbondio, este, în viziunea lui Zottoli, o „*expresie* […] *a laşităţii care face pe preot să-şi uite îndatoririle profesionale şi creştine*". Astfel, dintr-o „*figură privită îndeobşte ca ridiculă*" Zottoli „*scoate o atitudine umană universală*", denumită „*donabbondianismul*"[1]. Deoarece Călinescu nu ia nici o atitudine faţă de interpretarea lui Zottoli, se poate deduce că o acceptă.

A doua contribuţie călinesciană în această revistă este un studiu mai profund, o veritabilă monografie *in nuce* dedicată lui Petrarca şi petrarchismului[2]. Începutul acestuia, cu o observaţie inedită ce trebuia să atragă atenţia cititorului, este tipic călinesciană: „*Mai cunoscut decât Petrarca este «petrarchismul»*". Moda petrarchizantă ce s-a impus în sonetul european din epoca Renaşterii şi chiar de mai târziu rezidă într-o „*anume afectare sub raport liric şi o ştiută maşinărie cât despre formă. Artificiul stilistic constă în antiteze cumulate pe spaţiu mic, în repetarea unor elemente, în cifrarea cu fenomene fizice, îndeosebi climatice, a momentelor sufleteşti şi în realizarea la chipul încifrat a unui tablou fizic complet, în enumeraţii, jocuri de cuvinte*"[3]. Exactitatea definiţiei este ilustrată în continuare prin lirica celui care a prilejuit apariţia unui atare fenomen artistic. Preferinţa pentru antiteze, elementele naturii imaginate ca „*embleme ale spiritului*", cultivarea „*tonurilor violente*", preţiozitatea unor imagini, făptura „*puţin poleită şi aureolată în maniera medievală*" a Laurei, o filozofie erotică de natură platonică, alăturarea temei erotice de ideea zădărniciei, o viziune foarte „*graţioasă*" a peisajului, tensiunea sufletească izvorâtă din trăiri contradictorii, o anume „*obscuritate a versului care aminteşte simbolismul*" etc., toate aceste trăsături de fond şi de formă ale liricii lui Petrarca, amplificate de urmaşii săi, sub semnul unei false sincerităţi, vor constitui conţinutul petrarchismului.

Ca personalitate situată între „*două lumi*", poetul este „*un caz istoric complex*"; din aceste raţiuni, modul său de a se manifesta nu poate fi explicat decât „*pe baza a trei noţiuni: medievalism, Renaştere*, *romantism*". Felul acesta de existenţă explică, după Călinescu, influenţa ce a avut-o opera lui Petrarca asupra liricii poeţilor noştri boieri: „*Pendularea între amor şi religie era caracteristică lui Petrarca, nu în totul ieşit din Evul Mediu. Aşa înţelegem de ce poeţii noştri*, *un Conachi de pildă*, *au devenit petrarchizanţi. Cuviinţa*, *evlavia*, *închinăciunea*, *oftarea*, *acel aer de evghenie, sentimentul de plictis şi de jale*, *imaginea presupus matură a eroilor i-au făcut pe boierii noştri bărboşi şi cu anteree să petrarchizeze pentru cocoanele lor*, *îngăduindu-şi «melanholii» care nu zdruncină sufletul*"[4]. Cauzele sociale, psihologice şi estetice ce au dus la apariţia unui petrarchism românesc pot fi însă extinse şi asupra fenomenului similar din alte literaturi. Studiul despre Petrarca denotă capacitatea criticului de a aborda un capitol al liricii italiene în toată complexitatea şi adâncimea, încât George Călinescu reuşeşte să-l depăşească pe însuşi De Sanctis, cu al său *Saggio critico sul Petrarca*. Nu pentru că demersul său ar fi mai larg ori mai erudit, ci pentru că reuşeşte să facă din Petrarca un „*contemporan*" al nostru, analogiile, nuanţele

[1] *Donabbondianismul*, în „Revista Fundaţiilor Regale", XII, serie nouă, nr. 2, octombrie 1945, p. 303-308.

[2] *Petrarca şi petrarchismul*, în „Revista Fundaţiilor Regale", XIII, serie nouă, nr. 12, decembrie 1946, p. 7-23.

[3] *Idem*, p. 7.

[4] *Ibidem*, p.23.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

surprinse, observaţiile pertinente impunând valoarea lucrării. Dacă istoricul italian reuşea printr-o plastică imagine să ne sugereze specificul stilului, al formei petrarcheşti („*Nu-l poţi surprinde însă în haină de casă*; *n-o să-ţi iasă niciodată în faţă altfel decât cu mănuşi galbene şi cu cravată albă. Cuvintele lui sunt toate cu blazon, toate numai nestemate*; *versurile lui*, *înainte de a ajunge la suflet*, *stăruie dulce în ureche.*”[1]), Călinescu descoperă în sonetul lui Petraraca sonuri mallarméene (lucru nelipsit de firescul său, de vreme ce Mallarmé „*este un petrarchizant emerit*”); lacrimile îl fac pe medievalul Petrarca să „*werherizeze prematur*”; în fine, criticul sintetizează notând că „*încărcătura enigmatică a versului*, *tonul obscur sentenţios*, *acestea amintesc simbolismul*”, întărind o afirmaţie aparent surprinzătoare făcută mai înainte: „*Procedeele artistice ale poetului sunt, deşi nu în totul deosebite de ale vremii sale*, *mai apropiate prin nuanţă de ale noastre*”[2]. În esenţă, cercetarea literaturii italiene întreprinsă de Călinescu la *Revista Fundaţiilor Regale* merită tot interesul.

Colaborarea la săptămânalul *Lumea*, unde apăruse o bună parte din studiile ce au continuat „*impresiile*” asupra literaturii spaniole, este săracă în ceea ce priveşte cercetarea culturii italiene. Am fi putut aminti ca o noutate un articol despre Sfântul Francisc[3], dacă ideile enunţate aici n-ar fi fost cunoscute deja din contribuţiile de altădată la revistele *Roma* şi *Viaţa literară*.

Două articole referitoare la literatura italiană a publicat G. Călinescu în gazeta *Naţiunea* şi în *Jurnalul literar*. În cel dintâi, criticul scrie despre modul în care Al. Manzoni concepea romanul istoric. În linii mari, relaţia dintre ficţiune şi istorie nu nesocoteşte nici unul din termeni, în sensul că romanul de acest tip trebuie să fie o ficţiune în marginile adevărului istoric: „*În scurt*, *Manzoni afirmă şi el verosimilitatea care însă e o formă de existenţă ideală*, *precedând gândirea. Sau cum am zice*: *nu poţi născoci din nimic un vis. Inventând un vis ai de fapt un astfel de vis*, *iar atunci el fiind posibil nu mai este creaţia ta. Deşi s-ar părea că e un proces de vorbe*, *în ultima analiză Manzoni vrea să atragă atenţia asupra faptului că invenţia e o sinteză liberă pe baza unor date preexistente operei de artă ca* «*idee unică*»”[4]. *În Jurnalul literar*, revistă al cărei întemeietor era Călinescu însuşi, apare un studiu despre Marino şi Góngora[5]. Stabilirea temelor şi a trăsăturilor esenţiale ale liricii „*abstracte*” şi „*artificioase*” a cavalerului Marino devine, pentru Călinescu, un prilej de inepuizabile asociaţii ale poeziei examinate cu opera unor creatori mai vechi sau mai noi, pe care îi citǎm în ordinea menţionării în text: Claudio Achillini, Jean Paul, Luigi Pulci, Murtola, Ronsard, Croce, Baudelaire, G. Leone Sempronio, Mallarmé, D’Annunzio, Girolamo Preti, Fontanella, Pietro Michiele, Tommaso Gandiosi, Bernardo Morando, Ciro de Pers, Anton Maria Narducci, Giuseppe Artale, Paolo Zazzaroni, Antonio Galeani, Valéry, Filipo Massini, L.F. Marsigli, Megalotti şi Bartolomeo Dotti. În rezumat, „*marinistul e un speculativ al formei, un poet pur cum zicem azi, proclamând autotelismul artei. Experienţele sale nu sunt de viaţă, ci de artă. Dacă ar ţine un jurnal ar fi unul de atelier*”[6]. Comparaţia cu lirica romantică şi clasică evidenţiază în mod pregnant formalismul acestei poezii: „*Clasicul se preocupă de legile morale, romanticul explorează fizica şi metafizica, întâiul are înainte un canon, al doilea un ideal, barochistul are gustul şi ingeniul cu care verifică şi multiplică formele*”. O expresie similară, „*a lo culto*” are, cu un efect asemănător, „*poezia*

[1] Francesco de Sanctis, *Forma petrarchescă*, în *Studii critice*, traducere, cuvânt înainte şi note de Ştefan Crudu, Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 241.

[2] G. Călinescu, *Ibidem*, p. 19.

[3] *Sfântul Francisc*, în „ ”, II, nr. 4, 26 aprilie 1946, p. 1, 5.

[4] *Al. Manzoni şi romanul istoric*, în „Naţiunea”, II, nr. 2, 17 februarie 1947, p. 3.

[5] *Marino şi Góngora*, în „Juranalul literar”, nr. 3, 1948, p. 1-15.

[6] *Ibidem*.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

hermetică" a lui Góngora. Însă „*oriunde arta pune stăpânire totală, izgonind viaţa, se naşte bufoneria. Şi Marino şi Góngora sunt nişte «truhanes lirici»*"[1]. Colaborarea lui George Călinescu la cele trei publicaţii amintite se înscrie, sub aspectul examinării, în aria mai vechilor preocupări ale criticului de cunoscător al literaturii italiene.

În *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* vede lumina tiparului cel mai amplu articol pe care criticul îl consacră unui scriitor italian, lui Torquato Tasso[2]. Tratarea monografică debutează cu menţionarea faimei pe care nefericitul poet a avut-o în epoca romantică. Relatarea vieţii lui este urmată de descrierea şi caracterizarea, cu abundenţă de asociaţii a principalelor opere ale lui Tasso. Succesul tragediei *Il re Torrismondo* se datorează „*atmosferei mitologice a Septentrionului, aşa cum o vor dezvolta mai târziu romanticii*". Dacă la toate acestea adăugăm ororile şi ideea de fatalitate din această operă, suntem îndreptăţiţi s-o caracterizăm ca fiind un amestec de tragedie antică şi shakespeariană: „*E Sofocle, de bună seamă, în idee, dar sentimentul e de a citi din Shakespeare şi din Ossian [...] E Sofocle, însă cu barba plină de brumă, rătăcit prin ceţurile Londrei sau fiorduri*". Pastorala *Aminta*, de fapt „*un încântător poem eroic*", este, în ciuda catolicismului lui Tasso, „*poezia cea mai păgână, o poezie ce reconciliază pe un om cu natura şi-l vindecă de speculaţiile asupra cerului. E greu a demonstra cui nu ştie limba italiană, farmecul ingenuu al acestei superbe compoziţii*". Cât priveşte poezia erotică, atributul de „*petrarchizantă*" pare să o definească pe deplin. Însă, spre deosebire de Dante şi Petrarca, „*clasici ai amorului*", care îşi „*motivaseră înclinaţia lor obiectiv*", Tasso „*îşi dă seama de imponderabilul care determină dragostea, de acel je ne sais quoi ce o stârneşte*". De aceea, farmecul său inexplicabil nu poate fi sugerat, în accepţia lui Călinescu, decât prin comparaţie cu muzica: „*Încerc să găsesc o metaforă spre a vă sugera timbrul specific al poemului. Voi zice: «Divina Comedie» e un cântec de trâmbiţe îngereşti, «La Gerusalemme» o lungă sonată pentru flaut*"[3]. În esenţă, prin capacitatea de a se transpune în lumea lui Tasso şi de a o face să reînvie pentru o clipă, la fel ca şi prin siguranţa verdictului critic, studiul lui Călinescu despre autorul *Amintei* rămâne unul exemplar.

Activitatea lui G. Călinescu de cercetător al culturii şi literaturii italiene pare să se încheie odată cu publicarea, în august 1957, în revista *Steaua*, a unui studiu consacrat teatrului lui Carlo Goldoni[4]. Studiul are structură monografică, începând cu o notiţă biografică; faptul că Goldoni tatăl era medic şi că fiul îl asista în vizitele pe care le făcea bolnavilor săi, precum şi „*spectacolele*" pe care le dădeau dentiştii ambulanţi şi spiţerii *ciarlatani*, au putut determina gustul pentru spectaculos al tânărului şi crearea, mai târziu, a unui teatru în care e pus, involuntar poate, în evidenţă „*aspectul maniacal*" al „*caracterelor abstracte din comedia clasică*"[5]. Circumstanţele biografice vor influenţa pe comediograful italian în crearea teatrului său realist. După pregătiri în domeniul juridic şi un doctorat susţinut în 1732, Goldoni e primit în corpul avocaţilor din Veneţia. Aici carnavalul anual îi prilejuieşte crearea unor piese şi a unor scenarii pentru parade cu mult succes la vremea lor. Din spiritul aventuros şi fastuos al veneţienilor „*a ieşit opera exuberantă, colorată, sănătos populară, plină de observaţii, dar lipsită de fior metafizic*" a lui Carlo Goldoni[6]. Comparativ cu teatrul care l-a precedat, acea extrem de populară *commedia dell'arte*, ce nu permitea reprezentarea vieţii în toată complexitatea ei şi nici „*analiza caracterelor*",

[1] *Ibidem*.
[2] *Torquato Tasso*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", IV, 1955, p. 7-26.
[3] *Ibidem*.
[4] *Carlo Goldoni*, în „Steaua", VIII, nr. 8, august 1957, p. 60-74.
[5] *Ibidem*, p. 61.
[6] *Ibidem*, p. 62.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

dramaturgia lui Goldoni a însemnat o schimbare profundă: „*reforma lui Goldoni constă în aceea de a fi voit să scrie, ca şi Molière*, *piese realiste*, *zugrăvind natura umană*, *inteligibile chiar la simpla lectură*, *şi a le fi propus actorilor să joace pur şi simplu*, *obiectivându-se total, dispărând îndărătul personajului interpretat* […] *Goldoni a avut intuiţia naturilor contradictorii sau mai bine zis a lipsei de realitate a schemelor*”[1]. Pe de altă parte, înlocuirea decorului convenţional din comedia clasică cu unul adecvat mediului în care trăiesc personajele, precedă unul din cele mai cunoscute procedee artistice balzaciene de caracterizare a personajelor: „*Există în teatrul lui Goldoni preocuparea topografică, proprie operei lui Balzac. Caracterele ca fenomene concrete şi locale se desprind din ambianţa fizică*”. *Goldoni* „*face teatru cu eroi de roman*”[2]. Ceea ce este valabil în teatrul lui Goldoni îşi are obârşia atât în capacitatea de observator al realităţii, cât şi în excepţionalele însuşiri de dramaturg ale autorului: „*Însuşirile tehnice eminente ale lui Goldoni sunt naturaleţea*, *vivacitatea*, *repeziciunea dialogului*, *definiţia scurtă şi clară*”[3]. Dimpotrivă, tendinţa de a moraliza aduce prejudicii spiritului său critic: „*Ceea ce anulează puţin din valoarea de observaţie ştiinţifică a teatrului goldonian este intenţia pedagogică*, *în virtutea căreia autorul vindecă viţiile în ultimul act*”[4]. În fine, după ce remarcă cea mai originală parte a teatrului goldonian, cea inspirată din farsa populară, G. Călinescu încheie cu o apreciere memorabilă: „*De la Boccaccio încoace*, *nimeni în Italia n-a încercat să corecteze viţiile oamenilor cu un râs mai cristalin şi mai raţional decât al lui Goldoni*”[5]. Alături de articolele critice despre Francisco d’Assisi, Petrarca şi Tasso, menţionate anterior, studiul despre Goldoni este de o valoare incontestabilă.

Aruncând o privire de ansamblu asupra spaţiului călinescian de cercetare, destinat culturii şi literaturii italiene, constatăm că marele critic începe şi sfârşeşte cu câte un articol consacrat unui dramaturg, respectiv lui Pirandello şi lui Goldoni, fapt ce trădează o anume febrilitate şi efervescenţă spirituală. În acest timp, observăm că, dacă în tinereţe, centrul de greutate al cercetării era asigurat, cu precădere, de creaţia unor scriitori moderni, mai târziu, Călinescu este atras de opera unor creatori mai vechi, mai cu seamă renascentişti. Aderarea criticului la clasicism se manifestă, aşadar, şi sub acest aspect.

Totodată, dacă vom proceda la o altă structurare a acestei investigaţii şi vom ordona întregul material examinat în sensul cronologiei impuse de evoluţia fenomenului literar italian (respectiv, Francisco d’Assisi, Petrarca, Benvenuto Cellini, Tasso, Giambattista Marino, Goldoni, Ferdinando Galiani, Lorenzo Magalotti, Giacomo Leopardi, Al. Manzoni, Adolfo de Bosis, Alfredo Panzini, Italo Svevo, Giovanni Papini, Giovanni Gentile, D’Annunzio, Ferdinando Paolieri, Pirandello), intenţia de a fi proiectat o lucrare mai amplă asupra acestei literaturi, aşa cum s-a întâmplat în cazul celei spaniole, nu transpare nicăieri. Articolele şi studiile cu caracter monografic pe care le-am menţionat, nu pot constitui capitole ale unei istorii literare şi nici ale unei lucrări de alt tip, deoarece, pe lângă faptul că sunt prea puţine şi extrem de inegale ca întindere şi valoare, lipseşte liantul care să le confere unitate. Temele sau liniile de forţă pe care evolua literatura spaniolă şi care făceau ca lucrarea lui G. Călinescu *Impresii asupra literaturii spaniole* să devină un întreg, nu există aici. Dacă în situaţia aceasta se poate vorbi de unitate, atunci ea nu poate fi decât aceea pe care o conferă întregul părţii sale, adică literatura italiană.

---

[1] *Ibidem*, p. 63.
[2] *Ibidem*, p. 64-65.
[3] *Ibidem*, p. 71.
[4] *Ibidem*, p. 73.
[5] *Ibidem*, p. 74.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

În linii mari, la fel ca şi celelalte consideraţii critice călinesciene despre scriitori, aceste articole şi studii consacrate literaturii italiene se constituie ca nişte veritabile solilocvii expuse, în faţa unui spectator cult, cu o inteligenţă ce impresionează prin puterea asociativă şi cu o artă ce farmecă prin capacitatea de a da viaţă oamenilor şi epocilor revolute. Adesea un amănunt caracteristic transformă scriitorul evocat într-un om viu, Sfântul Francisc „*predică păsărelelor*" şi „*vorbeşte peştilor*", Petrarca „*se uita în oglindă nemulţumit că îmbătrâneşte şi-şi scotea perii albi*", Tasso „*avea gânduri negre şi halucinaţii şi o agitaţie nervoasă nutrită de răul fizic*", cavalerul Marino „*avea o mare opinie despre el însuşi*", faţa lui Goldoni este iluminată de un „*râs clar şi bonom*" etc. Adăugând la această constatare şi plăcerea criticului de a-şi plasa eroul (scriitorul) într-o ambianţă adecvată, pe care o reconstituie geografic, sociologic, moral şi chiar gastronomic, ca şi siguranţa aprecierilor, ideea potrivit căreia Călinescu este departe de a fi manifestat „*docilitate*"[1] faţă de cercetarea străină, dobândeşte contururi definitive. „*Nu este nici o exagerare* – scrie Adrian Marino – *în afirmaţia că numai de la G. Călinescu avem, în fond, în mod masiv şi sistematic, şi nu sporadic, studii româneşti consacrate literaturilor străine, concepute exclusiv dintr-o perspectivă proprie şi deci capabile să intereseze şi critica străină prin coeficientul lor de personalitate* […]. *Lui G. Călinescu i se datoreşte primul mare efort românesc, pe largi suprafeţe, de interpretare originală în sens estetic, consacrat literaturilor străine*"[2]. Studiile despre Francisco d'Assisi, Petrarca, Tasso şi Goldoni, mai cu seamă, îndeplinesc această condiţie şi pot fi oricând valorificate în cercetarea de specialitate italiană.

Interesul lui G. Călinescu pentru cultura şi literatura italiană rămâne constant fiind demonstrat şi de notaţiile rămase în manuscrisele criticului[3], de observaţiile, comentariile şi dialogurile lui Călinescu cu autorii italieni din *Carnete*[4], *dar*, *mai ales*, *din alte scrieri călinesciene. Carnete*-le cuprind, în germene, articole şi studii ce nu au neapărat ca subiect literatura italiană, nu au fost publicate în reviste ori dezvoltate în cursurile susţinute de profesor. Întâlnim aici referiri la Vincenzo Costantini şi la Heinrich Wölfflin, al cărui nume apare în variantă italiană alături de traducerea în aceeaşi limbă a lucrării lui despre baroc, amândoi autorii urmând a fi citaţi în studiul *Clasicism*, *romantism*, *baroc*, publicat mai târziu. Textura celebrului articol e pregătită de aceste carnete de lucru, în care cercetătorul român lua cunoştinţă de o lucrare, fixându-şi concomitent poziţia proprie, delimitându-şi părerile, încadrându-le într-un „*ansamblu*" din care se va cristaliza opinia de mai târziu. Astfel, studiul lui Vincenzo Costantini, *La pittura italiana del Seicento* (I-II, Milano, Ceschina, 1930), este apreciat mai întâi stilistic, reproşându-i-se „*o filosofare prea entuziastă şi verbioasă*", apreciindu-se însă ca un câştig conţinutul de „*observaţii solide şi atente, conduse după metodele criticii literare*". „*În special acest studiu ne ajută să îmbrăţişăm mentalitatea barocă în amândouă câmpurile, plastic şi literar*"[5]. Apoi Călinescu punctează precis specificul lucrării şi evidenţiază criteriile conform cărora Costantini „*îşi determină tipurile artistice*", anume „*principiul divin transcendent*" şi „*principiul divin imanent*", după care urmează, în rezumat, descrierea motivelor picturale,

[1] Adrian Marino, *G. Călinescu, critic al literaturii universale*, prefaţă la volumul G. Călinescu, *Scriitori străini*, ed. cit., p. 8.

[2] *Idem,* p. 9.

[3] *Aproape de Elada*. Repere pentru o posibilă axiologie, selecţie şi comentarii de Geo Şerban, Supliment la „Revista de Istorie şi Teorie literară", nr. 2, 1985, p.131-225.

[4] „Carnetele" sunt caiete de lucru ale lui G. Călinescu, rămase, în mare parte în manuscris, cuprinzând notaţii, idei, recenzii etc. Câteva fragmente au fost publicate de Geo Şerban în partea a doua a cărţii de mai sus.

[5] *Ibidem*, p. 190.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

fiind menţionat şi cel al „*ruinelor*”, „*ca la romanticii veritabili*”. Acesta devine argument în eşafodajul logic din *Clasicism, romantism, baroc*, fiindcă într-o notă de subsol citim: „*Interesantă subliniere a «romantismului» barocului în Vincenzo Costantini...*”[1].

Studiul *Novellieri minori del cinquecento* (G. Parabosco – S. Erizzo, a cura di Giuseppe Gigli e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1912) prilejuieşte o rapidă paralelă cu Boccaccio, dar şi o trimitere la Stendhal, pentru a încheia cu observarea unui citat care, el însuşi, funcţionează ca un comentariu: „În *I Diporti* de Parabosco, un conviv propune să se discute «*della maggioranza tra l'arme e tra le lettere*»”[2].

Secolul al XV-lea italian este o epocă importantă pentru Călinescu; criticul interesându-se de imaginea pe care o avea *donna* în literatura vremii: *Trattati del cinquecento sulla donna* a cura di Giuseppe Zonta (Bari, Laterza, 1913), aceasta îi oferă momente de amuzament; descoperă aici o Raffaella, personaj din *Dialogo de la bella creànza delle donne, de lo Stordito Intronato* a lui Alessandro Piccolomini, 1538, care „*e pirandelliană*”; *Il libro della bella donna,* composto da messer Federico Luiginni da Udine, 1554, este un fel de ghid al doamnelor în privinţa etaloanelor frumuseţii fizice, fără a prezenta „*prea mare interes*”; impune însă atenţie „*misoginismul clamoros*” al lui Michelangelo Biondo, „*precursor al lui Weininger*”, iar *Il convivo overo del peso della moglie* (1554) di messer Giovanni Battista este „*curios*” dintr-o perspectivă asemănătoare[3]. Renaşterea are importanţă în viziunea călinesciană, întrucât este epoca de conturare a geniului, omul suprem, capabil de „*visio intellectualis*”, venit dinspre Plotin şi Platon, prin umanişti, pentru a fi apoi teoretizat de Schopenhauer: „*În Renaştere, cu Giordano Bruno, cu artişti de felul lui Leonardo da Vinci se insistă asupra laturii eroice a geniului care, printr-o «furor» raţională şi prin travaliul de artifex, continuă creaţia*”[4].

Estetica lui G. Parini (*Prose scelte di Giuseppe Parini*, con prefazione e per cura di Pirro Aporti, Milano, Sorzogno, 1927) îi apare lui G. Călinescu în limitele clasicismului; ceea ce are însă valoare este distanţarea lui Parini de utilitarismul estetic în privinţa poeziei şi repudierea mimetismului, căci „*versificatorul «si diede a fare un'arte sua propria di esprimere il più vivamente che fosse possibile*, *col suono aggradevole del verso*, *i concetti e, sentimenti piacevoli dell'anima*»”[5].

Despre modul în care putea fi înlăturat complexul de inferioritate în materie de artă, care nu era numai al Italiei anilor treizeci, discută Călinescu într-o recenzie la *Il senso della letteratura italiana* (Milano, Treves, 1931) a lui G.A. Borgese[6]. Eseistul italian încerca să răspundă unor întrebări, ce se puneau cu stringenţă şi în viaţa culturală românească şi cărora, de-a lungul recenziei, Călinescu le oferă un răspuns: 1. tirajul mic al cărţilor valoroase; 2. preferinţa lectorilor pentru romanul francez ori englez; 3. „*problema popularităţii*”; 4. aceea a *specificului* literaturii, al artei ţării sale. Primele trei chestiuni, aflate în interdependenţă, îşi găsesc repede explicaţia şi, implicit, rezolvarea în punctul de vedere al lui G. Călinescu; cea de-a patra, adevărată obsesie a publicisticii române interbelice, este analizată atent, urmând a fi puse în evidenţă remediile pe care le propunea Borgese complexului de inferioritate culturală al Italiei. Criza se explică parţial ca fenomen de saturaţie faţă de literatura clasică. Cea de-a doua chestiune se explică prin dorinţa lectorilor

[1] *Clasicism, romantism, baroc*, în *Pagini de estetică*, antologie, prefaţă, note şi bibliografie de Doina Rodina Hanu, Bucureşti, Editura Albatros, 1990, p. 113.

[2] *Aproape de Elada*, ed.cit., p. 196.

[3] *Ibidem*, p. 198-199.

[4] *Studii şi comunicări*, culegere, cuvânt înainte şi note de Al. Piru, Bucureşti, Editura Tineretului, [1966], p. 179.

[5] *Ibidem*, p. 201.

[6] *Ibidem*, p. 209.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

de a ieşi din mentalitatea italiană, altfel spus, prin curiozitate sau interes. A treia problemă, a popularităţii, este o falsă problemă, de vreme ce popularitatea nu este un criteriu valoric şi nu poate, după Călinescu, determina destinul operei valoroase.

În privinţa specificului italian, Borgese crede că este caracteristic Italiei oraşul „*purificat*" de natură. Călinescu are o altă părere, considerând că „*specificitatea trebuie căutată altundeva*, *cred că tocmai în factorul clasicizant al aulicităţii*, *al luciditătii solemne*"[1]; urmează o descriere exactă a goticului italian, diferit de acela german: „*Italia retează goticului toate vârfurile şi interpretează elementele lui teritorial, în extensiune*" şi, mai departe, continuând paralela cu tipul germanic, „*adevărul este că barocul italian dezvoltă un corp geometric*, *pozitiv*, *fără a-i altera contururile elementar simple*, *în vreme ce goticul septentrional tinde către caligrafia extravagantă, diformă, ideologică. Gotul exprimă şi plastic idei, latinul explică şi verbal forme*"[2]. Călinescu citează apoi remarcile generale: – „*Toate definiţiile* […] *sunt pătrunzătoare şi acceptabile*" – în încercarea lui Borgese de a descrie specificul italian: „*Per la letteratura francese si vuol dire: grazia, ovvero*: *chiarezza, logica. Si potrebbe dire: cavalleresca lealtà dell'analisì. Diremmo per la letteratura inglese: lirismo dell'intimità*; *per la tedesca*: *audacia della libertà*; *per la russa*: *coraggio della verità. Le parole di cui possiamo servirci per la letteratura italiana sono quelle appunto che ci sono servite per questi ricordi visivi: maestà*, *magnificienza*, *grandezza*"[3]. Alte „*discriminaţii*" face Borgese între gotic şi latin, între romantic şi clasic sub raportul descrierii divinului. Apoi urmează să concentreze specificul fiecărei literaturi în simbolizarea geniilor naţionale „*printr-un erou tipic*" şi o face corect din punctul de vedere al lui G. Călinescu, de vreme ce acesta exclamă: „*Perfect just*!". Punctul în care exagerează Borgese este acela în care „*înclină să scoată în evidenţă transcendenţa*" tipului feminin italian, pentru că, argumentează critic Călinescu, „*unghiul de vedere propriu Italiei, spre deosebire de orice altă viziune nupţială, este criteriul eugenic, raffaelitic*"[4], un raffaelism care imaginează femeia fecioară şi mamă simultan, cu trăsături concrete, geometric frumoase, dar de o frumuseţe pământeană, nu celestă.

La început Călinescu nota: „*Observaţiile* [*lui Borgese*] *sunt foarte acute şi în linii generale juste*, *adică perfect acceptabile pentru o conştiinţă din afara peninsulei*" (*s. n.*). S-a văzut însă că pentru criticul nostru ele nu sunt „*acceptabile*", de vreme ce găseşte argumente ce minează eşafodajul italianului. Deci Călinescu se situează practic *înăuntrul* peninsulei, receptând eseul din interiorul culturii şi civilizaţiei italiene, ca un solid cunoscător (exemplificativă în acest sens este analiza romanului lui Manzoni, *I promessi sposi*, invocat aici, dar de multe ori şi în alte părţi; de amintit, de asemenea, considerarea poetului Carducci ca prototip în ierarhia valorilor italiene şi citarea creaţiei lui ca etalon). Luând eseul lui Borgese ca pretext, procedând el însuşi la conturarea specificului italian, Călinescu apropie idealismul şi idilismul italian de realităţi germane, diferenţiind Italia de o Franţă pozitivistă, experimentală; „*Germania construieşte speculativ, Italia plastic*"[5] (dar post-kantianismul se bucura de mare circulaţie în peninsulă).

Ceea ce face ca literaturile franceză şi engleză să fie preferate celei italiene este, crede G. Călinescu, faptul că „*literatura italiană e lipsită de* «*umanitate*» (înţelegând prin umanitate dezanimalizarea până la exercitarea în gol a funcţiunilor vitale şi folosind termenii în accepţiunea cea mai nobilă). *Ea e aproape exclusiv vitală şi plastică*, *idilică şi idealistă*,

[1] *Ibidem*, p. 218.
[2] *Ibidem*, p. 218-219.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p. 222.
[5] *Ibidem*, p. 223.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

lipsită de «*curiozitate*», *de explorații morale*, *de demonic*"[1] şi, în felul acesta ajunge la o definire – poate la fel de generală precum cea a lui Borgese – a specificului italian.

G. Călinescu, meditând „*pe marginea datelor*", descrie îndată „*tipurile specifice române*". Dacă în literatura franceză figura preeminent masculină era Tristan şi cea feminină doamna Bovary, iar în literatura italiană – Pantocratorul şi Beatrice-Laura-Lucia, în literatura română tipurile sunt Ion şi Ana din romanul lui L. Rebreanu. Tipul feminin românesc este privit cu un misoginism de dublă sorginte – populară şi orientală – dar acest fapt nu împiedică, precizează G. Călinescu, realizarea estetică a operei, deoarece „*unghiul de vedere al lumii*, *oricare ar fi calitatea lui etică*, *nu afectează nivelul creațiunii*"[2] (idee maioresciană mai veche, cu referire la I. L. Caragiale; în plus Călinescu aduce ca exemplu aici literatura lui Mateiu Caragiale).

Că istoricul român avea deopotrivă cunoştinţă de istoria vie a literaturii italiene ne putem convinge şi dintr-o conferinţă „*pe titlu dat*", *Prietenele noastre cărțile*, când, în final, citând, ca ilustrare a ideii că *viața* cărților (din cărți) îl interesează, personajele pe care le vede, numeroase sunt cele aparținând lumii literare italice: „*Văd pe Carducci, bățos şi fioros, făcând teorii estetice fetiței Maria care l-a întrebat ce e poezia:* «*Esce la poesia*/ O piccola Maria/ *Quando melanconia/ Batte del cor la porta*». *Văd pe Sf. Francisc dând mâna cu lupul din Agobio* […], *pe Salvator Rosa, poet şi pictor*, *jucând personajul napoletan de commedia dell'arte Piscorello Formica* […], *pe Renzo din I promessi sposi culegând de pe jos la Milano, o pâine din cele prădate de mulțime* […], *pe Machiavel părăsind crâşma şi înveşmântându-se în haine somptuoase spre a intra în odaia lui de lucru şi a consulta clasicii.* […] *pe Laura lui Petrarca cu* «*i capei d'oro a l'aura sparsi*» […], *pe Beatrice trecând juvenilă pe Ponte Vecchio din Florența şi pe Dante*, *cel cu nasul asemeni ciocului de acvilă*, *aplecându-se ca în fața unei icoane*."[3] Astfel se perindă personaje şi autori într-o lume iubită de Călinescu, vie în sine şi suficientă sieşi, într-un sistem axiologic personal, în care „*viața cărților*" primează: „*Dacă un autor mă plictiseşte prin prezența lui, fug de el, şi îndată ce am scăpat de umbra-i, primesc cu afecțiune pe adevăratul om*, *pe cel din carte*"[4].

Dar cu adevărat importantă în ordinea stabilirii valorii pe care Italia o reprezenta în sistemul de gândire călinescian este conferința *Spiritul literaturii italiene*, susținută în 1945 şi publicată fragmentar în *Lumea* din 13 ianuarie 1946 sub titlul *Discriminații*, cum va apărea mai târziu şi în volumul *Aproape de Elada*[5]. Era perioada când se pregătea pentru memorabilul curs de deschidere *Sensul clasicismului*. „*Nu suntem departe*, *nici documentar*, *nici ca altitudine intelectuală*, de *Domina bona*" notează Geo Şerban în comentariile sale[6].

Putem urmări ecourile pe care eseul lui Borgese le-a putut avea în această conferință, în care G. Călinescu arată importanța spiritului literar italian pentru literatura română. El porneşte de la o similitudine, organică am spune, între cele două popoare. Urmează argumentele: utilizăm dialecte ale aceleiaşi limbi; avem aceeaşi atitudine față de modelele (filozofice) germane şi franceze („*Noi suntem împreună cu italienii în această situație că putem gusta deopotrivă şi culturile latine şi cele germanice*"[7]); raportul cu natura este

[1] *Ibidem*, p. 224.
[2] *Ibidem*, p. 225.
[3] *Ibidem*, p. 47-48.
[4] *Ibidem*, p. 46.
[5] *Ibidem*, p. 46-65.
[6] *Ibidem*, p. 253.
[7] *Ibidem*, p. 50.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

similar („*În totalitatea ei, literatura italiană are acest lucru comun cu cea română că nu este interioară*” – şi explică: „*Numesc interioară o literatură în care materia poetică scapă ca un fum din strânsoarea cuvintelor*, *iar în proză se cultivă jurnalul*, *problema*”[1]); şi, în sfârşit, simpatia faţă de om (cu aplicaţie la roman: „*Italienii într-anume înţeles n-au aptitudine critică* […], *maliţie*” pentru că „*spiritul italian e formal, constructiv*”[2], şi din această cauză „*romanul italian nu iese peste graniţi*”, neputând concura romanul francez analitic şi cel rus, capabil a zugrăvi realitatea.) Dar, în acest punct, începe a apărea divergenţele.

În ce ne priveşte, „*concetăţeni ai lui Caragiale, suntem mai incisivi, mai greci*”, dar nu avem nici un ascendent asupra literaturii italiene, de vreme ce „*scriitorul român arată simpatie pentru animalul din om*, *pentru vietate*”, iar „*scriitorul italian*, *pentru omul în acţiune inteligentă*”[3].

Există o diferenţă de *Weltanschauung* între spiritul român şi cel italian, pentru că românii, tranşează Călinescu, „*sunt insensibili la poezia dantescă*”, pentru că „*Italienii cu Dante în frunte, sunt aristotelici, pun adică divinitatea* (*şi prin ea pe om*) *în afara lumii*, *care doar emană de la Dumnezeu; noi românii suntem platonicieni, întrucât gândim pe Dumnezeu exprimat în lume*”[4] şi este adus ca exemplu paradisul eminescian (din *Sărmanul Dionis*) şi cel dantesc (unde apare viziunea arhitectonică, ordonată, artificioasă, deci umană). Dante nu este înţeles şi, odată cu el, nici *il dolce stil nuovo*, cu imaginea caracteristică a feminităţii, care, la noi, lipseşte. Tipul feminin eminescian, notează Călinescu, este acela celto-gotic – „*fată a aerului, fantomatică*”; tipul dantesc este idealizare a feminităţii, căci, în esenţă, „*poezia lui este* […] *sublimat erotică*”[5]. În felul acesta se explică şi petrarchismul poeţilor noştri (despre petrarchismul Văcăreştilor şi al lui Asachi sunt date amănunte în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), căci Petrarca descrie „*femeia păgână, însă păgână în chipul medieval, cu păr de aur şi cu veşminte brodate*: «*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi/ Che'n mille dolci nodi li avvolgea*», *existând în opera lui romanţiozităţi ce puteau fi receptate de noi*”.

În şirul autorilor neînţeleşi la noi înscrie G. Călinescu pe Boccaccio („*Caragiale singur*, *stilistic a intuit boccaccismul*”[6]), pe Ariosto, care este „*un exponent al geniului literar italic*”[7] (Asachi a încercat o nuvelă în stilul lui Ariosto, dar neavând talent, „*n-a înţeles nimeni ce voia*”), Machiavelli (care e receptat numai din perspectiva *machiaverlâcului* caragialian).

După scurta enumerare a similitudinilor, puţine totuşi, înşiruirea discriminaţiilor îl face pe autor să expună pe larg specificul italian (Borgese îi era util, dar, din nou, ca punct de plecare şi disociere). Ceea ce caracterizează Italia este, reia sub altă formulare Călinescu, clasicismul viu, în sensul că „*esenţa Italiei este, faţă de alte culturi, tocmai de a fi severă*, *plăsmuire a ochiului corectat de raţiune*”[8], ea nu este nici romantică, nici exotică, nici barocă în sens germanic ori hispanic: „*Frumuseţea Italiei* […] *e de a fi un teritoriu sustras timpului curent*”. Spre deosebire de egipteni care au preluat doar nişte obiecte, italienii „*păstrează monumente mereu vii şi creează mai departe în spiritul lor*”[9].

Textul călinescian are, în germene, deschidere spre *Clasicism, romantism, baroc*,

[1] *Ibidem*, p. 54.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*, p. 55.
[4] *Ibidem*, p. 56-57.
[5] *Ibidem*, p. 58, 59.
[6] *Ibidem*, p. 60.
[7] *Ibidem*, p. 61.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*, p. 62.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)

printr-o frază sintetică: „*romanticul pune problema, clasicul caracterizează*, *barochistul fuge şi de idei şi de cunoaşterea schematică şi-şi pune probleme tehnice*, *făcând artă pentru artă, fiind artistul de atelier*”. Pentru italian „*barocul nu e o retorică, ci o forţă creatoare dusă până la ultimele consecinţe permise de limitele Frumosului*”[1]. De asemenea, sunt anticipate teoriile din *Sensul clasicismului*, într-o formă învăluită, abia ghicită, pertinentă totuşi: „*Roma, eminamente barocă, e grandioasă, pontificală, severă. Arta barocă e aceea care îşi ia asupra sa înlăturarea naturii şi înlocuirea acesteia prin elemente geometrice*”[2]. Finalul, abrupt, propune modele pentru mentalitatea românească; fiind, în concizie, analogic celui din cursul de deschidere. Prin urmare, ceea ce am avea noi de învăţat de la Italia este, într-o formulă plastică, „*a înlocui copacii cu coloane*”, „*a ridica basilici*”, „*a face din Ion un Dante*, *capabil a se închina femeii* […] *văzută mai serafic*”, în fine, a lepăda „*rousseauismul*”. Entuziasmul avântat al criticului este explicabil, dacă alăturăm aici o frază dintr-un articol cu titlul *Italia*, publicat în 1944 în *Tribuna poporului*: „*Italia n-a fost învinsă. A fost învins fascismul*, *s-a năruit un regim politic. Dar Italia eternă*, *ţara marilor gânduri şi a superbelor forme, aceea a rămas în fruntea umanităţii. Italia a pierdut poate un imperiu terestru*, *dar a păstrat împărăţia spirituală. A pierdut Mussolini*, *dar Giovanni Pisano*, *Giotto*, *Beato Angelico*, *Botticelli*, *Cellini*, *Donatello*, *Verocchio*, *Michelangelo*, *Raffaello*, *Tiziano*, *Paolo Veronese şi atâţia alţi din această armată au rămas în veci glorioşi. Nu poate fi biruit Dante Alighieri. De ar face Italia prin oamenii ei zilnici greşelile cele mai funeste, de ar păcătui de şapte ori*, *Italia rămâne Italia, mândrie a umanităţii, pământ sfânt al civilizaţiei şi al culturii.* […] *Iubesc Italia cu aprindere, Italia este în ordinea spiritului întâia mea ţară*” (*s. n.*)[3]. Această iubire spirituală pentru Italia este demonstrată şi de numeroasele trimiteri la cultura acestei ţări, cultură în care G. Călinescu „*a cresc*ut”, sub atenta şi prietenească îndrumare a lui Ramiro Ortiz, a cărui personalitate i-a marcat, cum notam la începutul studiului, evoluţia. Oglinda comparatistului de la el o împrumută, iar în modalitatea de structurare a operei lui de debut, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, recunoaşte efectul catalizator al profesorului italian: „*Paralelismul trasat de Ortiz*” deşteaptă atâtea afinităţi cu evoluţia comportamentului călinescian, cu etapele marcate până la cristalizarea opţiunilor viitorului mare critic, încât slujeşte de cheie pentru a-i identifica „*profilul distinct de la primii paşi în arena literelor*”[4].

Trimiterile la cultura italiană sunt frecvente în studiile călinesciene referitoare la alte literaturi decât cea italică, dar spiritul italian e prezent şi în opera artistică a lui George Călinescu, preocupările criticului fiind secondate (ori poate anticipate) de virtuţile şi afinităţile creatorului.

[1] *Ibidem*, p. 63.
[2] *Ibidem*, p. 63-64.
[3] *Italia*, în „Tribuna poporului”, anul I, nr. 38, 1944.
[4] G. Călinescu, *Aproape de Elada*, ed. cit., p. 5.

BDD-A25953 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:16 UTC)