

CLAUDIA MATEI
Institutul de Filologie
(Chişinău)

**ERMETISMUL ITALIAN ŞI POEZIA PURĂ:
CERTITUDINI ŞI INCERTITUDINI**

Abstract

The author investigates the genesis of Italian poetic *hermetism* and its relationship with *pure poetry*, critical interpretations of this phenomenon in works written by well-known Italian aestheticians and literary scholars of the past century: Benedetto Croce, Francesco Flora, Mario Petrucciani, Giacomo Debenedetti, Giovanni Macchia, Michele Ragola, Giuseppe de Robertis, Giorgio Barberi Squarotti, etc, as well as representative poets of the Italian „hermetic school” Italian – Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo and Mario Luzi. There are tackled the problems of similarities and differences between Italian and Romanian or French *hermetism*, the „political” issue of Italian *hermetism*, the correlation between the concept of *hermetism* and that of *neoclassicism*, used by some critics to refer to the works of great Italian poets of the twentieth century, difficulties of critical discourse, critical certainties and uncertainties of interpretation of poetic *hermetism*.

În critica literară italiană termenii *l'ermetismo* și *poesia pura* – creați mai ales în legătură cu opera marilor poeți – Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo și Mario Luzi – definesc ceea ce Tudor Vianu sau Marin Mincu desemnează a fi – distinct – *hermetism* și *obscuritate*. Geneza ermetismului italian este, de cele mai multe ori, plasată în cadrul „poeziei pure”¹: „Geneza ermetismului trebuie să fie surprinsă prin involuțiune în poezia pură, cu alte cuvinte: ermetismul nu este altceva decât deformarea intelectualist-scolastică a celei mai bune *poezii pure*”², fenomenul avându-și nucleul în „poetica della parola”³. Doar rareori este invocată descendența mallarmeană și în cele mai multe cazuri doar în planul consemnării unor fenomene paralele, deși nesincronizate în timp: „Pe urmele lui Ungaretti, ale lui Montale, ale învățămintelor oferite de poetica și poezia lui Mallarmé, ale lui Valéry, alții revendicându-se direct din Rilke, George... – notează Mario Petrucciani – se va naște astfel lirica școlii ermetice,

¹ Francesco Flora. *La poesia ermetica*. Milano, 1936, p. 8-9.

² Mario Petrucciani. *La poesia dell'ermetismo italiano*. Loescher, 1955, p. 99.

³ Idem, p. 180 („poetică a cuvântului”).

cu deosebiri personale, de cultură și de gust, ale fiecărui autor”¹. Acest lucru este justificat prin faptul că ermetismul italian e un stil aparte în poezia modernistă, evident fiind minimul ecou pe care l-au avut asupra climatului literar italian intensele seisme ale avangardei ce se produceau simultan sau succesiv în epicentrul parizian, atât de aproape de patria lui Ungaretti, Montale, Quasimodo și Luzi, singurul curent de avangardă autohton – *futurismul* având un ecou neînsemnat atât în plan istoric, cât și estetic. În acest sens e relevantă afirmația lui Giovanni Macchia: „Poezia italiană a regăsit sensul cotidianului într-un mod riscant și dificil, fără a fi „crepusculară”, fără a cădea în ironizarea sau exaltarea mașinilor (futurismul), fără a sfârși ca victimă a întâmplării”².

Dacă în perceperea și interpretarea ermetismului în poezia română s-a mers pe calea delimitării între *ermetism* și *obscuritate* – confuzia cea mai frecventă constând în faptul că „se înțelege de obicei prin hermetism același lucru cu obscuritatea deliberată dedusă din caracterul deschis al liricii moderne”³, – în spațiul cultural italian s-a încercat o delimitare între *poezia pură* și *ermetism*, pornindu-se de la temelia lor comună – *poetica pură*.

Receptările, în critica literară italiană, a *poeziei pure*, au fost, în deceniul al treilea al veacului trecut, diametral opuse: de la critica nemiloasă a lui Benedetto Croce, care, vădind în tratatul său din 1936 *La Poesia*, ca și în întreaga sa estetică și critică literară, opțiunea clasicistă, așezând poezia, arta în general, sub legea moralei, echivala *poezia pură* cu „*impotența*” creativă – și aceasta cu referire la Mallarmé – esteticianul menționând că „ceea ce este propriu și original în poezia pură rămâne în afara sferei teoretice și contemplative și nu adaugă nicio categorie nouă de expresie acelor pe care le-am delimitat și lămurit...”⁴, la receptarea și interpretarea admirativă a lui Francesco Flora, care, în studiul *La poesia ermetica*, apărut la Milano în același an ca și tratatul lui B. Croce, plasa chiar geneza *ermetismului* în cadrul *poeziei pure*. Dezbaterile italiene asupra *poeziei pure* nu erau decât o continuare a discuțiilor celebre asupra acestui fenomen, care se purtaseră în anii 1920-1930 între criticii și poeții francezi, tratatul cel mai cunoscut apărut atunci, fiind *Poesie pure* (1926) a abatelui Henri Bremond, cunoscut critic literar, care, pornind de la poezia și poetica lui Paul Valéry, considera că poezia pură e cea „care nu se pretează să fie rezolvată, expusă, într-un discurs logic, parafrazată prin alte cuvinte, ... căreia nu i se poate găsi un echivalent discursiv, care, exact ca și muzica, în ceea ce are cu adevărat muzical, nu se pretează să fie povestită...”⁵.

Problema delimitărilor între *poezia pură* și *ermetism* se pune la ordinea zilei două decenii mai târziu, unul dintre cei mai importanți exegeți fiind același Mario Petrucciani, care nota în studiul său consacrat poeziei ermetismului italian: „Poezia pură și ermetismul

¹ Idem, p. 101.

² Giovanni Macchia. *Sulla poesia fra le due guerre*, în *La Fiera Letteraria*. n. 13; Apud: *Poesia contemporanea. Testi e saggi critici a cura Guido Rispoli e amedeo Quondam*. Editura Le Monnier, Firenze, 197, p. 390.

³ Marin Mincu. *Introducere în poetica lui Ion Barbu*, în vol. Ion Barbu. *Poezii*, Editura Albatros, Buc., 1975, p. XLII.

⁴ Benedetto Croce, *Poesia*, Editura Univers, Buc., 1972, p. 65-74.

⁵ Giacomo Debenedetti. *Poezie italiană din secolul al XX-lea*, Editura Univers, Buc., 1986, p. 21.

care trebuie să se deosebească, se zice, din motive culturale și cronologice, în realitate se sprijină pe una și aceeași poetică sau idee de poezie: „poetica pură”. Se vorbește mereu, tot mai frecvent, de o „poetică a ermetismului care se edifică în totalitate ca o expresie echivalentă a poeziei pure”. Indiscutabil, poetica ermetică nu este ceva substanțial diferit de poetica pură; e sigur însă faptul că este divers spiritul ce le animă. Temeliile poeziei ermetice sunt aceleași cu ale poeziei pure, numai că în poetica ermetică sunt prezente lucruri accentuate și forțate să devină paradigme abstracte, cărora ca și cum li se conferă prerogative, ale unui respect prioritar, ale poeziei însăși. În poezia pură (care admite adjectivul „pură” doar ca o desemnare a „stilului” său aparte, dar e mereu, când se atinge desăvârșirea, numai poezie) temeliile poeziei pure au o valoare orientativă, de sugerare; în lirica ermetică aceleași temelii, dar insistente și viciate, au dimpotrivă ponderea unor canoane peremptorii, sau adevăruri ce-și au propriile legi ale exprimării în versuri¹.

Poezia pură astfel definită este echivalentul obscurității care, derivând de cele mai multe ori din expresia poetică, fiind în esență o chestiune de limbaj², este predominantă în poezia modernă, cazurile de adevărat ermetism fiind rarissime în chiar opera celui mai ermetic, în viziunea noastră, poet, Ion Barbu. *Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunțile necesare, Uvedenrode* și alte poeme din volumul *Joc secund*, sunt elocvente în acest sens, restul creațiilor lui Ion Barbu, întrunind toate calitățile modernismului de un lirism dens și pur. Și dacă în cazul poeziei lui Montale pot fi aduse, – exceptând unele criterii prea rigide, – exemple de ermetism îngemănate cu o poetică a miracolului, depistarea unor asemenea modele în poezia lui Ungaretti sau Quasimodo e un lucru mai anevoios.

Ceea ce este comun în poetica acestor poeți italieni este atașamentul față de „...cuvântul eliberat de funcția sa pur descriptivă, purificat de semnificațiile sale obișnuite și banale, substanță transparentă, lipsită de spume și bombasticism, planând într-o ambianță cristalină a absolutului, restituit virginității sale primordiale, și esențialmente liric”, față de acel cuvânt care e „însemnul existenței”, sau mai mult decât atât, e „cuvântul” – existență³.

Lirismul dens, de o expresivitate singulară, obținut și prin „purificarea” limbajului, s-a datorat și opoziției sale față de bombasticismul d’annunzian predominant la momentul apariției pe arena literaturii italiene a ilustrațiilor exponenți ai poeziei moderne. Această caracteristică e valabilă în primul rând pentru Ungaretti, în poezia căruia, începând cu volumul său de debut *Allegria*, „...poetica cuvântului se dezvoltă în sensul unor căutări vaste de a descoperi interiorul cel mai profund al cuvântului însăși puritatea sa intimă în direcția reevaluării totale a valențelor sale muzicale și poetice primordiale⁴. Iată de ce micile sale poeme capătă dimensiuni și valențe neobișnuite: „Tra un fiore colto e l’altro donato/ l’inesprimibile nulla” (*Eterno*); „M illumino/ d’immenso (*Mattina*) sau celebrul *Soldati*: „Si sta come/d autunno/ sugli alberi/ le foglie”⁵.

¹ Mario Petrucciani. *Op. cit.*, p. 99-100.

² Marin Mincu. *Op. cit.*, p. XLII.

³ Mario Petrucciani, *Op. cit.*, p. 180-181.

⁴ Idem, p. 182.

⁵ Giuseppe Ungaretti. *Poesie – Poezii. Edizione bilingua*. Traduceri în română de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 8, 84, 110 („Între o floare culeasă și alta dăruită/ inefabilul neant” – *Eternum*; „Mă iluminez/ de nemărginire” – *Dimineața*; „Ei stau/ precum toamna/ pe arbori/ frunzele” – *Soldatii*).

La fel ca și Ion Barbu, marii poeți italieni Ungaretti, Montale, Quasimodo și Luzi au făcut parte din categoria poezilor perfect conștienți de actul literar pe care-l întreprind, fără să lase impresia falsă a prestidigitatorilor diletanți¹. Sunt revelatorii în acest sens mărturisirile lui Ungaretti, Eugenio Montale și Quasimodo. „Dacă cuvântul a fost nud, dacă se izola clipă de clipă la fiecare cadență a ritmului, la fiecare bătaie a inimii, dacă se izola clipă de clipă în adevărul său, era pentru că în primul rând omul se simțea om, religios de om, și aceasta i se părea revoluția care trebuia în mod necesar să se miște, în acele circumstanțe istorice, din cuvinte”². Aceeași legătură între cuvântul pur și cunoașterea umană este relevată de Montale în celebrul său *Interviu imaginar* în care, referindu-se la volumul *Ossi di seppia* menționa: „Nu m-am gândit la o lirică pură în sensul pe care ea l-a avut apoi și la noi, la un joc de sugestii sonore, ci mai degrabă la un fruct care trebuia să-și conțină motivele fără să le reveleze, sau mai bine zis, să le etaleze. Admițând că în artă există o cumpănă între afară și înăuntru, între ocazie și operă-obiect, trebuia să exprim obiectul și să trec sub tăcere ocazia-impuls. Un mod nou, nonparnasian, de a-l scufunda pe cititor în medias res, o totală absorbire a intențiilor în rezultatele obiective”³. Același sâmbure „esențial ontologic”⁴, de această dată cu raportare strictă la personalitatea umană e invocat și de Quasimodo: „Linia morală a poetului – și acesta este punctul principal – e de a găsi forme proaspete în care să exprime generației sale realitatea demnității umane. Iată de ce poetul nu mai folosește formele uzate ale veacurilor trecute. Imaginea omului nu este un lucru etern. Trebuie s-o recreăm de la o generație la alta”⁵.

„Aspectul politic” al ermetismului italian a fost aprig disputat în critica literară italiană, criticii de stânga considerând că acest aspect nu a fost altceva decât „opозиția spirituală” față de cultura oficială din perioada dictaturii fasciste. „*Avurăm mai curând o dublă cultură și ceva mai târziu condițiile politice ale celor 20 de ani de fascism accentuează dedublarea*; – afirma Michele Ragola – *retorica naționalistă devine cultura oficială, în timp ce în jurul acelei mișcări culturale, denumită îndeobște «ermetism», se adună forțele cele mai tinere și în bună parte tinerii antifasciști*”⁶. E firesc ca rezistența îndelungată față de un regim dictatorial – cei ce-au cunoscut dictatura comunistă pot mai lesne să înțeleagă acest lucru – să ducă la nașterea în cultură, în general, și în literatură, în special, a unui limbaj fie incifrat, fie esopic. Înscrierea acestor fenomene în aria *ermetismului* poate însă avea loc doar dacă acestea întrunesc condițiile estetice respective și acel „sâmbure” esențial ontologic, prin care „hermetismul este mai puțin

¹ Marin Mincu. *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 6.

² A. E. Baconsky. *Ungaretti*, în vol. *Poeți și poezie*. Editura pentru literatură, București, 1963, p. 191.

³ Eugenio Montale. *Poezii*. Antologie, traducere, prefață, note și repere critice de Marian Papahagi. Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1988, p. 286.

⁴ Marin Mincu. Introducere în poetica lui Ion Barbu, p. XLII.

⁵ A. E. Baconsky. Salvatore Quasimodo, în vol. cit., p. 181.

⁶ Idem, p. 177-178.

personalizat, tinzând spre impersonalitatea mitului¹. Fără a exagera aspectul rezistenței artistice față de dictatură, Giacomo Debenedetti, menționa că „nu era greșit că tocmai ermeticii de atunci erau și cei care susțineau un contact între literatura de avangardă și pozițiile politice de stânga. Ermetismul era și o poetică de ruptură cu fascismul, devenit o tendință de dreapta.”²

Așadar, protestul fiind prezent în poezia italiană a anilor 1920-1940, în cadrul aceluși stil ce s-a numit *ermetism*, va fi inexact, desigur, să „reducem curentul cunoscut sub numele de «ermetism» la limitele unui tăcut protest moral”³.

Fenomen rar și complex, *ermetismul*, ca și mitul, „pune pe individ în starea de a se confrunța cu firea. Simbolurile mitice au un caracter univoc, chiar dacă pot fi interpretate în mai multe moduri nu-și pierd univocitatea, întrucât posibilitățile de interpretare sunt prestabilite. Hermetismul presupune o viziune specială asupra lumii și a ordinii în univers. Această ordine este una determinată în mod absolut”⁴. Pentru ca această viziune să fie înțeleasă și descifrată, e necesar ca și în conștiințele contemporanilor să existe „regiunea corespunzătoare domeniului acestor simboluri”, fiindcă, așa cum menționa Ion Barbu, în cazul când „conștiința unui poet” are „neșansa să întâmpine conștiințele mai înapoiate ale contemporanilor, ...conștiințe angajate în timpurile lor particulare, atunci se produce neînțelegerea”⁵. E tocmai ceea ce i s-a întâmplat chiar autorului *Jocului secund*. Cheia și modul de descifrare în timp a *ermetismului* și a *obscurității* vine să o dea, în unison cu cele afirmate de Ion Barbu, un alt mare „neînțeles” de contemporani – Eugenio Montale – în articolul *Doi șacali în lanț*: „Am atins un punct (un singur punct) al problemei obscurității sau a aparentei obscurități a unei anumite arte de astăzi: aceea care se naște dintr-o extremă concentrare și dintr-o încredere, poate excesivă, în materia tratată. În fața ei critica se comportă precum acel vizitator al unei expoziții care, privind două tablouri, de exemplu, o natură moartă cu ciuperci sau un peisaj cu un om care trece ținându-și umbrela deschisă, s-ar întreba: Cât costă la kilogram ciupercile astea? Au fost culese de pictor, sau cumpărate la piață? Unde merge omul acela? Cum se numește? Și umbrela e de mătase adevărată sau de mătase glorioasă?”

Obscuritatea clasicilor, nu numai aceea a lui Dante și a lui Petrarca, ci și a lui Foscolo, și chiar și a lui Leopardi, a fost rărită în parte de comentariile unor întregi generații de savanți și nu mă îndoiesc că acei mari ar fi stupefiați de explicațiile anumitor hermeneuți ai lor. Și obscuritatea anumitor moderni va sfârși prin a ceda, dacă mâine va mai exista încă o critică. Atunci de la întuneric se va trece la lumină, la prea multă lumină: aceea pe care așa-zisele comentarii estetice o aruncă asupra misterului poeziei. Între a nu înțelege nimic și a înțelege prea mult este o cale de mijloc, în juste milieue, pe care poeții, din instinct, o respectă mai mult decât criticii lor, dar dincoace sau dincolo de această margine nu există salvare nici pentru poezie, nici pentru critică. Există numai

¹ Marin Mincu. *Introducere în poetica lui Ion Barbu*, p. XLII.

² Giacomo Debenedetti. *Op. cit.*, p. 130.

³ Giovanni Macchia. *Op. cit.*, p. 389.

⁴ Marin Mincu. *Introducere în poetica lui Ion Barbu*, p. XLII-XLIII.

⁵ Ion Barbu. *Note pentru o mărturisire literară*, în vol. Ion Barbu. *Poezii*, Editura Albatros, Buc., 1975, p. 115.

o laudă prea întunecată sau prea limpede, unde doi sărmani șacali nu pot să trăiască și nu pot să se aventureze fără să fie încolțiți, capturați și închiși între grilajele de la Zoo”¹.

Am fi putut lesne să încheiem, cu acest magnific exemplu de conștiință critică și artistică, modesta-ne încercare de a enunța problemele ce apar în interpretarea și receptarea unuia dintre cele mai controversate fenomene în poezia acestui secol. Cu riscul de a fi trecuți în rândul celor care nu știu nimic sau știu prea multe, considerăm de datoria noastră să mai semnalăm încă o controversată problemă.

În legătură cu poezia lui Ungaretti, a lui Montale și Quasimodo s-a vorbit în critica literară „*de un redescoperit clasicism*”², de „neoclasicismul” operei lor, cel deal patrulea mare poet italian contemporan, Mario Luzi, fiind considerat „cel mai curajos și fidel apărător al ermetismului”³. Utilizarea termenului de *clasicism* sau *neoclasicism* în cadrul conceptului modernist de poezie stârnește, desigur, și obiecții de cele mai multe ori de ordin pur formal. „Eticheta de neoclasic în locul căreia cu greu vei găsi o alta mai îndepărtată de tot ceea ce poate fi considerat modern în zilele noastre, plasează dintr-o dată interesul nostru în sfera arhivisticii,”⁴ – menționa Gabriela Negreanu cu referire la opera lui Paul Valery. Și dacă „nu este deloc o operație simplă și lipsită de riscuri” „...a da o definiție completă și cât de cât precisă a unor termeni cum sunt clasic, clasicism, clasicitate”⁵, fapt demonstrat de aplicarea acestor termeni de la Aulus Gellius⁶ până astăzi, e la fel de dificil să definești termenul *neoclasicism*. E necesar să luăm în considerație, în abordarea acestei probleme, tendința mereu prezentă în critica literară, ca și în artă, de a eticheta printr-un *neo-* un fenomen literar sau artistic, căruia i se găsesc „similarități”, mai mult sau mai puțin vagi în istorie uitând că distanța între secole nu se poate șterge prin translaționarea unui cuvânt fără măcar a-i defini acestuia întreaga devenire de conținut”⁷.

În contextul dat termenul *neoclasicism* nu poate fi, în nici un caz, aplicat cu semnificația de opoziție „clasic-modern”, ci prin evidențierea legăturilor și afinităților de construcție poetică și de conținut, în sensul de „model, autoritate, caracter, exemplar,” legat intrinsec de „ideea de clasic”⁸. E necesar, totodată, să menționăm că rigiditatea în aplicarea unor termeni noi, tendința de a defini contururile exacte ale noului curent sau stil în literatură sau artă nu duc la nimic altceva decât la schematism și aprecieri șablonarde, care sfârșesc lamentabil în mrejele unei noi dogme; la fel cum respingerea categorică a terminologiei ce s-a impus, la o anumită etapă, în studiile critice, pe lângă acțiunea benefică de stimulare a noilor interpretări, poate duce la erodarea oricăror categorii

¹ Eugenio Montale. *Doi șacali în lanț*. În vol. *Poezii*, p. 290.

² Marian Papahagi. Marian Papahagi. *Insula lui Ungaretti*, în vol. *Critica de atelier*. Editura Cartea Românească, 1983, p. 195.

³ Giacomo Debenedetti. *Op. cit.*, p. 129.

⁴ Gabriela Negreanu. *Paul Valery și modelul Leonardo*. București, Editura Albatros, 1978, p. 7.

⁵ Matei Călinescu. *Clasicismul european*. Editura enciclopedică română. București, 1971, p. 5.

⁶ Aulus Gellius. *Noaptele atice*. București, Editura Academiei, 1965.

⁷ Gabriela Negreanu. *Op. cit.*, p. 160.

⁸ Matei Călinescu, *Op. cit.*, p. 12.

și noțiuni, cât și a posibilităților de a evidenția afinitățile subtile ce există între fenomene, aparent disparate sau contrare, prin care se conturează linia unei evoluții firești în literatură și artă. A considera că neoclasic ar fi doar scriitorul, artistul etc. care, nepăsându-i de anacronismul și livrescul soluției, ar readera la o doctrină „clasică imobilă”¹, înseamnă, de fapt, a da o definiție nouă, la fel de rigidă ca și afirmațiile categorice despre *clasicismul* sau *neoclasicismul* unui scriitor bazate doar pe însemnele formale ale operei.

Raportat la poezia barbiană, precum și la opera poezilor italieni, Ungaretti, Montale și Quasimodo, termenii *clasicism* și *neoclasicism* pot avea cel puțin trei modalități de interpretare: cel dintâi legat de situarea operei acestor poeți pe linia unor tradiții clasice – în cazul poezilor italieni – de la Dante și Tasso până la Leopardi și d’Annunzio („fondo di passato – di tradizione, di cultura, di letteratura” – cum afirma Giorgio Barberi Squarotti²) sau, în cazul poeziei barbiene, referirile la tematica poeziei sale care uneori, urmând tradiția antonpanescă, trece „prin plaiurile mitologiilor populare, sau prin miragiile de vis ale trecutului nostru balcanic,”³ despre care Ion Barbu mărturisea: „credeam a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie;”⁴ un altul, legat de rigorile construcției poetice („Toate preferințele mele merg către formularea clară și melodioasă, către construcția solidă a clasicilor”⁵ – afirma Ion Barbu, lansând și enunțul „construcția – această finalitate și economie”, care exprimă perfect principiile autorului *Jocului secund* și ale geometrului Dan Barbilian), având ca efect severa armonie a versurilor care conferă operei lor „pecetea desăvârșirii unității într-un asemenea grad, încât poemele se pot lipsi de titluri, devenind simple elemente ale întregului operei”⁶, și, în fine, sub aspectul legăturilor mai profunde, estetice și de conținut ale operei – lirismul condensat, echilibrat și armonios, „clasicismo fragrante, piu d’essenza che di colori” cum îl definea Giuseppe de Robertis⁷. În contextul acestei ultime modalități de abordare se poate înscrie și aserțiunea lui Ion Barbu din articolul *Evoluția poeziei lirice după E. Lovinescu*: „Nu sincron și în extensiune, ci pe linia de adâncire a misterului individual vom descoperi fondul nostru de identitate generală: culoare ultimă și rembrandiană, ireductibilul animal de lumină. Experiența pe care se va întemeia un clasicism fără laicitate, o muzică fără pasiune”⁸.

Arcul voltaic între *ermetismul* și *clasicismul* poeziei lui Ion Barbu, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti sau Salvatore Quasimodo e, firește, de fiecă dată altul (Marian Papahagi stabilea, în cazul poeziei lui Ungaretti, drept punte de legătură între *ermetismul* și *clasicismul* acestui poet „extraordinara forță de apariție a obiectului

¹ Gabriela Negreanu. *Op. cit.*, p. 160-161.

² Marian Papahagi. *Op. cit.*, p. 195 („Fond de trecut, de tradiție, de cultură, de literatură”).

³ Perpessicius. *Ion Barbu „Joc secund”*, în *Cuvântul*, an. IV, nr. 1732, 16 februarie 1930. Apud: Ion Barbu. *Poezii. Proză. Publicistică*, p. 234.

⁴ Ion Barbu. *Op. cit.*, p. 108.

⁵ Idem, p. 116.

⁶ A. E. Baconsky. *Op. cit.*, p. 183.

⁷ Marian Papahagi. *Op. cit.*, p. 195 („clasicism înmiresmat, mai mult de esență decât de culori”).

⁸ Ion Barbu. *Poezii. Proză. Publicistică*, p. 130.

indeterminat și neașteptat¹⁾, în funcție de originalitatea desăvârșită a operei celor patru mari poeți. Spre a-l descoperi, spre a înțelege această poezie „trebuie să trăiești în ordinea de realități spirituale pe care le exprimă”²⁾. Firește, orice demers critic în această direcție, așa cum considera Marin Mincu, nu e decât „o *aventură liminară*, din care nu poți să ieși decât învins, dar o asemenea înfrângere valorează cât toate victoriile la un loc”³⁾. Speranța „victoriei în înfrângere”⁴⁾ e comună tuturor celor care se apleacă asupra operei marilor poeți ermetici.

Fără să aibă un program sau un manifest, fără a fi curent și nici școală literară, *ermetismul*, ca o tendință generală în artă, și nu doar în cea modernă, de incifrare a mesajului artistic, de alambicare voită a expresiei nu a avut și nu are limitele temporale caracteristice numeroaselor curente de avangardă. Ceea ce a fost considerată de critica literară ca fiind *Școala ermetică* în poezia italiană a fost depășită încă înainte de 1945, lăsând, însă, suficiente urme în poezia postbelică – atât „procedee de tehnică literară, precum și modul de a construi imaginea sau unele rezolvări topice în cadrul frazei”⁵⁾.

Unii cercetători, afectați de ceea ce sub regimul comunist se poate numi *criticismul excesiv-angajat*, au văzut în dispariția „școlii ermetice” italiene o „prăbușire a citadelei înghețate a poetului hermetic, „turnul de fildeș”⁶⁾, deși nimic nu este mai fals decât trecerea marilor poeți ai Italiei contemporane Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo și Mario Luzi în categoria creatorilor retrași în „turnul de fildeș”⁷⁾.

Dacă e adevărat că „un salt norocos, o intuiție” ar fi „unica modalitate de a pătrunde în incintă” (incinta poeziei) și „orice intuiție este afect, e un act de iubire sau care presupune iubirea”, nu e mai puțin adevărat că investigarea unui fenomen poetic atât de complicat și de complex cum este *ermetismul* presupune o cunoaștere cât mai deplină a operei exponenților acestei tendințe în literatură și a studiilor critice apărute în limba în care aceștia au scris. În ce ne privește, accesul nostru la asemenea surse a fost, din motive obiective, destul de limitat, afectul însă nu a lipsit și nici dorința de a elucida, cu modestele noastre mijloace, ceea ce nu va putea fi niciodată definit cu exactitate: poezia și literatura în general, această „metodă de gândire prin simboluri”⁸⁾ care așa cum menționa Jorje Luis Borges „dacă... n-ar fi decât o algebră verbală, oricine ar putea să producă orice carte, tot încercând variante”⁹⁾.

¹⁾ Marian Papahagi. *Op. cit.*, p. 197.

²⁾ George Călinescu. *Principii de estetică*. Editura pentru literatură, București, 1968, p. 50.

³⁾ Marin Mincu. *Ion Barbu. Eseu ...*, p. 5.

⁴⁾ Theodor Codreanu. *Ion Barbu și spiritualitatea românească modernă. Ermetismul canonic*, Editura Curtea veche, București, 2011, p. 5.

⁵⁾ Ștefan Augustin Doinaș. *Tânăra poezie italiană și problemele limbajului poetic*. În vol. *Lampa lui Diogene*. Editura Eminescu, București, 1970, p. 327.

⁶⁾ Idem, p. 326.

⁷⁾ Damaso Alonso. *Poezie spaniolă. Încercare de metode și limite stilistice*. Editura Univers, 1977, p. 4.

⁸⁾ George Călinescu, *Op. cit.*, p. 51.

⁹⁾ Marian Papahagi. *Filologie barbiană*, în vol. cit., p. 58.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Alonso Damaso. *Poezie spaniolă. Încercare de metode și limite stilistice*. Ed. Univers, 1977.
2. Baconsky A. E. *Poeți și poezie*. București, Editura pentru literatură, 1963.
3. Barbu Ion. *Opere*, vol. I-II. Buc., Ed. Univers enciclopedic, 2000.
4. Barbu Ion. *Poezii. Proză. Publicistică*. Buc., Ed. Minerva, 1987.
5. Barbu Ion. *Poezii*. Buc., Ed. Albatros, 1975.
6. Călinescu George. *Principii de estetică*. Buc., Editura pentru Literatură, 1968.
7. Călinescu Matei. *Clasicismul european*. București, Editura enciclopedică română, 1971.
8. Codreanu Theodor. *Ion Barbu și spiritualitatea românească modernă. Ermetismul canonic*. București, Ed. Curtea veche, 2011.
9. Croce Benedetto. *Poezia*. Buc., Ed. Univers, 1972.
10. Debenedetti Giacomo. *Poezie italiană din secolul al XX-lea*. Buc., Ed. Univers, 1986.
11. Doinaș Ștefan Augustin. *Lampa lui Diogene*. București, Ed. Eminescu, 1970.
12. Flora Francesco. *La poesia ermetica*. Milano, Ed. Laterza, 1936.
13. Gellius Aulus. *Noaptea atice*. București, Ed. Academiei, 1965.
14. Macchia Giovanni. *Sulla poesia fra le due guerre*, în *La Fiera Letteraria*. n. 13; Citat după vol.: *Poesia contemporanea. Testi e saggi critici a cura Guido Rispoli e amedeo Quondam*. Ed. Le Monnier, Firenze, 1972.
15. Mincu Marin. *Întroducere în poezia lui Ion Barbu*, în vol. *Ion Barbu. Poezii*. Buc., Ed. Albatros, 1975.
16. Mincu Marin. *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*. Buc., Ed. Cartea românească, 1981.
17. Montale Eugenio. *Poezii*. Antol., trad., pref., note și repere critice de Marian Papahagi. Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1988.
18. Negreanu Gabriela. *Paul Valery și modelul Leonardo*. București, Ed. Albatros, 1978.
19. Papahagi Marian. *Critica de atelier*. Ed. Cartea Românească, 1983.
20. Petrucciani Mario. *La poesia dell' ermetismo italiano*. Loescher, 1955.
21. Ungaretti Giuseppe. *Poesie – Poezii. Edizione bilingua*. Trad. în română de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci, București, Editura pentru Literatură, 1968.