

CLAUDIA MATEI
Institutul de Filologie
(Chișinău)

GEORGE CĂLINESCU ȘI CULTURA ITALIANĂ

Cercetând biografia lui George Călinescu, constatăm că în viața marelui critic și istoric literar întâmplarea a avut un rol semnificativ. La sfârșitul primului an de studii universitare, în vara anului 1919, în incinta bibliotecii Facultății de Litere și Filosofie a Universității din București, tânărul Călinescu l-a întâlnit pe Ramiro Ortiz, profesor de italiană, și această întâmplare a avut un impact cu putere de destin asupra formației sale viitoare. Amintirea aceluși moment a rămas consemnată de G. Călinescu în paginile din numărul omagial al revistei *Roma*, realizat în 1933, cu ocazia plecării definitive din țară a profesorului.¹ Prietenia ce s-a înfiripat între profesor și student, datorată unei veritabile consonanțe sufletești, este relatată de tânărul critic literar cu satisfacția celui care avea conștiința propriei valori: „...de atunci am rămas prieteni. Prieteni, căci oricât de ciudat ar suna acest cuvânt când e vorba de raporturi între inși de vârste și calități așa deosebite, există o anumită înclinație sufletească ce face ca cineva să intuiască în altul un suflet apropiat [...] Eram înscris – mărturisește mai departe criticul, în aceeași însemnare din revista *Roma* – la alte materii, nu asistam decât ca observator la seminariile și cursurile de limbă italiană, fugeam de la examene, și cu toate acestea eram socotit ca ceva inerent specialității, ca un element de marcă ce nu poate lipsi.”²

Sub aceste auspicii, G. Călinescu începe studiul sistematic al literaturii și 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 același traseu pe care l-a parcurs altădată Vasile Alecsandri. Tot în aceeași perioadă, la propunerea ilustrului său profesor, Călinescu traducea incitantul roman al lui Giovanni Papini, *Un om sfârșit*, și își pregătea teza de licență, *Umanismul lui Carducci*, ce va încununa, în 1923, strădaniile tânărului absolvent în domeniul studiului limbii și culturii italiene. În anul următor G. Călinescu se întoarce în Italia, la *Scoala Română din Roma*, aflată sub direcția lui Vasile Pârvan. Are prilejul să cerceteze documente în arhivele romane, dând la iveală două studii despre activitatea misionarilor catolici italieni în țările române³.

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 și 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. Iași fu trasformata in cenere, salvandosi solo*

¹ G. Călinescu, *La o despărțire*, 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 și *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni. Diplomatarium italicum*, II, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1930.

*i monasteri di pietra*¹. Celălalt studiu trădează încântarea autorului față de precisele statistici catolice, ce redau realitățile vechilor orașe, reînviindu-le parcă; astfel, dintr-un document redactat la 1623 de fră Andrea Bogoslavich, minor conventuale, aflăm, într-o italiană arhaică și abreviată, că în „*una bella Terra [...] Romano [...] sono 72 Case d'Unghari cath-ci et hano la Chiesa dedicata à san Pietro Apo-lo, hano 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 fortissima Chiesa*”; cât despre Iași, 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 sacerdi-i...*”².

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

Romanul lui Papini – a cărui traducere nu este întâmplătoare – reprezintă de fapt strigătul disperat al conștiinței unei generații care a pierdut inocența copilăriei și s-a maturizat prea curând. Recâștigând printr-o sete faustică de cunoaștere vechile elanuri și bucurii pierdute, personajul cărții dobândește o stare de superioritate intelectuală și morală, care-l transformă într-un mizantrop animat de dorința de a contrazice și nega valorile lumii în care trăia. Răzburarea copilăriei în astfel de împrejurări s-a transformat într-un emoționant prilej de reflecții asupra omului. Subtile fire de legătură (copilăria frustrată, patima cunoașterii, un anume nonconformism, izvorât din conștiința superiorității intelectuale etc.) trădează existența unor similitudini spirituale, invizibile pentru neinițiat, între autor și traducătorul său.

Edificat asupra multiplelor talente ale discipolului său și intuind în el pe viitorul mare cărturar, Ramiro Ortiz i-a încredințat lui Călinescu redactarea mai multor numere ale revistei *Roma*. Astfel, numerele concepute și realizate de tânărul italianist (numărul 1, numărul 3 și numărul dublu 6-7 din anul 1924) se deosebeau de cele apărute până atunci, întrucât întregul material – studii de istorie literară cu datele esențiale despre viața și operele scriitorilor prezentați, traducerea unor fragmente din operele acestora, ecourile operelor în țările europene de limbi romanice, bibliografia la zi a lucrărilor – era structurat tematic în jurul vieții și operei unor Luigi Pirandello, Francesco d'Assisi, Alfredo Panzini și Adolfo de Bosis. Cu mici excepții, conținutul 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 personalitățile de seamă ale spiritualității italiene.

Studiile și 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 și departe de a se apropia de marile opere și personalități cu timiditatea celui care se află la început de drum, Călinescu abordează întotdeauna subiectul într-o manieră personală, imprevizibilă, ce captează atenția, 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 și ziarele au vorbit despre el cu o respectuoasă*

¹ *Idem*, p. 1, 3.

² *Ibidem*, p. 327-328.

și discretă solemnitate, regele și regina Italiei, D'Annunzio și multe alte personalități marcante au urmărit cu îngrijorare mersul boalei...”¹ După acest început – o veritabilă *captatio benevolentiae* – demersul critic cuprinde viața și opera lui De Bosis, criticul stăruind mai ales asupra creației poetului, dându-i succinte aprecieri, astfel încât biografia întregește semnificațiile creației, iar opera conferă un nou relief momentelor fundamentale ale biografiei.

Altădată, grupând aspectele esențiale ale operei în jurul unui motiv central, criticul caută nota dominantă a acesteia, recurgând la citate concludente și apreciază scrierea în funcție de realizarea estetică. Spre exemplu, Călinescu apreciază că nota fundamentală a creației lui Panzini și Pirandello este „umorul”. Fiecare scriitor are însă umorul său specific și definirea acestuia creează, prin alăturarea sau compararea celor două articole, diferența specifică. Apropiată de Anatole France prin „cărturărism”, dar nu și prin atitudinea „sceptică”, evocarea este, la Panzini, „o dovadă de rafinament și de mare emotivitate, nu de mai puțin adânc spirit critic”². Din atari rațiuni, „humorul parizian se naște din această uimire pe care o pricinuieste viața modernă în ochii neobișnuiți decât cu lumea fantastică a trecutului. E umorul șiret și malign al atitudinii morale, conservatoare, al inadaptabilității, amestecat cu o melancolie «del buon tempo antico». Nota individualizantă a dramaturgiei lui Pirandello este „umorul fără culoare locală”, crud, nemilos, plin de cinism și de tristețe, având „îndărătul lui un puternic schelet de idei”³. De asemenea, preocuparea, ce va deveni o constantă în lucrările maturității, de a examina un scriitor în contextul familiei de spirite înrudite și de a-i stabili locul în cadrul literaturii universale, dobândește contururi precise. Astfel, după ce menționează ce le datorează dramaturgul italian lui Schopenhauer și lui Bergson, precum și elementele ce-l apropie și-l diferențiază de Verga, de Ibsen și de Bernard Shaw, tânărul critic delimitează literatura dramatică a lui Pirandello în vastul teritoriu universal: „A face din expunerea ideilor însuși trupul piesei, a înlocui ciocnirea de voințe prin deosebirea de păreri, a stărni nerăbdarea spectatorului în așteptarea concluziei printr-o dialectică ce obiectivează pe scenă antinomiile și transpune procesul cugetării din creierul autorului în creierul fiecărui dintre spectatori, a face loc și în teatru ficțiunilor noastre nu mai puțin reale pentru noi decât viața așa-zisă obiectivă, într-un cuvânt a nu mai privi viața din afară înăuntru ci din forul nostru intim, iată nouitatea cea mare a lui Pirandello”⁴.

Există, în nuce, în studiile și 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 simț artistic a materialului etc. sunt modalități 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 recrează într-o atmosferă de duioasă simpatie biografia „sărăcuțului”: „...în anul Domnului 1182, se născu Francisco d' Assisi, fiu al lui Petro Bernardone, bogat negustor de stofe și al soției sale Pica, și botezat în catedrala San Ruffino”⁵. Intuirea, în general exactă, a relațiilor sociale și a preceptelor morale ale epocii, ca și a psihologiei specifice tinerilor de aceeași vârstă și condiție socială suplinește lipsa documentelor: „Cum va fi fost copilăria sa, ce gânduri îi vor fi mângâiat anii adolescenței nu știm. Dar, tânăr, cunosc viața petrecerilor și 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 și pirandellismul*, în „Roma”, IV, nr. 1, ianuarie 1924, p. 1-5.

⁴ *Idem*, p. 3.

⁵ *Sfântul Francisc, sărăcuțul lui Christos*, în „Roma”, IV, nr. 3, martie 1924, p. 1.

familie bogată. În sufletul său clocoteau de pe atunci doruri nelămurite de strălucire și aventuri¹. Portretul acestuia este realizat în maniera cunoscută din *Viața lui Mihai Eminescu*, dar mișcarea frazei amintește de cea a lui Grigore Ureche: „Era acest Francisc mic de stat, cu fața prelungă, buzele subțiri și palide, barba neagră și rară, subțiratic și gingaș la trup, cu mâinile slabe și degetele lungi, cu înfățișarea blândă și spirituală²”. După prezentarea vieții eroului, cu sublinierea trăsăturilor esențiale de caracter, criticul urmărește legenda creată în jurul sfântului și la sfârșitul considerațiilor referitoare la atmosfera franciscană încheie cu o revelatoare paralelă între Francisco d’Assisi și Iisus.

Personalitatea celui care a fost Benvenuto Cellini, omul predestinat parcă prin nume să aibă o existență miraculoasă, constituie obiectul unui alt articol. Cu vervă ce captivează și incită, alternând tonul admirativ cu cel ușor persiflant, Călinescu trasează contururile spirituale ale impetuosului florentin, care, sub egida numelui său „benvenuto”, sfida colegii de breaslă, autoritățile și împrejurările cele mai vitrege: „Cu astfel de existență divină, cu sentimentul rostului său supraomenesc în viață, înțelegem de ce Benvenuto Cellini, trecând prin viața sa travagiată, pășește mândru și nu știe ce culoare are frica³”. Totul i se înfățișează în proporții mărețe, colosale până la caricatură. Impresiile pe care le primește din afară stârnesc un ecou mai lung în sufletul lui; acțiunile sale au, după părerea lui, urmări incalculabile. Lumea, cunoscându-i firea neobișnuită, caută să-l distrugă, să-l înlăture; calamități nemaipomenite cad asupra-i. „Meșteri de aceeași breaslă îl invidiază, autoritățile îl izgonesc, Papa îl închide, focul cu care încălzea bronzul pentru Perseu e gata să se stingă și, ca spre a face pe placul dușmanilor, frigurile îl cuprind în clipa de care depinde gloria sa. Dar el luptă cu toate obstacolele extraordinare, ca și ajutat de o putere nevăzută⁴”.

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 și căință, Laura pășește mândră în gloria părului ei de aur. Părul este aureola și cununa, nimbul spiritual și ispita sa păgână. Nu se poate închipui o Laură fără râul de aur al părului blond [...] Goală, păgână ca o nimfă, Laura șade 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 și sclipiri de perle⁵”. Evident, criticul exersa genial în vederea surprinderii, în seria viitoarelor sale eroine de roman, a eternului feminin.

Celelalte contribuții ale criticului, publicate în revista *Roma* (recenzarea unui volum de Giuseppe Lugli, *La zona archeologica di Roma*, și 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 importanță: pentru cel care studiază literatura italiană și răspândirea ei în România și pentru cel care se ocupă de literatura critică românească. Studiile și articolele publicate de Călinescu aici îl recomandă, în primul rând, ca pe un cercetător avizat al literaturii italiene și relevă interesul publicului român pentru acest fenomen. În al doilea rând, trebuie să arătăm că meditănd asupra acestui material, mai mult decât asupra altuia oferit de alte literaturi, Călinescu și-a clarificat metoda de cercetare a fenomenului literar în toată bogăția 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.

aspecte: expunerea de date biografice, descripția, rezumatul, intuirea notei dominante a creației unui scriitor, integrarea operelor și a personalităților în familii de spirite etc.

După revista *Roma*, publicația în care apar cele mai multe studii și articole ale criticului referitoare la cultura și literatura italiană este *Viața literară*, editată de poetul I. Valerian. Întors în țară, de la Școala 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 ș.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 și de noutatea dramaturgiei sale în contextul teatrului european de idei, acum centrul de greutate al cercetării cade pe sublinierea esenței 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 necesități. Necesitatea minții creatoare de a se descărca de fantasmă, de incubo, de patima nebună a personajilor de a trăi, care crește pe măsură ce drama se dezvăluie, și nevoia tiranică a actorilor și a publicului de a percepe anecdota întrevăzută, [...] dându-i o formă logică, inteligibilă. Căci, alături de antagonismul de pe scenă se naște un nou conflict între spectatorul solidar cu actorii și cele șase personaje”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 observație a scriitorului s-a datorat, după Călinescu, celor „doi mari cugetători contemporani, Henri Bergson și Giovanni Gentile. Sufletul uman nu începe cu percepția, fenomen obiectiv, fix și spațial. Umanitatea stă în noțiunea 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 înfățișează analitic, fără poezie și filosofism”³. Pe scurt, substanța acestuia este constituită de „antagonismul dintre conștiința practică a individului și sugestiile din afară”⁴.

Analiza volumului de poezii *Pane e vino* de Giovanni Papini începe cu definirea personalității poetice și spirituale a autorului. Trăsăturile celei dintâi par să fie produsul sintezei dintre sentimentalismul temperamental și cultura clasică, fapt ce conduce la o anume „cumpătare a fanteziei”, la „o năzuință către forma solidă și încheiată” pe care „aventura futuristă” a încercat-o. Apropierile pe care le face apoi între lirica lui Papini și a celorlalți poeți italieni nu sunt motivate numai de preferința criticului pentru un astfel de procedeu analitic sau de dorința de a epata prin erudiție, ci reprezintă și o modalitate de a încerca să surprindă timbrul specific al poeziei acestuia, pentru a-i stabili locul în cuprinsul literaturii italiene. Astfel, prin „jărănismul său antierotic și prin toscanism”, Papini e un „epigon” al lui Carducci: „prin sentimentalism burghez amintește în treacăt de Pascoli”, în vreme ce „senzualismul” îl situează în vecinătatea lui D'Annunzio. Prins de voluptatea vârtejului unor astfel de filiații, Călinescu le extinde aria prin raportări la alte literaturi europene. Papini „va adopta în italienește realismul primitiv și mistic al lui Francis Jammes sau verbalismul nesfârșitelor și plicticoaselor de moarte litanii ale lui Peggy și Claudel”. „Schimbarea la față a poetului”, adică tributul plătit gândirii religioase, vor sfârși prin a-l

¹ Pirandello, în „Viața literară”, I, nr. 33, 15 ianuarie 1927, p. 3.

² Italo Svevo, în „Viața literară”, I, nr. 35, 29 ianuarie 1927, p. 3.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

transforma pe acesta într-un „furnizor al bibliotecilor parohiale”¹. Pe de altă parte, *Storia di Cristo* de același autor, ilustrând o experiență și o criză spirituală de profunzime, devine, grație elanurilor de admirație și denigrare ce o străbat, un veritabil pamflet: „*Storia di Cristo*” este un pamflet, dacă lărgim cuprinsul acestei noțiuni până la înțelesul unei exaltări sau indignări simpatice sau antipatice”². Așadar, în viziunea lui Călinescu, atitudinea nonconformistă a lui Papini, prezentă chiar și în substanța unei cărți dedicate lui Iisus, a determinat o dilatare considerabilă a sferei conceptului de pamflet literar.

Dintre alți reprezentanți de prestigiu ai culturii italiene ale căror nume apar în coloanele acestei reviste, criticul selectează pe Giovanni Gentile, Giovanni Cavichioli, Ferdinando Paolieri și 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 regăsește în teoria și practica criticii călinesciene³. Lui Giovanni Cavichioli îi recenzează volumul de nuvele, *La morte nel pollaio*⁴, iar celui de al treilea, lui Ferdinando Paolieri, îi face o schiță bio-bibliografică, menționând că proza lui are afinități cu cea a lui Mihail Sadoveanu: „Amândoi simpatizând cu omul primitiv și cu animalul, îi așază și-i descrie în cadrul lor firesc”⁵. Consemnarea și comentarea opiniilor lui Adriano Tilgher despre opera lui Panait Istrati⁶ formează conținutul unui alt studiu, în care Călinescu se arată preocupat de ecourile literaturii române peste hotare.

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

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

¹ Giovanni Papini, în „*Viața literară*”, I, nr. 37, 12 februarie 1927, p. 3.

² Giovanni Papini, *pamfletar*, în „*Viața literară*”, II, nr. 75, 24 februarie 1928, p. 1.

³ Giovanni Gentile, în „*Viața literară*”, I, nr. 39, 29 februarie 1927, p. 3.

⁴ Giovanni Cavichioli, în „*Viața literară*”, II, nr. 40, 5 martie 1927, p. 3.

⁵ Ferdinando Paolieri, în „*Viața literară*”, II, nr. 46-50, 16 aprilie-15 mai 1927, p. 3.

⁶ Adriano Tilgher și Panait Istrati, în „*Viața literară*”, II, nr. 76, 3 martie 1928, p. 3.

⁷ *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 8.

⁸ *Principii de estetică*, ed. cit., p. 87.

călinesciene, fiind succinte sinteze asupra activității artistice a unor autori de poezie și proză sau de proză și dramaturgie, o asemenea abordare ar fărâmița prea mult materialul și ar nesocoti spiritul de ansamblu al cercetării. Astfel, intrând pe făgașul obișnuit, vom consemna apariția, în *Adevărul literar și 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 și vibrantă relatare a vieții și operei acestuia. Intensitatea cu care Leopardi a trăit și a scris, îl apropie de Eminescu. Leopardi „e încă una din pildele universale de geniu fulgerător, înrudit cu Eminescu și murind cam la aceeași vârstă”¹.

Celălalt articol, de fapt o „cronică a mizantropului”, semnată Aristarc, își propune să sublinieze modul în care a fost receptată opera lui D'Annunzio în epoca sa. Constatările autorului nu sunt lipsite de o anumită amărăciune privind soarta omului de excepție: „Fiindcă răspundea sentimentelor epocii”, D'Annunzio a fost celebru în timpul vieții, după moarte având parte de uitare; el n-a fost un „om al Renașterii, ci cel mai strălucit reprezentant al Italiei care trăiește sub amintirea Renașterii”². În paginile revistei *Vreamea*, atenția criticului este reținută de Lorenzo Magaloti, Ferdinando Galiani, Cesare della Riviera, G. Evola ș.a. Figura contelui Lorenzo Magaloti este un bun prilej pentru Călinescu de a judeca sensibilitatea unei epoci după gradul de percepere și descriere a parfumurilor, ca și a capacității de delectare cu ele: „Clasifica miresmele geograficește. Parfumurile Americii intrau în categoria aromatico-morbido... Tămâia asiriană este severă, maiestooasă, ieroglifă olfactivă. Scorțișoara definește Orientul, vanilia Occidentul”³. În esență, „contele savant nu era decât o expresie a epocii lui, care la rândul-i explică evoluția sensibilității în sec. XIX”⁴. Portretul abatelui Galiani, realizat într-o manieră anecdotică, pare a fi o întrupare desăvârșită a bunelor relații ce s-au instituit între italieni și francezi: „Spiritul francez îi adaugă o notă pulcinescă, bufonă”⁵.

Rezumatele cărților *Il mondo magico degli Heroi* de Cesare della Riviera și *La tradizione ermetica nei suoi simboli nella sua dottrina e nella sua „Arte Regia”* de G. Evola, ca și comentariul volumului *Nuovo Rinascimento come arte dell'Io* de Arturo Onofri, relevă curiozitatea lui Călinescu pentru „magie și alchimie”⁶. Din conținutul primelor două lucrări reține modul în care este concepută cosmologia alchimiștilor, hermetismul hieroglific al magiei, caracterul simbolurilor utilizate ritual, semnificația metafizică a numerelor și chiar definirea magiei ca știință ce „ne învață să scoatem la lumină [...] din tenebre, toate virtuțile risipite și semănate de Dumnezeu în toate părțile lumii”⁷. În același timp, considerațiile asupra volumului deja menționat, de „metafizica artistică” al lui Arturo Onofri, gravitează în jurul ideii că poetul „se silește să facă poezie hermetică mallarméană”⁸. Pe de altă parte, conceperea poeziei ca „instrument de auto-revelație” îl apropie pe acesta de Nichifor Crainic, iar „oarecare imaginație și gingășie” amintesc „vag maniera lui Blaga, jalea metafizică a acestuia, devenită aci terestrită d'esule”. Textul însă, presărat cu paranteze de tipul, „cam naiv”, „cam ingenuu”, este edificator pentru opinia criticului despre concepția și opera poetică blagiană, iar apropierea de poezii români nu sunt scutite de o oarecare maliție.

¹ Giacomo Leopardi, în „Adevărul literar și artistic”, XVIII, seria III, nr. 851, 28 martie 1937, p. 3.

² D'Annunzio, în „Adevărul literar și artistic”, XIX, seria III, nr. 901, 13 martie 1838, p. 11.

³ *Un voluptos al parfumurilor: Lorenzo Magaloti*, în „Vreamea”, XV, nr. 719, 10 octombrie 1943, p. 3-9.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Un napoletan: Ferdinando Galiani*, în „Vreamea”, XV, nr. 720, 17 octombrie 1943, p. 7.

⁶ *Magie și alchimie*, în „Vreamea”, XV, nr. 729, 25 decembrie 1943, p. 8.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Articolele publicate în *Vremea* se disting printr-o anumită unitate, în sensul că, aparținând unor domenii mai mult sau mai puțin oculte, ele reprezintă – cu excepția câtorva pagini – nu o preocupare pentru cercetarea fenomenului literar în substanța sa, ci o deschidere către aprofundarea acestuia, din perspectiva olfactivului, magiei și alchimiei. *Revista Fundațiilor Regale* inserează în paginile ei două contribuții călinesciene mai importante. Prima este un comentariu al cărții 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 lașității care face pe preot să-și uite îndatoririle profesionale și creștine”. Astfel, dintr-o „figură privită îndeobște ca ridiculă” Zottoli „scoate o atitudine umană universală”, denumită „donabbondianismul”¹. Deoarece Călinescu nu ia nici o atitudine față de interpretarea lui Zottoli, se poate deduce că o acceptă.

A doua contribuție călinesciană în această revistă este un studiu mai profund, o veritabilă monografie *in nuce* dedicată lui Petrarca și petrarchismului². Începutul acestuia, cu o observație inedită ce trebuia să atragă atenția cititorului, este tipic călinesciană: „*Mai cunoscut decât Petrarca este «petrarchismul»*”. Moda petrarchizantă ce s-a impus în sonetul european din epoca Renașterii și chiar de mai târziu rezidă într-o „anume afectare sub raport liric și o știută mașinărie cât despre formă. Artificiul stilistic constă în antiteze cumulate pe spațiu mic, în repetarea unor elemente, în cifrarea cu fenomene fizice, îndeosebi climatice, a momentelor sufletești și în realizarea la chipul încifrat a unui tablou fizic complet, în enumerații, jocuri de cuvinte”³. Exactitatea definiției este ilustrată în continuare prin lirica celui care a prilejuit apariția unui atare fenomen artistic. Preferința pentru antiteze, elementele naturii imaginate ca „*embleme ale spiritului*”, cultivarea „*tonurilor violente*”, prețiozitatea unor imagini, făptura „*puțin poleită și aureolată în maniera medievală*” a Laurei, o filozofie erotică de natură platonice, alăturarea temei erotice de ideea zădărniceii, o viziune foarte „*grațioasă*” a peisajului, tensiunea sufletească izvorâtă din trăiri contradictorii, o anume „*obscuritate a versului care amintește simbolismul*” etc., toate aceste trăsături de fond și de formă ale liricii lui Petrarca, amplificate de urmașii săi, sub semnul unei false sincerități, vor constitui conținutul petrarchismului.

Ca personalitate situată între „*două lumi*”, poetul este „*un caz istoric complex*”; din aceste rațiuni, modul său de a se manifesta nu poate fi explicat decât „*pe baza a trei noțiuni: medievalism, Renaștere, romantism*”. Felul acesta de existență explică, după Călinescu, influența ce a avut-o opera lui Petrarca asupra liricii poezilor noștri boieri: „*Pendularea între amor și religie era caracteristică lui Petrarca, nu în totul ieșit din Evul Mediu. Așa înțelegem de ce poezii noștri, un Conachi de pildă, au devenit petrarchizanți. Cuvința, evlavia, închinăciunea, oftarea, acel aer de evghenie, sentimentul de plictis și de jale, imaginea presupus matură a eroilor i-au făcut pe boierii noștri bărboși și cu anteree să petrarchizeze pentru cocoanele lor, îngăduindu-și «melanholii» care nu zdruncină sufletul*”⁴. Cauzele sociale, psihologice și estetice ce au dus la apariția unui petrarchism românesc pot fi însă extinse și asupra fenomenului similar din alte literaturi. Studiul despre Petrarca denotă capacitatea criticului de a aborda un capitol al liricii italiene în toată complexitatea și adâncimea, încât George Călinescu reușește să-l depășească pe însuși De Sanctis, cu al său *Saggio critico sul Petrarca*. Nu pentru că demersul său ar fi mai larg ori mai erudit, ci pentru că reușește să facă din Petrarca un „*contemporan*” al nostru, analogiile, nuanțele

¹ *Donabbondianismul*, în „*Revista Fundațiilor Regale*”, XII, serie nouă, nr. 2, octombrie 1945, p. 303-308.

² *Petrarca și petrarchismul*, în „*Revista Fundațiilor Regale*”, XIII, serie nouă, nr. 12, decembrie 1946, p. 7-23.

³ *Idem*, p. 7.

⁴ *Ibidem*, p.23.

surprinse, observațiile pertinente impunând valoarea lucrării. Dacă istoricul italian reușea printr-o plastică imagine să ne sugereze specificul stilului, al formei petrarchești („Nu-l poți surprinde însă în haină de casă; n-o să-ți iasă niciodată în față altfel decât cu mănuși galbene și 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 Petrarca sonori 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 sentențios, acestea amintesc simbolismul”, întărind o afirmație aparent surprinzătoare făcută mai înainte: „Procedeele artistice ale poetului sunt, deși nu în totul deosebite de ale vremii sale, mai apropiate prin nuanță de ale noastre”². În esență, cercetarea literaturii italiene întreprinsă de Călinescu la *Revista Fundațiilor 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 privește cercetarea culturii italiene. Am fi putut aminti ca o noutate un articol despre Sfântul Francisc³, dacă ideile enunțate aici n-ar fi fost cunoscute deja din contribuțiile de altădată la revistele *Roma* și *Viața literară*.

Două articole referitoare la literatura italiană a publicat G. Călinescu în gazeta *Națiunea* și în *Jurnalul literar*. În cel dintâi, criticul scrie despre modul în care Al. Manzoni concepea romanul istoric. În linii mari, relația dintre ficțiune și istorie nu nesocotește nici unul din termeni, în sensul că romanul de acest tip trebuie să fie o ficțiune în marginile adevărului istoric: „În scurt, Manzoni afirmă și el verosimilitatea care însă e o formă de existență ideală, precedând gândirea. Sau cum am zice: nu poți născoci din nimic un vis. Inventând un vis ai de fapt un astfel de vis, iar atunci el fiind posibil nu mai este creația ta. Deși s-ar părea că e un proces de vorbe, în ultima analiză Manzoni vrea să atragă atenția asupra faptului că invenția 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 însuși, apare un studiu despre Marino și Góngora⁵. Stabilirea temelor și a trăsăturilor esențiale ale liricii „abstracte” și „artificioase” a cavalerului Marino devine, pentru Călinescu, un prilej de inepuizabile asociații ale poeziei examinate cu opera unor creatori mai vechi sau mai noi, pe care îi cităm în ordinea menționării 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, Filippo Massini, L.F. Marsigli, Megalotti și Bartolomeo Dotti. În rezumat, „marinistul e un speculativ al formei, un poet pur cum zicem azi, proclamând autotelismul artei. Experiențele sale nu sunt de viață, ci de artă. Dacă ar ține un jurnal ar fi unul de atelier”⁶. Comparația cu lirica romantică și clasică evidențiază în mod pregnant formalismul acestei poezii: „Clasicul se preocupă de legile morale, romanticul explorează fizica și metafizica, întâiul are înainte un canon, al doilea un ideal, barochistul are gustul și ingeniul cu care verifică și 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 și note de Ștefan Crudu, București, 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 și romanul istoric*, în „Națiunea”, II, nr. 2, 17 februarie 1947, p. 3.

⁵ *Marino și Góngora*, în „Jurnalul literar”, nr. 3, 1948, p. 1-15.

⁶ *Ibidem*.

hermetică” a lui Góngora. Însă „oriunde arta pune stăpânire totală, izgonind viața, se naște bufoneria. Și Marino și Góngora sunt niște «truhanes lirici»”¹. Colaborarea lui George Călinescu la cele trei publicații amintite se înscrie, sub aspectul examinării, în aria mai vechilor preocupări ale criticului de cunoscător al literaturii italiene.

În *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* vede lumina tiparului cel mai amplu articol pe care criticul îl consacră unui scriitor italian, lui Torquato Tasso². Tratarea monografică debutează cu menționarea faimei pe care nefericitul poet a avut-o în epoca romantică. Relatarea vieții lui este urmată de descrierea și caracterizarea, cu abundență de asociații a principalelor opere ale lui Tasso. Succesul tragediei *Il re Torrismondo* se datorează „atmosferei mitologice a Septentrionului, așa cum o vor dezvolta mai târziu romanticii”. Dacă la toate acestea adăugăm ororile și ideea de fatalitate din această operă, suntem îndreptățiți s-o caracterizăm ca fiind un amestec de tragedie antică și shakespeareiană: „E Sofocle, de bună seamă, în idee, dar sentimentul e de a citi din Shakespeare și din Ossian [...] E Sofocle, însă cu barba plină de brumă, rătăcit prin cețurile Londrei sau fiorduri”. Pastorală *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 și-l vindecă de speculațiile asupra cerului. E greu a demonstra cui nu știe limba italiană, farmecul ingenuu al acestei superbe compoziții”. Cât privește poezia erotică, atributul de „petrarchizantă” pare să o definească pe deplin. Însă, spre deosebire de Dante și Petrarca, „clasics ai amorului”, care își „motivaseră înclinația lor obiectiv”, Tasso „își dă seama de imponderabilul care determină dragostea, de acel je ne sais quoi ce o stârnește”. De aceea, farmecul său inexplicabil nu poate fi sugerat, în accepția lui Călinescu, decât prin comparație cu muzica: „Încerc să găsec o metaforă spre a vă sugera timbrul specific al poemului. Voi zice: «Divina Comedie» e un cântec de trâmbițe îngerești, «La Gerusalemme» o lungă sonată pentru flaut”³. În esență, prin capacitatea de a se transpune în lumea lui Tasso și de a o face să reînvie pentru o clipă, la fel ca și prin siguranța verdictului critic, studiul lui Călinescu despre autorul *Amintei* rămâne unul exemplar.

Activitatea lui G. Călinescu de cercetător al culturii și literaturii italiene pare să se încheie odată cu publicarea, în august 1957, în revista *Steaua*, a unui studiu consacrat teatrului lui Carlo Goldoni⁴. Studiul are structură monografică, începând cu o notiță biografică; faptul că Goldoni tatăl era medic și că fiul îl asista în vizitele pe care le făcea bolnavilor săi, precum și „spectacolele” pe care le dădeau dentiștii ambulanți și spișerii *ciarlatani*, au putut determina gustul pentru spectaculos al tânărului și crearea, mai târziu, a unui teatru în care e pus, involuntar poate, în evidență „aspectul maniaca” al „caracterelor abstracte din comedia clasică”⁵. Circumstanțele biografice vor influența pe comediograful italian în crearea teatrului său realist. După pregătiri în domeniul juridic și un doctorat susținut în 1732, Goldoni e primit în corpul avocaților din Veneția. Aici carnavalul anual îi prilejuiește crearea unor piese și a unor scenarii pentru parade cu mult succes la vremea lor. Din spiritul aventuros și fastuos al venețienilor „a ieșit opera exuberantă, colorată, sănătos populară, plină de observații, dar lipsită de fior metafizic” a lui Carlo Goldoni⁶. Comparativ cu teatrul care l-a precedat, cea extrem de populară *commedia dell'arte*, ce nu permitea reprezentarea vieții în toată complexitatea ei și nici „analiza caracterelor”,

¹ *Ibidem*.

² *Torquato Tasso*, în „Studii și cercetări de istorie literară și 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.

dramaturgia lui Goldoni a însemnat o schimbare profundă: „*reforma lui Goldoni constă în aceea de a fi voit să scrie, ca și Molière, piese realiste, zugrăvind natura umană, inteligibile chiar la simpla lectură, și a le fi propus actorilor să joace pur și simplu, obiectivându-se total, dispărând îndărătul personajului interpretat [...] Goldoni a avut intuiția naturilor contradictorii sau mai bine zis a lipsei de realitate a schemelor*”¹. Pe de altă parte, înlocuirea decorului convențional 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 și locale se desprind din ambianța fizică*”. Goldoni „*face teatru cu eroi de roman*”². Ceea ce este valabil în teatrul lui Goldoni își are obârșia atât în capacitatea de observator al realității, cât și în excepționalele însușiri de dramaturg ale autorului: „*Însușirile tehnice eminente ale lui Goldoni sunt naturalețea, vivacitatea, repeziciunea dialogului, definiția scurtă și clară*”³. Dimpotrivă, tendința de a moraliza aduce prejudicii spiritului său critic: „*Ceea ce amulează puțin din valoarea de observație științifică a teatrului goldonian este intenția pedagogică, în virtutea căreia autorul vindecă viciile 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 viciile oamenilor cu un răs mai cristalin și mai rațional decât al lui Goldoni*”⁵. Alături de articolele critice despre Francisco d’Assisi, Petrarca și Tasso, menționate anterior, studiul despre Goldoni este de o valoare incontestabilă.

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

Totodată, dacă vom proceda la o altă structurare a acestei investigații și vom ordona întregul material examinat în sensul cronologiei impuse de evoluția 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), intenția de a fi proiectat o lucrare mai amplă asupra acestei literaturi, așa cum s-a întâmplat în cazul celei spaniole, nu transpare nicăieri. Articolele și studiile cu caracter monografic pe care le-am menționat, nu pot constitui capitole ale unei istorii literare și nici ale unei lucrări de alt tip, deoarece, pe lângă faptul că sunt prea puține și extrem de inegale ca întindere și valoare, lipsește liantul care să le confere unitate. Temele sau liniile de forță pe care evolua literatura spaniolă și care făceau ca lucrarea lui G. Călinescu *Impresii asupra literaturii spaniole* să devină un întreg, nu există aici. Dacă în situația aceasta se poate vorbi de unitate, atunci ea nu poate fi decât aceea pe care o conferă întregul părții 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.

În linii mari, la fel ca și celelalte considerații critice călinesciene despre scriitori, aceste articole și studii consacrate literaturii italiene se constituie ca niște veritabile solilocvii expuse, în fața unui spectator cult, cu o inteligență ce impresionează prin puterea asociativă și cu o artă ce farmecă prin capacitatea de a da viață oamenilor și epocilor revoluate. Adesea un amănunt caracteristic transformă scriitorul evocat într-un om viu, Sfântul Francisc „predică păsărelelor” și „vorbește peștilor”, Petrarca „se uita în oglindă nemulțumit că îmbătrânește și-și scotea perii albi”, Tasso „avea gânduri negre și halucinații și o agitație nervoasă nutrită de răul fizic”, cavalerul Marino „avea o mare opinie despre el însuși”, fața lui Goldoni este iluminată de un „râs clar și bonom” etc. Adăugând la această constatare și plăcerea criticului de a-și plasa eroul (scriitorul) într-o ambianță adecvată, pe care o reconstituie geografic, sociologic, moral și chiar gastronomic, ca și siguranța aprecierilor, ideea potrivit căreia Călinescu este departe de a fi manifestat „docilitate”¹ față de cercetarea străină, dobândește contururi definitive. „Nu este nici o exagerare – scrie Adrian Marino – în afirmația că numai de la G. Călinescu avem, în fond, în mod masiv și sistematic, și nu sporadic, studii românești consacrate literaturilor străine, concepute exclusiv dintr-o perspectivă proprie și deci capabile să intereseze și critica străină prin coeficientul lor de personalitate [...]. Lui G. Călinescu i se datorește primul mare efort românesc, pe largi suprafețe, de interpretare originală în sens estetic, consacrat literaturilor străine”². Studiile despre Francisco d’Assisi, Petrarca, Tasso și Goldoni, mai cu seamă, îndeplinesc această condiție și pot fi oricând valorificate în cercetarea de specialitate italiană.

Interesul lui G. Călinescu pentru cultura și literatura italiană rămâne constant fiind demonstrat și de notațiile rămase în manuscrisele criticului³, de observațiile, comentariile și dialogurile lui Călinescu cu autorii italieni din *Carnete*⁴, dar, mai ales, din alte scrieri călinesciene. *Carnete*-le cuprind, în germene, articole și studii ce nu au neapărat ca subiect literatura italiană, nu au fost publicate în reviste ori dezvoltate în cursurile susținute de profesor. Întâlnim aici referiri la Vincenzo Costantini și la Heinrich Wölfflin, al cărui nume apare în variantă italiană alături de traducerea în aceeași limbă a lucrării lui despre baroc, amândoi autorii urmând a fi citați în studiul *Clasicism, romantism, baroc*, publicat mai târziu. Textura celebrului articol e pregătită de aceste carnete de lucru, în care cercetătorul român lua cunoștință de o lucrare, fixându-și concomitent poziția proprie, delimitându-și 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, reproșându-i-se „o filosofare prea entuziastă și verbosă”, apreciindu-se însă ca un câștig conținutul de „observații solide și atente, conduse după metodele criticii literare”. „În special acest studiu ne ajută să îmbrățișăm mentalitatea barocă în amândouă câmpurile, plastic și literar”⁵. Apoi Călinescu punctează precis specificul lucrării și evidențiază criteriile conform cărora Costantini „își determină tipurile artistice”, anume „principiul divin transcendent” și „principiul divin imanent”, după care urmează, în rezumat, descrierea motivelor picturale,

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

² *Idem*, p. 9.

³ *Aproape de Elada*. Repere pentru o posibilă axiologie, selecție și comentarii de Geo Șerban, Supliment la „Revista de Istorie și 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 notații, idei, recenzii etc. Câteva fragmente au fost publicate de Geo Șerban în partea a doua a cărții de mai sus.

⁵ *Ibidem*, p. 190.

fiind menționat și cel al „ruinelor”, „ca la romanticii veritabili”. Acesta devine argument în eșafodajul 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) prilejuiește o rapidă paralelă cu Boccaccio, dar și o trimitere la Stendhal, pentru a încheia cu observarea unui citat care, el însuși, funcționează 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 creanza delle donne, de lo Stordito Intronato* a lui Alessandro Piccolomini, 1538, care „e pirandelliană”; *Il libro della bella donna*, compoșt de messer Federico Luiginni da Udine, 1554, este un fel de ghid al doamnelor în privința etaloanelor frumuseții fizice, fără a prezenta „prea mare interes”; impune însă atenție „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 asemănătoare³. Renașterea are importanță în viziunea călinesciană, întrucât este epoca de conturare a geniului, omul suprem, capabil de „visio intellectualis”, venit dinspre Plotin și Platon, prin umaniști, pentru a fi apoi teoretizat de Schopenhauer: „În Renaștere, cu Giordano Bruno, cu artiști de felul lui Leonardo da Vinci se insistă asupra laturii eroice a geniului care, printr-o «furor» rațională și prin travaliul de artifex, continuă creația”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 distanțarea lui Parini de utilitarismul estetic în privința poeziei și 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. Borgese⁶. Eseistul italian încerca să răspundă unor întrebări, ce se puneau cu stringență și în viața culturală românească și cărora, de-a lungul recenziei, Călinescu le oferă un răspuns: 1. tirajul mic al cărților valoroase; 2. preferința lectorilor pentru romanul francez ori englez; 3. „problema popularității”; 4. aceea a *specificului* literaturii, al artei țării sale. Primele trei chestiuni, aflate în interdependență, își găsesc repede explicația și, 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 evidență remediile pe care le propunea Borgese complexului de inferioritate culturală al Italiei. Criza se explică parțial ca fenomen de saturație față de literatura clasică. Cea de-a doua chestiune se explică prin dorința lectorilor

¹ *Clasicism, romantism, baroc*, în *Pagini de estetică*, antologie, prefață, note și bibliografie de Doina Rodina Hanu, București, Editura Albatros, 1990, p. 113.

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

³ *Ibidem*, p. 198-199.

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

⁵ *Ibidem*, p. 201.

⁶ *Ibidem*, p. 209.

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

În privința specificului italian, Borgese crede că este caracteristic Italiei orașul „purificat” de natură. Călinescu are o altă părere, considerând că „specificitatea trebuie căutată altundeva, cred că tocmai în factorul clasicizant al aulicității, al lucidității solemne”¹; urmează o descriere exactă a goticului italian, diferit de acela german: „Italia retează goticului toate vârfulurile și interpretează elementele lui teritorial, în extensiune” și, 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 și plastic idei, latinul explică și verbal forme”². Călinescu citează apoi remarcile generale: – „Toate definițiile [...] sunt pătrunzătoare și 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’analisi. 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, magnificenza, grandezza”³. Alte „discriminații” face Borgese între gotic și latin, între romantic și clasic sub raportul descrierii divinului. Apoi urmează să concentreze specificul fiecărei literaturi în simbolizarea geniilor naționale „printr-un erou tipic” și 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 evidență transcendența” tipului feminin italian, pentru că, argumentează critic Călinescu, „unghiul de vedere propriu Italiei, spre deosebire de orice altă viziune nupțială, este criteriul eugenic, raffaelitic”⁴, un raffaelism care imaginează femeia fecioară și mamă simultan, cu trăsături concrete, geometric frumoase, dar de o frumusețe pământeană, nu celestă.

La început Călinescu nota: „Observațiile [lui Borgese] sunt foarte acute și în linii generale juste, adică perfect acceptabile pentru o conștiință din afara peninsulei” (s. n.). S-a văzut însă că pentru criticul nostru ele nu sunt „acceptabile”, de vreme ce găsește argumente ce minează eșafodajul italianului. Deci Călinescu se situează practic înăuntrul peninsulei, receptând eseul din interiorul culturii și civilizației italiene, ca un solid cunoscător (exemplificativă în acest sens este analiza romanului lui Manzoni, *I promessi sposi*, invocat aici, dar de multe ori și în alte părți; de amintit, de asemenea, considerarea poetului Carducci ca prototip în ierarhia valorilor italiene și citarea creației lui ca etalon). Luând eseul lui Borgese ca pretext, procedând el însuși la conturarea specificului italian, Călinescu apropie idealismul și idilismul italian de realități germane, diferențiind Italia de o Franță pozitivistă, experimentală; „Germania construiește speculativ, Italia plastic”⁵ (dar post-kantianismul se bucura de mare circulație în peninsulă).

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

¹ *Ibidem*, p. 218.

² *Ibidem*, p. 218-219.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 222.

⁵ *Ibidem*, p. 223.

lipsită de «curiozitate», de explorații morale, de demonic¹ și, în felul acesta ajunge la o definire – poate la fel de generală precum cea a lui Borgese – a specificului italian.

G. Călinescu, meditănd „pe marginea datelor”, descrie îndată „tipurile specifice române”. Dacă în literatura franceză figura preeminent masculină era Tristan și cea feminină doamna Bovary, iar în literatura italiană – Pantocratorul și Beatrice-Laura-Lucia, în literatura română tipurile sunt Ion și Ana din romanul lui L. Rebreanu. Tipul feminin românesc este privit cu un misoginism de dublă sorginte – populară și 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 creațiunii² (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 cunoștința de istoria vie a literaturii italiene ne putem convinge și dintr-o conferință „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, bătos și 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 și 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 crâșma și înveșmântându-se în haine somptuoase spre a intra în odaia lui de lucru și 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 și pe Dante, cel cu nasul asemeni ciocului de acvilă, aplecându-se ca în fața unei icoane.³ Astfel se perindă personaje și autori într-o lume iubită de Călinescu, vie în sine și suficientă sieși, într-un sistem axiologic personal, în care „viața cărților” primează: „Dacă un autor mă plictisește prin prezența lui, fug de el, și îndată ce am scăpat de umbra-i, primesc cu afecțiune pe adevăratul om, pe cel din carte⁴.”

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 și publicată fragmentar în *Lumea* din 13 ianuarie 1946 sub titlul *Discriminații*, cum va apărea mai târziu și 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 Șerban în comentariile sale⁶.

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 pornește de la o similitudine, organică am spune, între cele două popoare. Urmează argumentele: utilizăm dialecte ale aceleiași limbi; avem aceeași atitudine față de modelele (filozofice) germane și franceze („Noi suntem împreună cu italienii în această situație că putem gusta deopotrivă și culturile latine și cele germanice⁷”); 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.

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

În ce ne privește, „concețâteni 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 acțiune inteligentă”³.

Există o diferență de *Weltanschauung* între spiritul român și cel italian, pentru că românii, tranșează Călinescu, „sunt insensibili la poezia dantescă”, pentru că „Italienii cu Dante în frunte, sunt aristotelici, pun adică divinitatea (și 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 și este adus ca exemplu paradisul eminescian (din *Sărmanul Dionis*) și cel dantesc (unde apare viziunea arhitectonică, ordonată, artificioasă, deci umană). Dante nu este înțeles și, odată cu el, nici *il dolce stil nuovo*, cu imaginea caracteristică a feminității, care, la noi, lipsește. Tipul feminin eminescian, notează Călinescu, este acela celto-gotic – „fată a aerului, fantomatică”; tipul dantesc este idealizare a feminității, căci, în esență, „poezia lui este [...] sublimat erotică”⁵. În felul acesta se explică și petrarchismul poezilor noștri (despre petrarchismul Văcăreștilor și 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 și cu veșminte brodate: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi/ Che'n mille dolci nodi li avvolgea», existând în opera lui romanțiozități ce puteau fi receptate de noi”.

În șirul autorilor neînțeleși 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 înțeles nimeni ce voia”), Machiavelli (care e receptat numai din perspectiva *machiavellismului* caragialian).

După scurta enumerare a similitudinilor, puține totuși, înșiruirea discriminațiilor îl face pe autor să expună pe larg specificul italian (Borgese îi era util, dar, din nou, ca punct de plecare și disociere). Ceea ce caracterizează Italia este, reia sub altă formulare Călinescu, clasicismul viu, în sensul că „esența Italiei este, față de alte culturi, tocmai de a fi severă, plăsmuire a ochiului corectat de rațiune”⁸, ea nu este nici romantică, nici exotica, nici barocă în sens germanic ori hispanic: „Frumusețea Italiei [...] e de a fi un teritoriu sustras timpului curent”. Spre deosebire de egipteni care au preluat doar niște obiecte, italienii „păstrează monumente mereu vii și 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.

printr-o frază sintetică: „romanticul pune problema, clasicul caracterizează, barochistul fuge și de idei și de cunoașterea schematică și-și pune probleme tehnice, făcând artă pentru artă, fiind artistul de atelier”. Pentru italian „barocul nu e o retorică, ci o forță creatoare dusă până la ultimele consecințe permise de limitele Frumosului”¹. De asemenea, sunt anticipate teoriile din *Sensul clasicismului*, într-o formă învăluită, abia ghicită, pertinentă totuși: „Roma, eminentemente barocă, e grandioasă, pontificală, severă. Arta barocă e aceea care își ia asupra sa înlăturarea naturii și 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 învățat 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, țara marilor gânduri și a superbelor forme, aceea a rămas în fruntea umanității. Italia a pierdut poate un imperiu terestru, dar a păstrat împărăția spirituală. A pierdut Mussolini, dar Giovanni Pisano, Giotto, Beato Angelico, Botticelli, Cellini, Donatello, Verocchio, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Paolo Veronese și atâția alți din această armată au rămas în veci glorioși. Nu poate fi biruit Dante Alighieri. De ar face Italia prin oamenii ei zilnici greșelile cele mai funeste, de ar păcătuși de șapte ori, Italia rămâne Italia, mândrie a umanității, pământ sfânt al civilizației și al culturii. [...] Iubesc Italia cu aprindere, Italia este în ordinea spiritului întâia mea țară” (s. n.)³. Această iubire spirituală pentru Italia este demonstrată și de numeroasele trimiteri la cultura acestei țări, cultură în care G. Călinescu „a crescut”, sub atenta și prieteneasca îndrumare a lui Ramiro Ortiz, a cărui personalitate i-a marcat, cum notam la începutul studiului, evoluția. Oglinda comparatistului de la el o împrumută, iar în modalitatea de structurare a operei lui de debut, *Viața lui Mihai Eminescu*, recunoaște efectul catalizator al profesorului italian: „Paralelismul trasat de Ortiz” deșteaptă atâtea afinități cu evoluția comportamentului călinescian, cu etapele marcate până la cristalizarea opțiunilor viitorului mare critic, încât slujește de cheie pentru a-i identifica „profilul distinct de la primii pași 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 și în opera artistică a lui George Călinescu, preocupările criticului fiind secondate (ori poate anticipate) de virtuțile și afinitățile 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.