

Archetipo versus anarchetipo*

Corin Braga

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca (<CorinBraga@yahoo.com>)

Traduzione di Angela Tarantino

Abstract

In this paper, I try to coin a new concept: the anarchetype. The anarchetype is, from a formal point of view, a dissolute or exploded archetype. Generally speaking, archetypal literary works have a structure, a *logos*, a homogenous pattern which gives them a global meaning. This pattern could be inherited from the cultural tradition (O'Neill revisiting the Electra legend, James Joyce rewriting the *Odyssey*, etc.), or generated by the *genre* during its evolution (the *Bildungsroman*, etc.). Symmetrically, anarchetypal works or bodies of texts appear as anarchical and chaotic. They do not accept a central organizing meaning, they evolve on different contradictory levels. Using a cosmological metaphor, I would compare the archetype with a solar system, in which the planets harmoniously move around the central sun, while an anarchetype is similar to a galactic cloud of dust before its accretion in a solar system or resulting from the explosion of a supernova. The complementary terms archetype/anarchetype partially recall Deleuze's opposition between "root" and "rhizomes".

Keywords: archetype, anarchetype, structure, anarchy, deconstruction

L'impressionante opera di sistematizzazione dei generi e delle specie della teoria letteraria modernista sembra risentire, almeno dal 1989 in avanti, di un sempre più accentuato senso di stanchezza. Questo non tanto per una qualsivoglia contestazione o decostruzione dell'impalcatura e delle metodologie analitiche, quanto piuttosto proprio per il compimento del processo di classificazione e tassonomia. Giunta a distinzioni e definizioni di grande raffinatezza, la genealogia sembra aver esaurito le proprie risorse creative e il proprio interesse, sembra aver detto se non tutto ciò che c'era da dire, quanto meno tutto ciò che meritava di essere detto, almeno allo stato attuale della ricerca letteraria. Un fenomeno analogo era già capitato tempo addietro con la teoria delle figure di stile. Dopo la pubblicazione della sintesi di Pierre Fontanier *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821), che aveva catalogato, aggiornato e fissato quasi tutte le figure stilistiche ereditate dalla retorica classica, i critici e i teorici della letteratura sembrano aver abbandonato il campo, e aver tirato un sospiro di sollievo perché tutto ciò che era importante studiare era stato studiato, perché il campo era

fost epuizat și scopul atins. Știm cu toții că, la caz de nevoie, printr-o rapidă informare în domeniu, ne-am putea procura instrumentele care să ne permită analiza celor mai complicate fenomene stilistice. Or tocmai conștiința acestei posibilități ne permite să facem economie de analiza respectivă.

În mod similar, teoria genurilor și a speciilor pare a fi devenit o construcție încheiată, în care nu mai este loc de investit un efort creator. Pe de altă parte, este prematur a reclama o reconstrucție a domeniului, nu a trecut suficient timp și nu s-a acumulat suficient material nou care să determine o repunere a întregii probleme dintr-un unghi nou de vedere. Încât, paradoxal, tocmai conștiința că avem la dispoziție un foarte sofisticat aparat de analiză genologică, la care putem apela oricând dorim, face să scadă vertiginos pasiunea pentru un asemenea demers și alungă interesul în alte direcții.

În schimb, în centrul interesului au rămas în continuare discuțiile care abordează morfologia culturală la cel mai general nivel, cel al macrostructurilor, al paradigmatelor. Desigur, nu mai este vorba de abordarea morfologică practică în prima jumătate a secolului XX de un Frobenius, Spengler, Wöringer sau Wölflin; cercetarea actuală nu mai este substanțialistă și reificată, ci funcționalistă și relațională. Marile discuții actuale sunt suscitade de evoluțiile globale de sistem (Khun 1962; trad. rum. de Bogdan 1999), de paradigme precum cele de modernitate și postmodernitate. În acest cadru, îmi propun să introduc trei concepte tipologice, capabile să descrie macrostructuri și arhisme, cele de arhetip, de anarhetip și de eschatip.

1. Arhetipul

Arhetipul este un concept cu o vechime venerabilă, ce coboară înapoi până la Filon din Alexandria, dacă nu până la Platon. Desigur, termenul suscită actualmente anumite rețineri și idiosincrazii. El are un anumit aer vetust, care trimite la un mod depășit de concepere a problemelor. Trăim într-o lume în care un anumit scepticism nominalist ne face să privim cu mefiență conceptul de modele inițiale, imuabile, situate într-un *illud tempus* religios sau metafizic. Ipoteza existenței unor asemenea invariante cu prezență ontologică tare nu mai suscită de mult aceeași adeziune ca în filosofia antică sau în scolastica medievală ori în neoplatonismul Renașterii. Pe de altă parte, conceptul de arhetip a fost compromis și în varianta sa psihologică, care vede în el nu un invariant metafizic, cu o existență obiectivă, ci un invariant antropologic, cu o existență subiectivă. Mă refer, desigur, la teoria jungiană a arhetipurilor, concepute ca niște matrici ale unui presupus inconștient colectiv, teorie pe care epistemologiile actuale tind să o evite. În plus, arhetipologia lui Jung mai are și defectul de a fi putut fi invocată în vehicularea unui mesaj antisemit, ideea de invariante psihologici fiind susceptibilă de a servi drept suport pentru construcția unei teorii a raselor.

stato esaurito e lo scopo raggiunto. Tutti siamo consapevoli che, in caso di necessità, grazie a una rapida incursione in tale ambito, potremmo procurarci gli strumenti che ci consentirebbero l'analisi dei più complicati fenomeni stilistici. Ebbene proprio la coscienza di questa possibilità ci permette di economizzare nell'analisi in questione.

In modo analogo, la teoria dei generi e delle specie sembra essere diventata una costruzione in sé compiuta, in cui non c'è più margine per uno sforzo creatore. D'altra parte, è prematuro reclamare una ricostruzione dell'ambito, non è passato abbastanza tempo e non è stato raccolto sufficiente materiale nuovo perché l'intera questione venga affrontata da una nuova prospettiva. Sicché, in modo paradossale, proprio la coscienza di avere a disposizione un apparato di analisi genealogica assai sofisticato, cui far riferimento in qualsiasi momento, fa scemare in modo vertiginoso la passione per un tale percorso e costringe a rivolgere l'interesse verso altre direzioni.

In compenso, al centro dell'interesse continuano a permanere le discussioni che affrontano la morfologia culturale al livello più generale, quello delle macrostrutture, dei paradigmi.

Certamente, non si tratta più dell'approccio morfologico praticato nella prima metà del XX secolo da Frobenius, Spengler, Wörringer o Wölflin; la ricerca contemporanea non è più sostanzialista e reificante, ma funzionalista e relazionale. Le grandi discussioni contemporanee scaturiscono dalle globali evoluzioni di sistema (Khun 1962; trad. it. di Carugo 1979; trad. rum. di Bogdan 1999), da paradigmi quali quelli di modernità e postmodernità. In questa cornice, mi propongo di introdurre tre concetti tipologici, in grado di descrivere macrostrutture e arcschemi: *archetipo*, *anarchetipo* e *escatipo*.

1. *L'archetipo*

L'archetipo è un concetto di venerabile vetustà, che risale a Filone d'Alessandria, se non a Platone. Certo, il termine suscita oggi particolari resistenze e idiosincrasie. Esso ha un aspetto vetusto, che rimanda a un modo superato di concepire i problemi. Viviamo in un mondo in cui un certo scetticismo nominalista ci fa guardare con diffidenza il concetto di modelli primigeni, immutabili, situati in un *illud tempus* religioso o metafisico. L'ipotesi dell'esistenza di tali invarianti dalla forte impronta ontologica da molto non suscita più la stessa adesione come accadeva nella filosofia antica, nella scolastica medievale o nel neoplatonismo rinascimentale. D'altra parte il concetto di archetipo è stato compromesso anche nella sua variante psicologica, che vi vede non un'invariante metafisica, con un'esistenza oggettiva, ma un'invariante antropologica, con un'esistenza soggettiva. Mi riferisco, evidentemente, alla teoria junghiana degli archetipi, concepiti quali matrici di un presunto inconscio collettivo, teoria che le epistemologie contemporanee tendono a evitare. Inoltre, l'archetipologia di Jung ha anche il difetto di essere stata invocata per veicolare un messaggio antisemita, dal momento che l'idea di invarianti psicologiche si prestava a fungere da supporto nella costruzione di una teoria delle razze.

Totuși, deși aceste obiecții și critici sunt valide, este păcat ca ele să ducă la îngroparea unui termen cu un potențial conceptual și ideatic mult mai bogat și mai venerabil decât unele din evoluțiile și derapajele sale ideologice ulterioare. Chiar contestând în bloc sistemul lui Jung, ar fi eronat a arunca la canal, o dată cu apa din copaie, și copilul terminologic, cel de arhetip. În definitiv, conceptul este cu mult mai amplu și nu se identifică accețiunii pe care i-au dat-o Jung, Eliade, Durand sau oricare alt gânditor și filosof actual. Este adevărat, tocmai longevitatea lui l-a supus unui proces de amplificare și inflație, care a dus la erodarea unor contururi și profiluri bine tăiate și la încărcarea lui cu cele mai felurite conținuturi și înțelesuri. Ceea ce ar trebui așadar făcut este o radiografie istorică a evoluției conceptului, capabilă să izoleze accețiunile diverse pe care le-a primit de-a lungul timpului și, într-o a doua instanță, să-i restabilească un sens operațional.

În volumul *10 studii de arhetipologie*, am distins trei mari sensuri pe care termenul de arhetip le-a primit de-a lungul culturii europene, și anume una metafizică (în sensul ideilor platoniciene), una psihologică (în sensul schemelor psihice jungiene) și una culturală (în sensul *topoi*-lor sau *loci*-lor lui Curtius) (Braga 2007; [1999]). În această a treia accețiune, arhetipul desemnează niște constante, niște invarianți ai unui curent sau ai unei culturi, fără să statueze nimic "compromițător" sau lipsit de acoperire în privința existenței lor obiectiv-metafizice sau subiectiv-psihologice. Dezbărat de ambițiile ontologice sau antropologice, înțeles în sens cultural, arhetipul are toată "modestia" necesară pentru a se oferi ca un instrument operativ în domeniul studiilor culturale. Accețiunea sa cea mai simplă, și prin urmare cea mai eficace, este cea folosită în domeniul filologiei. În cercetarea transiterii și migrației variantelor unui text original în sistemul de copiere practicat în Evul Mediu, arhetipul desemnează textul prim de la care pleacă o întreagă stemă de copii, este rădăcina arborelui genealogic alcătuit de toate derivatele sale.

Așezând așadar arhetipul în limitele unei concepții "culturaliste", am să definesc prin structură arhetipală o structură care se organizează în funcție de un model unitar și centrat. O operă arhetipală este o operă în care se regăsește un scenariu cuantificabil, ce poate fi identificat în opere similare, alcătuint un fel de osatură, un tipar genetic al întregului grup de opere. Acest scenariu identificabil poate fi definit în termeni tematici sau în termeni formali.

În termeni tematici, toate marile mituri, arhaice sau moderne, se pot constitui într-un scenariu arhetipal, cum este *Cartea Facerii* în *Iosif și frații săi* al lui Thomas Mann, sau *Odiseea* în *Ulise* al lui Joyce. Nu întâmplător Northrop Frye vedea în Biblie "marele cod" al literaturii europene (Frye 1982; trad. rum. de Sasu și Stanciu, 1999). Literatura mondială poate fi decupată, tematic, în mari corpusuri de texte a căror genă familială este dată de un tipar arhetipal. Spre exemplu, Christopher Booker identifică șapte mari "intriği" ale epicii universale: căutarea, înfruntarea cu monstrul, evoluția de la sărăcie la

Nondimeno, sebbene queste obiezioni e critiche siano valide, dispiace che esse determinino l'affossamento di un termine con un potenziale concettuale e ideatico molto più ricco e più nobile di alcuni suoi successivi sviluppi e sbandamenti ideologici. Pur contestando in blocco il sistema di Jung, sarebbe sbagliato buttare via con l'acqua sporca anche il bambino, in questo caso il termine archetipo. In definitiva, il concetto è molto più ampio e non si identifica con l'accezione che gli hanno dato Jung, Eliade, Durand o qualsiasi altro pensatore o filosofo contemporaneo. È vero che proprio la sua longevità l'ha sottomesso a un processo di amplificazione e inflazione, determinando l'erosione di contorni e profili ben definiti e sovraccaricandolo dei più disparati contenuti e sensi. Quindi ciò che andrebbe fatto è una radiografia storica dell'evoluzione del concetto, in grado di isolarne le differenti accezioni assunte nel corso del tempo, per ristabilirne, in seconda istanza, un senso operativo.

Nel volume *10 studii de arhetipologie* (10 studi di archetipologia), ho distinto tre grandi sensi che, nel corso del tempo, il termine di archetipo ha assunto nella cultura europea: ovvero uno metafisico (nel senso delle idee platoniche), uno psicologico (nel senso degli schemi psichici junghiani) e uno culturale (nel senso dei *topoi* e dei *loci* di Curtius) (Braga 2007; [1999]). In questa terza accezione, l'archetipo designa delle costanti, delle invarianti di una corrente o di una cultura, senza decretarne alcunché di "compromettente" o privo di copertura per ciò che riguarda la loro esistenza oggettivo-metafisica o soggettivo-psicologica. Liberato dalle ambizioni ontologiche o antropologiche, inteso in senso culturale, l'archetipo ha tutta la "modestia" necessaria per offrirsi quale strumento operativo nell'ambito degli studi culturali. La sua accezione più semplice, e di conseguenza più efficace, è quella utilizzata in filologia. Nello studio della trasmissione e della migrazione delle varianti di un testo originale nel sistema di copiatura praticato nel Medioevo, l'archetipo designa il testo primo da cui discende un intero stemma di copie, è la radice dell'albero genealogico costituito da tutti i suoi derivati.

Collocando quindi l'archetipo nei limiti di un concetto "culturalista", definirò con struttura archetipale una struttura che si organizza in funzione di un modello unitario e centrato. Un'opera archetipale è un'opera in cui si ritrova uno scenario quantificabile, identificabile in opere simili fra loro, che finisce per costituire una sorta di ossatura, un modello genetico dell'intero gruppo di opere. Questo scenario identificabile può essere definito in termini tematici o in termini formali.

In termini tematici, tutti i grandi miti, arcaici e moderni, si possono disporre in uno scenario archetipale, come accade al libro della *Genesi* in *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann, o all'*Odissea* nell'*Ulisse* di Joyce. Non a caso Northrop Frye vedeva nella Bibbia il "grande codice" della letteratura europea (Frye 1982; trad. it. di Rizzoni, 1986; trad. rum. di Sasu e Stanciu, 1999). La letteratura europea può essere suddivisa, a livello tematico, in grandi corpora di testi il cui gene familiare è dato da un modello archetipale. Ad esempio, Christopher Booker identifica sette grandi "intrighi" dell'epica universale: la ricerca, lo scontro con il mostro, l'evoluzione dalla povertà alla ricchezza o dall'inferiore al superiore, il viaggio, la

bogăție sau de la inferior la superior, călătoria, renașterea, comedia și tragedia (Booker 2004). În același sens, pornind de la sintezele lui Mircea Eliade asupra riturilor și a inițierilor religioase (1957; trad. rum. de Ivănescu și Ivănescu 1991; Eliade 1959, trad. rum. de Paraschivescu 1995), Léon Cellier (1977), Simone Vierne (2000) sau Isaac Sequeira (1975) pentru romanul american, au definit marea clasă a romanelor inițiatice. La fel, pot fi identificate alte serii de texte organizate de teme precum catabaza în infern (Culianu 1991; trad. rum. de Oișteanu, 1994), călătoria șamanică a sufletului (Culianu 1983; trad. rum. de Neț, 1997), questa spirituală (Torrance 1994), *regressus ad uterum* etc. Un asemenea demers se poate finaliza chiar cu un *Dictionnaire des mythes littéraires*, cum este cel coordonat de Pierre Brunel (1988).

În termeni formali, schemele arhetipale indică un principiu de organizare și de coerență internă a unor opere asemănătoare la nivelul arhitecturii, chiar dacă sunt construite din "cărămizi" tematice neomogene. Un astfel de arhetip formal, care organizează specia romanului din secolul al XVIII-lea englez până târziu în secolul XX, este așa-numitul *Bildungsroman*, romanul formației unui caracter. Cuplarea epicului românesc la ideea, de coloratură protestantă, de destin individual, a introdus un scenariu foarte riguros, care, în romanul așa-zis modern, nu a mai permis vagabondajul și digresiunea necontrolată care își făceau de cap în romanul cavaleresc sau picaresc renascentist și baroc, ci a impus ordonarea acțiunii într-o schemă unificatoare, cea a modelării unui caracter.

Definesc așadar prin opere arhetipale acele opere care sunt construite în funcție de o schemă explicativă unitară, indiferent de natura și de sorgintea acestei scheme. Un text arhetipal poate fi "rezumat" în câteva cuvinte sau fraze, rezumarea constând tocmai în identificarea scenariului unificator. Acest scenariu are rolul unei coloane vertebrale, care împiedică dezarticularea sau dezagregarea epicului. El este responsabil de impresia de coerență și de unitate a textului, oricâte digresiuni și sertare ar putea dezvolta discursul respectiv. Generalizând, se poate spune că modelul arhetipal descrie o cultură bazată pe ceea ce Baudrillard numește "mari scenarii explicative" (fie ele religioase, filosofice, istorice sau literare). O cultură arhetipală este o cultură dominată de schemele centrate și globalizante, care polarizează materia fantasmatică pe trasee prestabilite, ordonabile într-un sistem solar armonios, de-a dreptul pitagoreic. Arhetipalul ar defini așadar o metatipologie culturală, o paradigmă dominată de opere cu o configurație monopolară și totalizatoare, cu un centru bine definit și cu o coloană vertebrală rapid identificabilă.

2. Anarhetipul

În opoziție cu arhetipul și cu structurile arhetipale, poate fi definit un concept complementar, cel de anarhetip. După cum este ușor de văzut, termenul "anarhetip" este compus din trei cuvinte grecești: particula privativă *a*, *an*,

rinascita, la commedia e la tragedia (Booker 2004). Nello stesso senso, muovendo dalle sintesi dei riti e delle iniziazioni religiose di Mircea Eliade (1957; trad. it. di Cantone 1976; trad. rum. di Ivănescu e Ivănescu 1991. Eliade 1959; trad. it. di Rizzi 1974; trad. rum. di Paraschivescu 1995), Léon Cellier (1977), Simion Vierne (2000) o Isaac Sequeira (1975) per il romanzo americano, hanno definito la grande classe dei romanzi iniziatici. Allo stesso modo, possono essere identificate altre serie di testi organizzati intorno a temi come la catabasi all'inferno (Culianu 1991; trad. it. di Croce, 1991; trad. rum. di Oişteanu, 1994), il viaggio sciamanico dell'anima (Culianu 1983; trad. rum. di Neţ, 1997), la *quête* spirituale (Torrance 1994), il *regressum ad uerum*, ecc. Un simile percorso può avere come fine persino un *Dictionnaire des mythes littéraires*, come quello di Pierre Brunel (1988).

In termini formali, gli schemi archetipali indicano un principio di organizzazione e coerenza interna di opere simili a livello di architettura, anche se costruite con "mattoni" tematici disomogenei. Un tale archetipo formale, che organizza la specie del romanzo dal XVIII secolo inglese fino al XX secolo inoltrato, è il cosiddetto *Bildungsroman*, il romanzo della formazione di un carattere. L'associazione dell'epico romanzesco all'idea, di ascendenza protestante, di destino individuale ha introdotto uno scenario molto rigoroso, che, nel romanzo cosiddetto moderno, non ha più permesso il vagabondaggio e la digressione incontrollata che impazzavano nel romanzo cavalleresco o picaresco rinascimentale e barocco, ma ha imposto di ordinare l'azione in uno schema unificatore che modelli un carattere.

Definisco quindi con opere archetipali quelle opere che sono costruite in funzione di uno schema esplicativo unitario, indifferentemente dalla natura e dalla fonte di tale schema. Un testo archetipale può essere "riassunto" in alcune parole o frasi, dato che il riassunto coincide per l'appunto con l'identificazione dello scenario unificante. Questo scenario ha il ruolo di colonna vertebrale, che impedisce la disarticolazione o la disgregazione dell'epicità. Esso è responsabile dell'impressione di coerenza e di unità del testo, a prescindere da quante digressioni o cassetti possa sviluppare il discorso in questione. Generalizzando, si può dire che il modello archetipale descrive una cultura fondata su ciò che Baudrillard definisce "grandi scenari esplicativi" (siano essi religiosi, filosofici, storici o letterari). Una cultura archetipale è una cultura dominata dagli schemi centrati e globalizzanti, che polarizzano la materia fantasmatica in percorsi prestabiliti, ordinabili in un sistema solare armonico, davvero pitagorico. L'archetipale definirebbe di conseguenza una metatipologia culturale, un paradigma dominato da opere con una configurazione monopolare e totalizzante, con un centro ben definito e con una colonna vertebrale rapidamente identificabile.

2. L'anarchetipo

In opposizione all'archetipo e alle strutture archetipali, può essere definito un concetto complementare, quello di anarchetipo. Com'è facile intuire, il termine "anarchetipo" è composto da tre parole greche: la particella privativa *a*, *an* "a-

”a-, fără, anti, contra” + *arkhaios*, ”vechi, originar, prim” sau *arkhê* ”început, origine” + *typos*, ”tip, model”. Două câte două, aceste rădăcini grecești sunt deja prezente în conceptele de ”anarhie” (*an* + verbul *arkhein*, ”a comanda, a conduce”) și de ”arhetip” (”model originar, tip prim”). Anarhetipul ar fi așadar, după modul cum vrem să combinăm cele trei cuvinte, fie un ”model anarhic”, fie un ”anti-arhetip”.

Conceptul de anarhetip poate fi construit pornind de la teoria platoniciană a ideilor. După cum se știe, Platon considera că lumea reală este o imagine (*eikon*), o copie (*eidolon*) a lumii ideale, alcătuită din esențe (*eidōs*), din idei (*idea*). Multiplicitatea lumii empirice este rezultatul unui mimesis ontologic, al unei reduplicări materiale practic inepuizabile a stocului de modele esențiale. Ce s-ar întâmpla însă dacă lumea reală s-ar abate de la modele și ar începe să se autogenereze an-arhetipic? Acesta ar fi coșmarul metafizicii lui Platon. În dialogul *Parmenide*, Parmenide îl confruntă pe Socrate cu aporia următoare: Oare nu ar trebui să afirmăm existența unei forme separate, ideale, și pentru ”lucruri ce-ar părea să fie de tot răsul, bunăoară firul de păr, noroiul și gunoiul”? Socrate mărturisește că perspectiva de a atribui o formă sau un prototip (*paradigma*) fiecărui existent îl tulbură și îi dă senzația că alunecă într-o ”prăpastie de vorbe goale” (Platon 1989, 88). Explicația implicită sugerată de Socrate este că asemenea lucruri nedemne nu sunt decât accidente, exemplare ratate, imperfecte, ale formelor ideale.

Vorbind despre speciile artei imaginii, Străinul din Elea din dialogul *Sofistul* deosebește arta reproducerii exacte, care dă naștere la icoane (*eikon*), și arta fantezistă, care dă naștere la plăsmuiri (*phantasma*) (Platon 1989, 339-340). Să presupunem pentru o clipă că Demiurgul platonician ar începe să modeleze lumea fizică folosind drept model nu icoanele Ideilor, ci fantasmе și plăsmuiri aberante, incontrollable și imprezizibile. Anarhetipurile implică activitatea unui *mimesis* anarhic, care refuză conformitatea cu tipurile ideale și produce entități fortuite și ireductibile, singulare, o galerie de ”monștri”. Într-o asemenea situație, accentul ar cădea asupra *quidității* existenței concrete, a individualității irepetabile, care nu depinde de un proiect sau de o tipologie prestabilită, de natură metafizică, antropologică, psihologică, culturală sau de alt fel.

Cum își propune să o sugereze și numele, anarhetipul este un concept care se manifestă anarhic față de ideea de model sau de centru. Arhetipul și anarhetipul descriu două tipuri de configurații și de ”comportamente” imaginare și creatoare. Structurile arhetipice sunt organizate în funcție de un model central, care dă sensul tuturor componentelor care derivă din el sau care depind de el; structurile anarhetipice sunt structuri în care componentele se relaționează anarhic, evitând sistematic imitarea vreunui model sau integrarea într-un sens unic și coerent. Desigur, opoziția aici nu este între real și virtual, atât arhetipul cât și anarhetipul au aceeași realitate, ceea ce le deosebește fiind faptul că unul are un nucleu organizator central, ca un sistem solar configurat

senza, anti, contro” + *arkhaios* “antico, originario, primo” o *arkhè* “inizio, origine” + *typos* “tipo, modello”. A coppie queste radici greche sono già presenti nei concetti di “anarchia” (*an* + il verbo *arkhein*, “comandare, guidare”) e di “archetipo” (“modello originario, tipo primo”). L’anarchetipo sarebbe di conseguenza, a seconda del modo in cui vogliamo combinare le tre parole, sia un “modello anarchico”, sia un “antiarchetipo”.

Il concetto di anarchetipo può essere costruito muovendo dalla teoria platonica delle idee. Com’è noto, Platone considerava il mondo reale un’immagine (*eikon*), una copia (*eidolon*) del mondo ideale, costituito di essenze (*eidōs*), di idee (*idea*). La molteplicità del mondo empirico è il risultato di una mimesi ontologica, di una duplicazione materiale praticamente inesauribile dell’insieme di modelli essenziali.

Ci si può quindi domandare: cosa accadrebbe però se il mondo reale si allontanasse dai modelli e incominciasse a auto-generarsi in modo an-archetipo? Questo diventerebbe l’incubo della metafisica platonica. Nel dialogo eponimo, Parmenide mette Socrate di fronte alla seguente aporia: forse non dovremmo affermare l’esistenza di una forma separata, ideale, anche per “cose che potrebbero sembrare ridicole, ad esempio il capello, il fango e la sporcizia?” Socrate confessa che la prospettiva di attribuire una forma o un prototipo (*paradigma*) a ogni esistente lo turba e gli dà la sensazione di scivolare in un “abisso di parole vuote” (Platon 1989, 88). La spiegazione implicita suggerita da Socrate è che simili cose indegne non sono che accidenti, esemplari non riusciti, imperfetti, delle forme ideali.

Parlando delle specie dell’arte dell’immagine, lo Straniero di Elea ne *Il Sofista* distingue l’arte della riproduzione esatta, che dà vita alle icone (*eikon*), dall’arte immaginativa, che dà vita a invenzioni (*phantasma*) (Platon 1989, 339-340). Ipotizziamo per un attimo che il demiurgo platonico incominci a modellare il mondo fisico utilizzando come modello non le icone delle Idee, ma fantasmi e invenzioni aberranti, incontrollabili e imprevedibili. Gli anarchetipi implicano l’attività di una *mimesis* anarchica, che rifiuta la conformità ai tipi ideali e produce entità fortuite e irriducibili, singolari, una galleria di “mostri”. In una tale situazione, l’accento cadrebbe sulla *quiddità* dell’esistenza concreta, dell’individualità irripetibile, che non dipende da un progetto o da una tipologia prestabilita, di natura metafisica, antropologica, psicologica, culturale o di altro tipo.

Come intende suggerire anche il nome, l’anarchetipo è un concetto che si manifesta in modo anarchico in relazione all’idea di modello o centro. L’archetipo e l’anarchetipo descrivono due tipi di configurazioni e di “comportamenti” immaginari e creatori. Le strutture archetipiche sono organizzate in funzione di un modello centrale, che dà senso a tutte le componenti che da esso derivano o che da esso dipendono; le strutture anarchetipiche sono strutture le cui componenti si relazionano in modo anarchico, evitando sistematicamente l’imitazione di un qualsiasi modello o l’integrazione in un senso unico e coerente. Certamente, l’opposizione qui non è fra reale e virtuale, tanto l’archetipo che l’anarchetipo hanno la medesima realtà; ciò che li distingue è il fatto che uno ha un nucleo organizzatore centrale, come un sistema solare configurato intorno a una stella, mentre il secondo

în jurul unei stele, în timp ce al doilea este difuz și lipsit de centru, ca un praf galactic care fie deocamdată nu s-a coagulat într-un sistem solar, fie a rezultat în urma exploziei unei supernove. Cum o sugerează aceste două metafore în opoziție, a astrului și a norului galactic, nu este obligatoriu ca arhetipul și anarhetipul să derive unul din altul (deși ambele cazuri sunt posibile), ele pot foarte bine să coexiste fără să implice o relație de succesiune. Este adevărat că termenul însuși de an-arhetip este etimologic construit prin negația unui termen preexistent, cel de arhetip, dar această negație nu presupune neapărat o derivație prin distrugere a ceva anterior, ci doar o organizare după un principiu centrifug, opus unui principiu centripet.

Prin configurația sa, arhetipul implică prezența unui principiu de închiudere, de finitudine și de completitudine. O operă arhetipală are o rotunjime care nu îi permite amplificări și dezvoltări nelimitate și necontrolate. Desigur, orice schelet organizator admite dezvoltări imprevizibile, dar aceasta în limitele unei toleranțe care garantează coerența întregului. Depășirea acestei măsuri ar duce la explozia totulului, la disoluția sensului. Anarhetipul, în schimb, este prin însăși definiția sa o formă deschisă, prelungibilă, continuabilă. Secvențele sale se înlănțuie fără să depindă de un centru de gravitație, încât ele se pot îndepărta unele de altele oricât de mult, pe cele mai neașteptate traiectorii, fără să pericliteze prin aceasta nebuloasa din care fac parte. Am să dau un exemplu: *Manuscrisul de la Saragosa*, fantastul roman al lui Jan Potocki, este construit pe o schemă arhetipală – inițierea protagonistului, Alfons van Worden. Pe această linie narativă sunt grefate însă o serie de povestiri și anecdote, care depășesc cu mult cantitatea de epic închinat povestirii principale. Ce s-ar întâmpla dacă, imaginând un mic experiment teoretic, am extrage din roman șira vertebrală a schemei inițiatice și am păstra doar carnația sa epică periferică? Am obține un fel de moluscă narativă, în genul celor *1001 de nopți*. Unui asemenea nevertebrat i se pot alipi oricâte episoade și secvențe noi, fără ca aceasta să deranjeze vreun simț de coerență și de finitudine. În aceeași situație se află o altă carte aiuritoare, *Alice în Țara Minunilor*, un coșmar îmbrăcat în haina unui basm. Construită pe principiul asociațiilor onirice, cartea este alcătuită dintr-o suită de tablouri și întâmplări care nu se adună și nu se combină într-un scenariu unitar. În oricare moment al ei ar putea fi inserat un alt episod, fără ca aceasta să dăuneze ansamblului, tocmai fiindcă natura acestuia este anarhetipică.

Introducerea unui concept precum cel de anarhetip mi se pare necesară pentru a da seama de o serie de opere, și, într-un sens mai larg, de configurații culturale și sociale. Există mai multe opere (care pot fi literare, dar și filmice, muzicale, plastice etc.) care, în lipsa unui concept capabil să le asume, riscă să fie percepute ca niște rebuturi, ca niște abateri de la o normă general acceptată. Cum de obicei o asemenea normă are toate atuurile unui canon, adică conferă valoare, operele care ies din acest canon sunt relegate în periferiile non-valorii, ale inexpressivului, ale ininteligibilului. Singura șansă pe care o au creațiile non-canonice de a se impune într-un mediu "arhetipal" este aceea de

è diffuso e privo di centro, simile a un pulviscolo galattico: sia esso il risultato di una esplosione di una supernova, oppure una nebulosa che al momento non si è ancora coagulata in un sistema solare. Come suggeriscono queste due metafore oppostive, dell'astro e della nube galattica, non è obbligatorio che l'archetipo e l'anarchetipo derivino uno dall'altro (sebbene entrambi i casi siano possibili), essi possono coesistere molto bene senza implicare una relazione di successione. È vero che il termine stesso di "an-archetipo" è etimologicamente costruito per mezzo della negazione di un termine precedente, quello di "archetipo", ma questa negazione non presuppone necessariamente una derivazione tramite la distruzione di un antecedente, ma solo un'organizzazione fondata su un principio centrifugo, opposto a un principio centripeto.

Per la sua configurazione, l'archetipo implica la presenza di un principio di chiusura, finitezza e integrità. Un'opera archetipale ha una compiutezza che non le permette amplificazioni e sviluppi illimitati e non controllati. Certamente, qualsiasi impalcatura organizzatrice ammette sviluppi imprevedibili, ma nei limiti di una tolleranza che garantisce la coerenza dell'intero. Il superamento di questa misura porterebbe all'esplosione del tutto, alla dissoluzione del senso. L'anarchetipo, al contrario, è per sua stessa definizione una forma aperta, prolungabile, continuabile. Le sue sequenze si inanellano senza dipendere da un centro di gravità, sicché esse possono allontanarsi quanto vogliono l'una dall'altra, lungo le traiettorie più inaspettate, senza mettere in pericolo la nebulosa di cui fanno parte. Darò un esempio: *Il manoscritto di Saragozza*, il fantastico romanzo di Jan Potocki, è costruito su uno schema archetipale – l'iniziazione del protagonista, Alfonso van Worden. Su questa direttrice narrativa sono però inseriti una serie di racconti e aneddoti, che superano di gran lunga la mole di epicità dedicata al racconto principale. Cosa accadrebbe se, nell'immaginare un piccolo esperimento teorico, estrapolassimo dal romanzo la spina dorsale dello schema iniziatico e conservassimo solo la sua periferica incarnazione epica? Otterremmo una sorte di mollusco narrativo, del tipo *Mille e una notte*. A un tale invertebrato si può appiccicare qualsivoglia nuovo episodio o sequenza, senza che ciò disturbi alcun senso di coerenza e finitezza. In questa situazione si trova un altro libro dissennato, *Alice nel paese delle meraviglie*, un incubo abbigliato da favola. Fondato sul principio delle associazioni oniriche, il libro si compone di un insieme di quadri e accadimenti che non si coagulano e non si combinano in uno scenario unitario. In un qualsiasi punto della storia possono essere inseriti altri episodi, senza che questo danneggi l'insieme, data la sua natura anarchetipica.

L'introduzione di un concetto come quello di anarchetipo mi sembra necessaria per dar conto di una serie di opere, e in un senso più ampio, di configurazioni culturali e sociali. Esistono molte opere (che possono essere letterarie, ma anche visuali, musicali, plastiche ecc.) che, in assenza di un concetto capace di sussumerle, rischiano di essere percepite alla stregua di fallimenti, come deviazioni da una norma generalmente accettata. Poiché di solito una tale norma ha tutte le caratteristiche di un canone, ovvero conferisce valore, le opere che deviano da questo canone sono relegate nelle periferie del non-valore, dell'inespressivo, dell'inintelligibile. L'unica possibilità

a poza ca excepții, care să fie acceptate tocmai în postura lor de bizarerii, de singularități care, în definitiv, nu fac decât să pună mai bine în valoare norma însăși. Mă gândesc, spre exemplu, la opere precum romanele lui Boris Vian sau *Șotronul* lui Cortázar, opere atipice, deconstructive ale canonului, care însă au fost validate tocmai ca ciudățenii care iau în răspar marile modele.

Or, dincolo de asemenea exemple de intruși care au fost totuși acceptați în canon după ce au fost bine aseptați, există serii întregi de creații care circulă și au circulat pe trasee paralele cu cele ale paradigmei oficiale. În marea sa sinteză asupra "anatomiei" genurilor literare, Northrop Frye acordă un loc și scrierilor subordonate unei "tehnici a dezintegrării". Astfel, criticul diagnostichează un comportament creator comun în "haosul exuberant" al scrierilor lui Petronius, Apuleius, Rabelais, Swift, Voltaire (*Micromegas*), pe care le-am putea integra în așa-numitele "călătorii extraordinare": "acest gen de satiră fantastică desființează asociațiile obișnuite, reducând experiența obișnuită la una din multele categorii posibile și evidențiind fundamentul ipotetic *abs ob* al gândirii noastre" (Frye 1957; trad. rum. de Sterian și Spărișu 1972, 296-297). Totuși, Northrop Frye vede aceste opere, pe care le încadrează în genul satirei, doar ca niște excrescențe ale marilor arhetipuri literare, ce își trag seva din contestarea și distrugerea normelor. În schimb în ipoteza mea, anarhetipurile nu sunt niște simpli paraziți deconstructiviști ai arhetipurilor, ci au autonomia și rațiunea lor internă de a exista.

Nu este greu de văzut că, în marele său ansamblu, canonul cultural european a fost cel al artei arhetipale, în termenii propuși aici. Creațiile agreate și apreciate au fost operele care sunt construite pe un scenariu inteligibil, logic, centrat și monodrom. Dar în preajma și în afara acestui "super-mainstream" au rămas constelații și galaxii de creații pe care de obicei critica le califică drept dezlănate, haotice, descentrate, prolixе, fără mesaj, ininteligibile, prost construite, rebutate. Ce s-ar întâmpla însă dacă am descoperi că judecata de eșec pusă acestor opere s-ar dovedi a fi rezultatul nu al unei reale scăderi, ci al unei incompatibilități de paradigme? Conceptul de anarhetip își propune să afirme existența unor structuri atipice acolo unde nu se vede decât lipsa de structură. Mai mult, să deculpabilizeze configurațiile descentrate și multipolare, pe care canonul arhetipal le exclude de la valoare.

În continuare, am să dau drept exemplu de creații anarhetipice nu opere individuale, ci seturi sau corpusuri de opere care, în diverse perioade ale literaturii europene, au fost considerate drept subliteratură. Prima clasă este reprezentată de romanele antichității târzii, romane calificate drept alexandrine, într-o accepțiune relativ peiorativă. Romane de călătorii imaginare, de invenții mitologice, de picaresc avant-la-lettre, aceste scrieri, cele ale lui Lucian spre exemplu, au fost tratate mai degrabă drept niște amuzamente și fantezii, drept epifenomene sau excrescențe ale marii literaturi ale cărei modele canonice erau epopeea, tragedia, poemul filosofic etc. Al doilea corpus este cel al romanelor

che hanno le creazioni non-canoniche di imporsi in un ambiente “archetipale” è di configurarsi come eccezioni, così da essere accettate proprio nella loro postura di bizzarrie, di singolarità che, in definitiva, non fanno altro se non dare ancor più valore alla norma stessa. Penso, ad esempio, a opere come i romanzi di Boris Vian o *Rayuela* di Cortázar, opere atipiche, decostruzioni del canone, che nondimeno sono state etichettate giustappunto come stranezze che mettono alla berlina i grandi modelli.

Ebbene, al di là di questi esempi di intrusi che tuttavia sono stati accettati nel canone dopo essere stati resi asettici, esistono intere serie di creazioni che circolano e hanno circolato su strade parallele a quelle del paradigma ufficiale. Nella sua grande sintesi sull’“anatomia” dei generi letterari, Northrop Frye accorda un posto anche alle opere sottomesse a una “tecnica della disintegrazione”. Pertanto, il critico diagnostica un comportamento creatore comune nell’“esuberante caos” degli scritti di Petronio, Apuleio, Rabelais, Voltaire (*Micromegas*), che potremmo integrare nei cosiddetti “viaggi straordinari”: “Questo genere di immaginazione fantastica spezza il corso delle normali associazioni, riduce l’esperienza sensoria ad una soltanto di molte possibili categorie, e mette in luce la base possibilistica, *als ob*, di tutto il nostro pensiero” (Frye 1957; trad. it. di Rosa-Clot e Stratta 1969, 314; trad. rum. di Sterian e Spărișu 1972, 296-297). Tuttavia, Northrop Frye considera queste opere, che inserisce nel genere della satira, solo come escrescenze dei grandi archetipi letterari, che traggono la loro linfa vitale dalla contestazione e dalla distruzione delle norme. Al contrario, nella mia ipotesi, gli anarchetipi non sono semplici parassiti decostruzionisti degli archetipi, ma hanno la loro autonomia e la loro ragione interna di esistere.

Non è difficile notare che, nel suo grande insieme, il canone culturale europeo è stato il canone dell’arte archetipale, nei termini qui proposti. Le creazioni accettate e apprezzate sono state le opere costruite su uno scenario intelligibile, logico, centrato e univoco. Ma nei pressi e fuori di questo “*super-mainstream*” sono rimaste costellazioni e galassie di creazioni che di norma la critica definisce sfilacciate, caotiche, decentrate, prolisse, prive di messaggio, inintelligibili, malamente costruite, difettose. Cosa accadrebbe però se scopriremo che il giudizio di fallimento attribuito a queste opere dimostrasse di essere il risultato non di una reale imperfezione, ma di una incompatibilità con il paradigma dominante? Il concetto di anarchetipo si propone di affermare l’esistenza di strutture atipiche là dove non si vede che l’assenza di struttura. Ancor di più, si propone di discolpare le configurazioni decentrate e multipolari, alle quali il canone archetipale nega qualsiasi valore.

Di seguito darò come esempio di creazioni anarchetipiche non opere individuali, ma insieme o corpus di opere che, in diversi periodi della letteratura europea, sono stati considerati come sotto-letteratura. La prima classe è rappresentata dai romanzi della tarda antichità, romanzi definiti alessandrini, in un’accezione relativamente peggiorativa. Romanzi di viaggi immaginari, di invenzioni mitologiche, picareschi *avant-la-lettre*, questi testi, quelli di Luciano ad esempio, sono stati trattati più come divertimenti e fantasie, come epifenomeni o escrescenze della grande letteratura i cui modelli canonici erano l’epopea, la tragedia, il poema filosofico, ecc.

cavalește din perioada Renașterii, care au înflorit pornind de la *Amadis de Gaula* și au fost paralizate abia de către *Don Quijote*. Dând frâu liber unor impulsuri imaginative total incontrollabile, aceste romane urmează cele mai stufoase și neveridice căi narative, comportându-se anarhic față de orice idee de organizare, de finitudine. Dacă ne gândim bine, chiar și romanul lui Cervantes, care a veștejit genul, nu este în sine mai unitar structurat, putând să continue oricât de mult, or chiar să sară într-un alt gen (în romanul pastoral, spre exemplu, amenințând să distrugă în felul acesta încă o specie).

Un al treilea corpus de opere anarhetipice este cel al călătoriilor extraordinare, care a cunoscut în secolele XVI-XVIII o înflorire formidabilă. La sfârșitul secolului XVIII, în preajma Revoluției franceze, un editor numit Garnier a găsit chiar de cuviință să selecteze din masa enormă de texte de acest gen un număr relativ mic, dar care totuși au alcătuit o impresionantă colecție, în 39 de volume, de *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (1787), de o exuberantă inventivitate. Și pe acestea, critica le desconsideră, atribuindu-le unei sublitteraturi fanteziste, fără pretenții, plairiste. Ca exemplu simptomatic ar putea fi oferit romanul labirintic al lui Margaret Cavendish, *The Blazing World*, publicat în 1668. Structura lui anarhică (precum și caracterul fantezist al ducesei Cavendish) i-a făcut nu doar pe contemporani, ci și pe analiștii moderni să considere cartea, disprețuitor sau condescendent, o scriere ratată, un "moff" literar. Frank E. Manuels, unul din marii taxinomiști ai narațiunilor utopice, nu include *The Blazing World* în canonul genului (pe care de altfel îl definește foarte generos), tratându-o drept o carte delirantă, pe care o compară cu cazul Schreiber al lui Freud (Manuel ed., 1967). O altă comentatoare, Marina Leslie, are dreptate să critice "execuția" lui Margaret Cavendish, arătând că Manuels suprapune ficțiunea și realitatea și dă curs propriilor sale aprehensiuni privind depășirea granițelor normalității psihice, ale normelor de comportament social, ale preferințelor sexuale și ale identității de gen (Leslie 1998, 130). Dincolo însă de prejudecățile falocractice, excluderea unui asemenea roman din literatură (și distribuirea lui patologicului) poate fi explicată prin compoziția lui anarhetipică.

Că atacurile împotriva unor asemenea clase de opere s-ar putea totuși să nu fie îndreptățite o sugerează creațiile, mult mai sigure de ele însele în rebeliunea lor anticanonice, dintr-o a patra epocă, și anume cea contemporană, postmodernă (cu rădăcini însă bine împlântate în modernitate). În această epocă au proliferat operele "anarhice", rebele față de scheme și modele. Cel mai evident exemplu rămâne desigur cel al lui Nietzsche, care a spulberat toate pretențiile sistemice ale metafizicii și istoriei de tip hegelian. O mostră a presiunii exercitate de mentalitatea arhetipală canonică îl constituie toate încercările comentatorilor ulteriori de a închea fragmentele nietzscheene într-un sistem. Anarhetipic în raport cu standardele epocii s-a comportat și marea serie a lui Proust, atât de greu înțeleasă și acceptată tocmai datorită logicii sale

Il secondo corpus è quello dei romanzi cavallereschi rinascimentali, che sono fioriti muovendo dall'*Amadis de Gaula* e sono stati paralizzati solo dal *Don Quijote*. Dando libero sfogo a degli impulsi immaginativi totalmente incontrollabili, questi romanzi seguono le più fitte e non veritiere strade narrative, comportandosi in modo anarchico rispetto a qualsiasi idea di organizzazione, di finitezza. A ben riflettere, persino il romanzo di Cervantes, che ha disseccato il genere, non è in sé più unitariamente strutturato, potendo continuare all'infinito, o addirittura saltare in un altro genere (nel romanzo pastorale, ad esempio, minacciando così di distruggere un altro genere).

Un terzo corpus di opere anarchetiche è quello dei viaggi straordinari, che ha conosciuto fra il XVI e il XVIII secolo una eccezionale fioritura. Alla fine del XVIII secolo, alle soglie della Rivoluzione francese, un editore di nome Garnier trovò persino conveniente selezionare entro l'enorme quantità di testi di questo genere un numero relativamente esiguo, che nondimeno diede vita a una impressionante collezione (39 volumi) di *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (1787), caratterizzati da un'esuberante inventività. Anche queste opere sono trascurate dalla critica, che le cataloga come sotto-letteratura di immaginazione, senza pretese, di intrattenimento. Come esempio sintomatico si potrebbe prendere il romanzo labirintico di Margaret Cavendish, *The Blazing World*, pubblicato nel 1668. La sua struttura anarchica (come anche il carattere insolito della duchessa Cavendish) hanno spinto non solo i contemporanei, ma anche i critici moderni a considerare il libro, per disprezzo o condiscendenza, un'opera mancata, un "capriccio" letterario. Frank E. Manuels, uno dei grandi tassonomisti delle narrazioni utopiche, non include *The Blazing World* nel canone del genere (altrimenti definito in modo molto generoso), trattandolo come un libro delirante che compara al caso Schreiber di Freud (Manuel ed., 1967). Un'altra commentatrice, Marina Leslie, ha ragione a criticare l'"esecuzione" di Margaret Cavendish, mostrando come Manuels sovrapponga la finzione e la realtà e dia corso alle sue apprensioni riguardo al superamento dei confini della normalità psichica, delle norme di comportamento sociale, delle preferenze sessuali e dell'identità di genere (Leslie 1998, 130). Tuttavia, al di là dei pregiudizi falloocratici, l'esclusione di un tale romanzo dalla letteratura (come il suo confinamento nel patologico) può essere spiegata con la sua composizione anarchetica.

Che gli attacchi contro simili classi di opere possano tuttavia non essere giusti è suggerito dalle creazioni, molto più sicure di se stesse nella loro ribellione anticanonica, di una quarta epoca, ovvero quella contemporanea, postmoderna (con radici però ben piantate nella modernità). In questa epoca sono proliferate le opere "anarchiche", ribelli agli schemi e alle mode. L'esempio più evidente rimane certamente quello di Nietzsche, che ha annullato ogni pretesa sistematica della metafisica e della storia di tipo hegeliano. Una prova della pressione esercitata dalla mentalità archetipale canonica è data dai tentativi dei commentatori successivi di ricomporre i frammenti nietzschiani in un sistema. In maniera anarchetica in relazione agli standard dell'epoca si è comportata anche la grande serie di Proust, così malamente intesa e accettata a causa proprio della sua logica priva di architettura, che ricorda la biologia organica degli inverte-

nearhitecturale, care amintește de biologia organică nevertebrată. Romanul *V*. al lui Thomas Pinchon este un alt text construit anarhetipic, ce a deschis, printre altele, calea postmodernității. Astăzi, recurența scrierilor anarhetipice, ce trezesc perplexitatea, ce nu pot fi povestite și par să nu aibă mesaj, fiindcă nu au o structură logocentrică, este în continuă creștere. Or, spre deosebire de corpusurile de opere pe care le evocam anterior, pe care propriii lor autori, autoculpabilizați de felul în care făceau uz de imaginație, le considerau probabil ei înșiși drept sub-literatură, operele anarhetipice contemporane par să refuze tot mai insistent acuza de non-valoare pe care le-o atrage necanonicitatea. Lipsa unor asemenea complexe de inferioritate axiologică (cum se întâmplă cu filmele lui Fellini, Bergmann sau Tarkovski) sugerează limpede că autorii respectivi asumă în mod deliberat ceea ce s-ar putea numi o altă paradigmă creatoare, cea anarhetipică.

3. *Eschatipul*

În sfârșit, reflectând asupra corpusurilor de texte invocate anterior, se poate demonstra că există și o a treia configurație, ireductibilă la vreuna din cele două tipologii. Am să invoc drept exemplu pentru această a treia tipologie ciclul romanelor *Mesei Rotunde*. La o primă vedere, în contrast cu romanele cavalerești din Renaștere, care au o configurație anarhetipică, poemele și romanele cavalerești din seria Graalului par să se distribuie paradigmei arhetipale. Pledează în acest sens ideea că ele sunt construite pe un scenariu ușor identificabil, cel al căutării inițiatice, a cărei încununare o reprezintă questa Graalului. La o a doua privire, însă, analizând istoria constituirii acestui corpus, lucrurile nu mai sunt atât de limpezi. Ramificațiile operelor de factură arhetipală pleacă de la un model original, pe care sunt construite variațiuni, fie că aceste variațiuni sunt tematice (opere inspirate dintr-un mit sau un ritual, spre exemplu) sau formale (cărțile concepute pe tiparul *Bildungsromanului*, spre exemplu).

Or, în cazul ciclului *Mesei Rotunde*, simbolul Graalului nu ajunge să polarizeze atenția epică decât într-un stadiu târziu (Roquebert 1994). Chrétien de Troyes îl trimite într-adevăr pe Perceval, în romanul omonim (aprox. 1183), în căutarea misteriosului Graal, dar îl face să rateze questa. Continuările imediate, mai mult sau mai puțin anonime, *Gauvain* (sfârșitul secolului XII), *Perceval* (aprox. 1205-1210), Manessier (aprox. 1210-1220), sau a lui Gerbert de Montreuil (aprox. 1225-1230), nu reușesc nici ele să încununeze încercarea. Robert de Boron, în *Joseph ou l'Estoire dou Graal* (aprox. 1191-1200) și în trilogia în proză ce i se atribuie (alcătuită din *Joseph*, *Merlin* și *Perceval*), romanul franco-picard *Perlesvaus* (aprox. 1205) și Wolfram von Eschenbach în al său *Parzival* (aprox. 1205) oferă variante diferite asupra naturii Graalului (cupa de la Cina cea de taină, nestemata din fruntea lui

brati. Il romanzo *V* di Thomas Pinchon è un altro testo costruito in maniera anarchetipica, che ha aperto, fra l'altro, la strada alla postmodernità. Oggi, la ricorrenza delle opere anarchetipiche, che provocano perplessità, che non possono essere raccontate e sembrano non contenere alcun messaggio, poiché non hanno una struttura logocentrica, è in continua crescita. Ebbene, a differenza dei corpus di opere evocate fin qui, che i loro stessi autori, in colpa per il modo in cui facevano ricorso all'immaginazione, hanno considerato probabilmente sotto-letteratura, le opere anarchetipiche contemporanee sembrano rifiutare sempre più insistentemente l'accusa di non-valore conseguente alla loro non canonicità. L'assenza di tali complessi di inferiorità assiologica (come accade con i film di Fellini, Bergman o Tarkovski) suggerisce chiaramente che gli autori in questione aderiscono in modo deliberato a quello che si potrebbe definire un altro paradigma, ovvero il paradigma anarchetipico.

3. *L'escatipo*

Riflettendo sui corpora di testi citati sopra, si può dimostrare che esiste anche una terza configurazione, irriducibile a una delle due tipologie. Farò ricorso come esempio per questa terza tipologia al ciclo dei romanzi della Tavola Rotonda. A un primo sguardo, diversamente dai romanzi cavallereschi rinascimentali, che hanno una configurazione anarchetipica, i poemi e i romanzi cavallereschi del ciclo del Graal sembrano collocarsi nel paradigma archetipale. In tal senso si muove l'idea che essi siano costruiti su uno scenario facilmente identificabile, quello della ricerca iniziatica, il cui coronamento è rappresentato dalla *quête* del Graal. A un secondo sguardo, tuttavia, analizzando la storia della costituzione del corpus, le cose non appaiono più così chiare. Le ramificazioni delle opere di fattura archetipale muovono da un modello originario, su cui sono costruite variazioni, siano esse variazioni tematiche (ad esempio, opere ispirate da un mito o da un rituale) o formali (ad esempio, i libri concepiti sul modello del *Bildungsroman*).

Ebbene, nel caso del ciclo della Tavola Rotonda, il simbolo del Graal non riesce a polarizzare l'attenzione epica se non in una fase molto tarda (Roquebert 1994). È vero che Chrétien de Troyes manda Perceval, nel romanzo omonimo (circa 1183), alla ricerca del misterioso Graal, ma ne fa fallire la *quête*. Gli immediati successori, più o meno anonimi, *Gauvain* (fine del XII secolo), *Perceval* (circa 1205-1210), quello di Manessier (circa 1210-1220), o di Gerbert de Montreuil (circa 1225-1230), non riescono a loro volta a coronare la ricerca. Robert de Boron – in *Joseph ou l'Estoire dou Graal* (circa 1191-1200) e nella trilogia in prosa che gli viene attribuita (composta da *Joseph*, *Merlino* e *Perceval*) –, il romanzo franco-piccardo *Perlesvaus* (circa 1205) e Wolfram von Eschenbach nel suo *Parzival* (circa 1205) offrono varianti diverse della natura del Graal (il calice dell'Ultima Cena, la gemma sulla fronte di Lucifero prima della caduta ecc.). Solo con la "vulgata arturiana" in prosa (*Estoire del Saint-Graal*, *Lancelot*, *La Queste del Saint-Graal*, *La Mort le Roi Artu*), che riprende,

Lucifer dinaintea căderii etc.). Abia cu "vulgata arthuriană" în proză (*Estoire del Saint-Graal, Lancelot, La Queste del Saint-Graal, La mort le Roi Artu*), care reia, sistematizează și definitivează creștinarea simbolului, căutarea Graalului devine aventura supremă, destinată alesului, cavalerului pur. La *Queste del Saint-Graal* (aprox. 1220) impune figura lui Galaad, care apare nu atât ca un prim cavaler (un proto-tip), ci ca un ultim cavaler (un escha-tip), care vine nu să deschidă, ci să închidă un scenariu (Béguin et Bonnefoy, 1965). Rescrierile și continuările ulterioare, *Le Roman du Graal* (aprox. 1230-1250), *Perceforest* (aprox. 1340) și ciclul lui Thomas Malory (sec. XV) vor fixa definitiv tiparul.

Corpusul romanelor cavalești medievale începe așadar cu o questă eșuată, cu o ratare, care nu face decât să incite noi căutări. Eposul cavaleresc se dezvoltă în spațiul deschis de acest eșec, având drept coloană vertebrală un scenariu nefinalizat, embrionar. Romanele Mesei Rotunde par o suită de încercări narrative care reiau mereu tentativa de a da o finalitate aventurii, de a găsi un punct de boltă schemei epice. Din cauza aceasta, ele lasă impresia unui haos narativ, a unui labirint de întâmplări. R. Lathuillière vorbește, în cazul romanului *Estoire del Saint Graal* (aprox. 1225-1230) de o forfoteală de episoade, de o împrăștiere aparent stângace, de o incapacitate de a construi o arhitectură unificatoare, de o serie de "povestiri explodate" (Lathuillière 1980, 205-206). Pentru a descrie această "structură spartă", Michelle Szkilnik propune o serie de metafore luate chiar din roman: "*la beste diverse*" (monstrul compozit), copacul cu o mulțime de ramuri, magnetul și insula rotitoare, arhipelagul (Szkilnik 1991, 7-8). Toate acestea sunt niște posibile metafore și pentru conceptul de anarhetip.

Totuși, romanele arthuriene nu rămân în stadiul anarhetipic. O dată cu reușita lui Galaad, piatra de boltă este așezată, schema se finalizează. Michelle Szkilnik descrie astfel această evoluție:

La origini exista un haos de materii, de povestiri, de motive în derivă. *Estoire* încearcă să organizeze acest haos, să dea predominanță forțelor centripete. Ea tinde spre acest scop ideal pe care și-l propun toate marile summe românești din secolul al XIII-lea: de a crea, după modelul lui Dumnezeu, un univers coerent, chiar dacă foarte divers, și anume ciclul Lancelot – Graalul. *Estoire* reprezintă o extremitate a acestui continent, atât de avansată în mare încât nu reușește să-și sudeze toate componentele și apare sub forma unui arhipelag" (Szkilnik 1991, 9)

O dată cu închiderea procesului, creativitatea schemei pare a se epuiza și ea, ciclul se încheie și specia se stinge.

Într-o astfel de situație, avem de-a face cu o schemă arhetipală, care însă nu este dată de la început, susținând generarea avatarurilor, ci se construiește și se finalizează pe parcurs. Dacă structura arhetipală descrie un ansamblu depinzând de un model unic și central, eventual preexistent și generator, iar structura anarhetipală descrie un ansamblu care evită patternul și evoluează liber, aparent haotic, atunci mai există, iată, un al treilea tip de structuri, în

sistematizza e rende definitiva la cristianizzazione del simbolo, la ricerca del Graal diventa l'avventura suprema, destinata all'eletto, al cavaliere puro. *La Queste del Saint-Graal* (circa 1220) impone la figura di Galaad, che appare non tanto come un primo cavaliere (un proto-tipo), ma come un ultimo cavaliere (un *esca-tipo*), che viene non ad aprire, ma a chiudere uno scenario (Béguin et Bonnefoy, 1965). Le riscritture e le successive continuazioni, *Le Roman du Graal* (circa 1230-1250), *Perceforest* (circa 1340) e il ciclo di Thomas Malory (XV sec.) fisseranno definitivamente il modello.

Il corpus dei romanzi cavallereschi medievali inizia così con una *quête* fallita, con uno scacco, che incita a nuove ricerche. L'epos cavalleresco si sviluppa nello spazio chiuso di questo fallimento, avendo come colonna vertebrale uno scenario incompiuto, embrionale. I romanzi della Tavola Rotonda sembrano una suite di prove narrative che riprendono in continuazione il tentativo di dare una finalità all'avventura, di trovare un punto di volta allo schema epico. Per questa ragione, essi danno l'impressione di un caos narrativo, di un labirinto di accadimenti. R. Lathuillière parla, a proposito del romanzo *Estoire del Saint Graal* (circa 1225-1230), di un brulichio di episodi, di una maldestra dispersione, di un'incapacità di costruire un'architettura unificante, di una serie di "narrazioni esplose" (Lathuillière 1980, 205-206). Per descrivere questa "struttura frantumata", Michelle Szkilnik propone una serie di metafore riprese per l'appunto dal romanzo: "la beste diverse" (il mostro composito), l'albero con una moltitudine di rami, il magnete e l'isola rotante, l'arcipelago (Szkilnik 1991, 7-8). Tutte queste sono anche possibili metafore del concetto di anarchetipo.

Tuttavia, i romanzi arturiani non rimangono allo stadio anarchetipico. Con il compimento dell'impresa di Galaad, la pietra di volta è collocata, lo schema è compiuto. Michelle Szkilnik descrive così questa evoluzione:

In origine esisteva un caos di materie, di narrazioni, di motivi alla deriva. *Estoire* cerca di organizzare questo caos, di rendere predominanti le forze centripete. Essa tende a questo scopo ideale che si propongono tutte le grandi *summae* romanzesche del XIII secolo: creare, sul modello divino, un universo coerente, anche se molto diverso, ovvero il ciclo di Lancillotto-Graal. *Estoire* rappresenta una estrema propaggine di questo continente, talmente spinta in avanti nel mare da non riuscire a tenere insieme tutte le sue componenti, tanto da apparire come un arcipelago. (Szkilnik 1991, 9)

A processo compiuto, la creatività dello schema sembra esaurirsi anch'essa, il ciclo si chiude e la specie si estingue.

In una siffatta situazione, abbiamo a che fare con uno schema archetipale, che tuttavia non è dato dall'inizio, affinché sostenga la generazione di avatar, ma si costruisce e si compie strada facendo. Se la struttura archetipale descrive un insieme dipendente da un modello unico e centrale, eventualmente preesistente e generatore, e la struttura anarchetipale descrive un insieme che evita il modello e evolve liberamente, all'apparenza caoticamente, ebbene allora esiste anche un terzo tipo di struttura, in cui le componenti si muovono abbozzando per gradi un mo-

care componentele se mișcă schițând treptat un pattern. Aceste structuri ar avea o orientare teleologică, ele nu pornesc de la un arhetip, ci tind să se organizeze abia către sfârșitul existenței lor. În cazul lor, ar fi imposibil a ghici cu anticipație sau a deduce logic modelul spre care se îndreaptă, așa cum se întâmplă spre exemplu în cazul unui embrion a cărui conformație finală ar putea fi citită teoretic în informația din ADN-ul său. Modelul final ar fi rezultatul unor evoluții imprevizibile, determinate de factori aleatorii, necuprinși în nici o schemă inițială. Totuși, orientarea însăși spre un sens final poate fi intuită, ea este prezentă ca o umbră sau o siluetă fugitivă, inefabilă și imposibil de fixat până când mișcarea sau evoluția nu a ajuns la capăt. Pentru asemenea structuri teleologice așa propune, prin simetrie cu termenul de arhe-tip, în care *arkhaios* înseamnă "vechi, prim, originar", termenul de eschato-tip, de la adjectivul grec *eschatos*, *eschata*, *eschaton*, "ultimul, ultima", sau, pentru a evita cacofonia, simplu, *eschatip*.

Arhetipalul și eschatipalul sunt două configurații invers simetrice, care, ambele, se deosebesc de anarhetipal prin prezența unui logos ordonator, a unui scenariu unic, a unui mesaj totalizator și centralizator. Ceea ce le deosebește este punctul ocupat, în evoluția interioară a acestor opere sau corpusuri de opere, de către scenariul organizator. Când acest scenariu se situează în momentul originar, generator, corpusul respectiv se dezvoltă arhetipal; când el rezultă abia în final, rezumator și teleologic, corpusul este eschatipic.

În încheiere, am să dau un exemplu care pune în paralel tipologiile arhetipală și eschatipală. Este vorba de literatura șamanică. După ultimele cercetări asupra șamanismului siberian, făcute de Roberte Hamayon (1990), mitul nu ar fi acea narațiune primordială, originară, exploratorie, cum îl vedea Mircea Eliade și ceilalți filosofi și istorici ai religiilor de la jumătatea secolului XX, ci doar un produs derivat, alterat, în bună măsură defuncționalizat, al narațiunilor șamanice. În șamanismul preistoric, cel al societăților de vânători și pescari, șamanul intra, cu ajutorul halucinogenelor și al altor mijloace de alterare a conștiinței (dans, muzică ritmică etc.), într-o stare de transă care îi permite călătoria într-o realitate paralelă. Adeseori, pentru a face aceasta el părăsește forma umană și intră în contact cu ființe non-umane, cu care stabilește o comunicare non-lingvistică, mai apropiată de sunetele animalelor sălbatice. La revenirea în sine, șamanul trebuie să povestească celor din asistență ceea ce a trăit, ce a descoperit, ce i s-a relevat, să pună deci în cuvinte o experiență non-verbală. Povestirile din șamanismul primitiv erau așadar narațiuni informale, urmărind meandrele unor experiențe extatice incontroleabile. Ele nu reproduceau un scenariu arhetipal, o poveste exemplară, ci mai degrabă explorau o realitate în curs de constituire. Scenariul călătoriei șamanice, geografia și traseele lumii de dincolo nu se degajă decât treptat, prin acumulări și depuneri, prin coroborarea și sinteza tuturor acestor relatări. De aceea, așa spune că patternul călătoriei inițiatice șamanice ia naștere la modul eschatipic, el nu preexistă relatărilor primitive, ci emerge prin însumarea lor palimpsestică.

dello. Queste strutture avrebbero un orientamento teleologico, esse non muovono da un archetipo, ma tendono a organizzarsi solo verso la fine della loro esistenza. Nel loro caso, sarebbe impossibile indovinare in anticipo o dedurre logicamente il modello verso cui si rivolgono, come accade ad esempio nel caso di un embrione la cui conformazione finale potrebbe essere in teoria letta nell'informazione del suo DNA. Il modello finale sarebbe il risultato di un'evoluzione imprevedibile, determinata da fattori aleatori, non compresi in alcuno schema iniziale. Tuttavia, lo stesso orientamento verso un senso finale può essere intuito: questo è presente come un'ombra o una sagoma fugace, ineffabile e impossibile da fissare fin quando il movimento o l'evoluzione non siano terminati. Per simili strutture teleologiche proporrei, per simmetria con il termine arche-tipo, in cui *arkhaios* significa "antico, primo, originario", il termine *escato-tipo*, dall'aggettivo *eschatos*, *eschata*, *eschaton*, "ultimo, ultima", o per evitare la cacofonia, semplicemente, *escatipo*.

L'archetipale e l'escatipale sono due configurazioni inversamente simmetriche, le quali si distinguono dall'anarchetipale per la presenza di un logos ordinatore, di uno scenario unico, di un messaggio totalizzante e centralizzante. Ciò che li distingue è il punto occupato, nell'evoluzione interiore di queste opere o corpora di opere, dallo scenario organizzatore. Quando questo scenario si situa nel momento originario, generatore, il corpus in questione si sviluppa in modo archetipale; quando esso si disvela solo nel finale, riassuntivo e teleologico, il corpus è escatipico.

In conclusione, darò un esempio che pone in parallelo le tipologie archetipale ed escatipale. Si tratta della letteratura sciamanica. Secondo le ultime ricerche sullo sciamanesimo siberiano, fatte da Roberte Hamayon (1990), il mito non sarebbe quella narrazione primordiale, originaria, esplorativa, com'era nella visione di Mircea Eliade e degli altri filosofi e storici delle religioni della metà del XX secolo, ma sarebbe solo un prodotto derivato, alterato, in buona misura defunzionalizzato, delle narrazioni sciamaniche. Nello sciamanesimo preistorico, quello delle società di cacciatori e pescatori, lo sciamano entrava, con l'aiuto di allucinogeni e altri mezzi di alterazione della coscienza (danza, musica ritmica ecc.), in uno stato di trance che gli permetteva il viaggio in una realtà parallela. Spesso, per far questo egli abbandonava la forma umana e entrava in contatto con creature non umane, con cui stabiliva una comunicazione non linguistica, più vicina ai versi degli animali selvatici. Al ritorno in sé, lo sciamano doveva raccontare agli astanti ciò che aveva vissuto, scoperto, ciò che gli era stato rivelato, doveva dunque porre in parole un'esperienza non verbale. I racconti dello sciamanesimo primitivo erano di conseguenza narrazioni informali, che seguivano i meandri di esperienze estatiche incontrollabili. Essi non riproducevano uno scenario archetipale, un racconto esemplare, esploravano piuttosto una realtà in corso di costituzione. Lo scenario del viaggio sciamanico, la geografia e gli itinerari dell'al di là non si delineavano che gradualmente, per accumulazioni e depositi, tramite la conferma e la sintesi di tutte queste narrazioni. Perciò, direi che il modello del viaggio iniziatico sciamanico prende avvio nella modalità escatipica, esso non è preesistente alle narrazioni primitive, ma emerge nella loro accumulazione palinsestica.

O dată însă ce acest eschatip este configurat prin tradiție și fixat prin ritualizare, el începe să funcționeze ca un arhetip pentru noi corpusuri de creații. Aceasta se întâmplă în momentul în care șamanismul decade din funcțiile sale religioase și este aculturat prin contactul cu alte religii, cum au fost, pentru siberieni, budhismul, creștinismul și mahomedanismul. Schimbarea de comportament religios blochează creativitatea șamanismului, iar scenariile acestuia, înghețate de acum, rămân să acționeze ca niște modele originare, ca niște arhetipuri. Lucrul acesta este vizibil în așa-numitele epopei, *épopées-à-père*, ale triburilor turcice și mongole asiatice, sau în basmele fantastice rusești. Acestea sunt niște dezvoltări și variațiuni pe un scenariu arhetipal, a cărui anatomie a fost pusă în evidență de către V. I. Propp. Simplificând, epopeile asiatice și basmele fantastice sunt corpusuri care pleacă din punctul unde s-a încheiat un alt corpus narativ, cel al culturii șamanice siberiene. Ele au la bază un arhetip, călătoria inițiativă, care, într-o perioadă anterioară, a funcționat ca un punct de sosire, ca un eschatip.

În mod similar, miturile funcționează și ele ca niște arhetipuri, ca niște "povestiri exemplare" cum ar spune Mircea Eliade, ca niște narațiuni explicative care dau coloana vertebrală a unei mitologii sau religii. Stereotipizate de tradiție, fixate prin dogme și servind drept suport pentru ritualuri și liturghii, miturile sunt "tipuri originare" pentru tradiția religioasă respectivă. Pe de altă parte, miturile încep să-și piardă structura arhetipală din momentul în care fascinația numinoasă a religiei din care fac parte se estompează, iar tradiția care garanta stabilitatea lor încetează să mai exercite un rol normativ. Un asemenea fenomen de destructurare a unui corpus mitologic ar putea fi pus în evidență în legendele irlandeze din secolele XII-XVI, legende în care călugării creștini au cules mitologia celtică a *goidelilor*. Într-un sens foarte larg, s-ar putea spune că literatura însăși este o degradare anarhetipică a mitologiilor, în calitate de moștenitoare laică și desacralizată, deci liberă și anarhică, adeseori "eretică", a scenariilor religioase.

Arhetipul, anarhetipul și eschatipul desemnează așadar trei configurații distincte. Arhetipul și eschatipul sunt două varietăți ale aceleiași tipologii. Ambele se caracterizează prin prezența unui logos organizator, cu diferența că centrul totalizator se află în cazul arhetipului în punctul inițial, iar în cazul eschatipului în punctul final al paradigmei respective. Anarhetipul se află în opoziție cu aceste două varietăți, caracterizându-se prin lipsa structurii centralizatoare. Ambele metaconfigurații, arhetipul și eschatipul pe de o parte, anarhetipul de cealaltă, se cer recunoscute și apreciate ca modele paradigmatic distincte, pentru a se evita deprecierea, devalorizările, renegările, excluziunile și anatemele datorate aplicării unei grile improprii de analiză unor opere ce țin de modelul opus. Este evident în general că epoca modernă, pozitivistă și logocentrică, este dominată de configurațiile arhetipale, dar și că arta actuală, rebelă la modelele totalizatoare, la marile scenarii explicative, exploatează tot mai mult creativitatea anarhetipică, ce trebuie din cauza aceasta acceptată ca o paradigmă de sine stătătoare, și nu ca un rebut sau o excrescență a canonului arhetipal.

Tuttavia allorché questo tipo è configurato nella tradizione e fissato nella ritualizzazione, esso incomincia a funzionare come un archetipo per nuovi corpus di creazioni. Ciò accade nel momento in cui lo sciamanesimo perde le sue funzioni religiose e subisce un processo di acculturazione a contatto con altre religioni, com'è avvenuto per i siberiani una volta entrati a contatto con il Buddismo, il Cristianesimo e l'Islam. Il cambiamento di comportamento religioso blocca la creatività dello sciamanesimo, e i suoi scenari, d'ora in avanti impietriti, continuano ad agire come modelli originari, come archetipi. Questo fatto è visibile nelle cosiddette epopee, *épopées-à-père*, delle tribù turche e mongole asiatiche, o nelle fiabe russe. Queste sono sviluppi e variazioni di uno scenario archetipale, la cui anatomia è stata messa in evidenza da V.I. Propp. Semplificando, le epopee asiatiche e le fiabe sono corpus che muovono dal punto in cui si è compiuto un altro corpus narrativo, quello della cultura sciamanica siberiana. Esse hanno alla base un archetipo, il viaggio iniziatico che, in un'epoca precedente, ha funzionato come punto di arrivo, come escatipo.

In modo analogo, i miti funzionano anch'essi come archetipi, come "narrazioni esemplari" nell'espressione di Mircea Eliade, come narrazioni esplicative che fanno da colonna vertebrale a una mitologia o a una religione. Stereotipate dalla tradizione, fissate attraverso il dogma e fungendo da supporto per i rituali e le liturgie, i miti sono "tipi originari" per la rispettiva tradizione religiosa. D'altra parte, i miti iniziano a perdere la loro struttura archetipale nel momento in cui la fascinazione numinosa della religione di cui fanno parte si esaurisce, e la tradizione che garantiva la loro stabilità cessa di esercitare un ruolo normativo. Un simile fenomeno di destrutturazione di un corpus mitologico potrebbe essere individuato nelle leggende irlandesi dei secoli XII-XVI, leggende in cui i monaci cristiani hanno raccolto la mitologia dei Goideli. In un senso molto lato, si potrebbe dire che la letteratura stessa è una degradazione anarchetipale delle mitologie, in qualità di erede laica e desacralizzata, quindi libera e anarchica, spesso "eretica", degli scenari religiosi.

L'archetipo, l'anarchetipo e l'escatipo designano quindi tre configurazioni distinte. L'archetipo e l'escatipo sono due varietà della stessa tipologia. Entrambi si caratterizzano per la presenza di un logos organizzatore, con la differenza che il centro totalizzante si trova, nel caso dell'archetipo, nel punto iniziale, mentre, nel caso dell'escatipo, nel punto finale del rispettivo paradigma. L'anarchetipo si trova in opposizione a queste due varietà, dal momento che si caratterizza per l'assenza della struttura centralizzante. Entrambe le meta-configurazioni, l'archetipo e l'escatipo da una parte, l'anarchetipo dall'altra, chiedono di essere riconosciute e valutate in quanto modelli paradigmatici distinti, per sottrarsi a sottovalutazioni, svalutazioni, negazioni, esclusioni ed evitare gli anatemi causati dall'applicazione di una impropria griglia di analisi a opere che appartengono al modello opposto. È evidente che, in generale, l'epoca moderna, positivista e logocentrica, è dominata dalle configurazioni archetipali, ma anche che l'arte contemporanea, ribelle ai modelli totalizzanti, ai grandi scenari esplicativi, sfrutta sempre di più la creatività anarchetipica, che per questo motivo deve essere accettata come un paradigma a sé stante, e non come un residuo o un'escrescenza del canone archetipale.

Notes

* Varianta română a acestui articol a fost publicată în volumul Braga (2006). În 2011, studiul a fost prezentat și discutat pe parcursul unei lecții ținute în cadrul activităților didactice de la Școala doctorală de cercetare “Limbi, Literaturi și Culturi Comparate – secția limbă, Literatură și Filologie: Perspective interculturale”. Mulțumim autorului pentru că a acceptat să facă modificări asupra textului, în vederea publicării sale în italiană. Traducere îngrijită de Angela Tarantino.

References

- Béguin Albert, Bonnefoy Yves, éd. (1965), *La Quête du Graal*, Paris, Seuil.
- Booker Christopher (2004), *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, London, Continuum.
- Braga Corin (2006), *De la arhetip la anarhetip*, Iasi, Polirom.
- (2007; [1999]), *10 studii de arhetipologie*, Cluj, Dacia.
- Brunel Pierre, éd. (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher.
- Cellier Léon (1977), *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière et les Presses Universitaires de Grenoble.
- Culianu I.P. (1983), *Psychanodia: A Survey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and Its Relevance*, Leiden, Brill; trad. rum. de M. Neț, *Psihanodia*, București, Nemira, 1997.
- (1991), *Out of This World. Otherworldly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein*, Boston (MA), Shambhala; trad. rum. de G. Oișteanu și A. Oișteanu, *Călătorii în lumea de dincolo*, București, Nemira, 1994; trad. it. di M.S. Croce, *I viaggi dell'anima: Sogni, visioni, estasi*, Milano, Mondadori, 1991.
- Eliade Mircea (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris; trad. it. di G. Cantone, *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1976; trad. rum. de M. Ivănescu și C. Ivănescu, *Mituri, vise și mistere in Eseuri*, București, Editura Științifică, 1991.
- (1959), *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard; trad. it. di A. Rizzi, *La nascita mistica, riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1974; trad. rum. de M. Grigore Paraschivescu, *Nașteri mistice*, București, Humanitas, 1995.
- Fontanier Pierre (1821), *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots*, Paris, Belin Le Prieur.
- Frye Northrop (1957), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton (NJ), Princeton UP; trad. it. di R.-C. Di Paola e S. Stratta, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969; trad. rum. de D. Sterian, *Anatomia criticii*, București, Univers, 1972.
- (1982), *The Great Code: the Bible and Literature*, Reading, Cox and Wyman Ltd.; trad. it. di G. Rizzonti, *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986; trad. rum. de A. Sasu și I. Stanciu, *Marele cod. Biblia și literatura*, București, Editura Atlas, 1999.
- Garnier Charles G.T., éd. (1787), *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Amsterdam, et se trouve à Paris, Rue et hôtel Serpente, MDCCLXXXVII.
- Hamayon Roberte (1990), *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- Khun Thomas S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago (IL), Chicago UP; trad. it. di A. Carugo, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi 1979; trad. rum. de R.J. Bogdan, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Humanitas, 1999.

Note

* La versione rumena di questo contributo è pubblicata nel volume Braga (2006). Nel 2011 il saggio è stato presentato e discusso durante una lezione tenuta nell'ambito delle attività didattiche previste per il Dottorato di ricerca in Lingue, letterature e culture comparate - Indirizzo Lingua, Letteratura e Filologia: Prospettive Interculturali. Si ringrazia l'autore per aver acconsentito a intervenire sul testo ai fini della sua pubblicazione in italiano. Traduzione curata da Angela Tarantino.

Riferimenti bibliografici

- Béguin Albert, Bonnefoy Yves, eds (1965), *La Quête du Graal*, Paris, Seuil.
- Booker Christopher (2004), *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, London, Continuum.
- Braga Corin (2006), *De la arhetip la anarhetip*, Iasi, Polirom
- (2007; [1999]), *10 studii de arhetipologie*, Cluj, Dacia.
- Brunel Pierre, éd. (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher.
- Cellier Léon (1977), *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière et les Presses Universitaires de Grenoble.
- Culianu I.P. (1983), *Psychanodia: A Survey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and Its Relevance*, Leiden, Brill; trad. rum. de M. Neț, *Psihanodia*, București, Nemira, 1997.
- (1991), *Out of This World. Otherworldly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein*, Boston (MA), Shambhala; trad. rum. de G. Oișteanu și A. Oișteanu, *Călătorii în lumea de dincolo*, București, Nemira, 1994; trad. it. di M.S. Croce, *I viaggi dell'anima: Sogni, visioni, estasi*, Milano, Mondadori, 1991.
- Eliade Mircea (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris; trad. it. di G. Cantone, *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1976; trad. rum. de M. Ivănescu și C. Ivănescu, *Mituri, vise și mistere in Eseuri*, București, Editura Științifică, 1991.
- (1959), *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard; trad. it. di A. Rizzi, *La nascita mistica, riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1974; trad. rum. de M. Grigore Paraschivescu, *Nașteri mistice*, București, Humanitas, 1995.
- Fontanier Pierre (1821), *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Éléments de la science du sens des mots*, Paris, Belin Le Prieur.
- Frye Northrop (1957), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton (NJ), Princeton UP; trad. it. di R.-C. Di Paola e S. Stratta, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969; trad. rum. de D. Sterian, *Anatomia criticii*, București, Univers, 1972.
- (1982), *The Great Code: the Bible and Literature*, Reading, Cox and Wyman Ltd.; trad. it. di G. Rizzonti, *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986; trad. rum. de A. Sasu și I. Stanciu, *Marele cod. Biblia și literatura*, București, Editura Atlas, 1999.
- Garnier Charles G.T., éd. (1787), *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Amsterdam, et se trouve à Paris, Rue et hôtel Serpente, MDCCLXXXVII.
- Hamayon Roberte (1990), *La Chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- Khun Thomas S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago (IL), Chicago UP; trad. it. di A. Carugo, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi 1979; trad. rum. de R.J. Bogdan, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Humanitas, 1999.

- Lathuillière Roger (1980), "L'Evolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose au cours de la deuxième moitié du XIIIe siècle", in A. Lanly, *Études de langue et de littérature française offertes à André Lanly*, Nancy, Université de Nancy II, pp. 205-206.
- Leslie Marina (1998), *Renaissance Utopias and the Problem of History*, Ithaca (NY)-London, Cornell UP.
- Manuel F.E., ed. (1967), *Utopias and Utopian Thought*, Boston (MA), Beacon Press.
- Platon (1989), *Parmenide*, 130 c-d, 132 d, in Id., *Opere VI*, ediție îngrijită de C. Noica și P. Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 88; ed. italiana, *Parmenide, Filebo, Simposio, Fedro* (1982), in *Opere Complete*, III, trad. di A. Zadro e P. Pucci, Roma, Laterza.
- (1989), *Sofistul*, 236 c, in Id., *Opere VI*, ediție îngrijită de C. Noica și P. Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 339-340; ed. italiana, *Il Sofista* (1968), a cura di V. Arangio-Ruiz, Bari, Laterza.
- Roquebert Michel (1994), *Les Cathares et le Graal*, Toulouse, Editions Privat.
- Sequeira Isaac (1975), *The Theme of Initiation in Modern American Fiction*, New Statue Circle, Mysore (India), Geetha Book House.
- Szkilnik Michelle (1991), *L'Archipel du Graal*, Etude de l'Estoire del Saint Graal, Genève, Librairie Droz.
- Torrance Robert M. (1994), *The Spiritual Quest. Transcendence in Myth, Religion, and Science*, Berkeley (CA), University of California Press.
- Vierne Simone (2000), *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

- Lathuillière Roger (1980), "L'Evolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose au cours de la deuxième moitié du XIIIe siècle", in A. Lanly, *Études de langue et de littérature française offertes à André Lanly*, Nancy, Université de Nancy II, pp. 205-206.
- Leslie Marina (1998), *Renaissance Utopias and the Problem of History*, Ithaca (NY)-London, Cornell UP.
- Manuel F.E., ed. (1967), *Utopias and Utopian Thought*, Boston (MA), Beacon Press.
- Platon (1989), *Parmenide*, 130 c-d, 132 d, in Id., *Opere VI*, ediție îngrijită de C. Noica și P. Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 88; ed. italiana, *Parmenide, Filebo, Simposio, Fedro* (1982), in *Opere Complete*, III, trad. di A. Zadro e P. Pucci, Roma, Laterza.
- (1989), *Sofistul*, 236 c, in Id., *Opere VI*, ediție îngrijită de C. Noica și P. Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 339-340; ed. italiana, *Il Sofista* (1968), a cura di V. Arangio-Ruiz, Bari, Laterza.
- Roquebert Michel (1994), *Les Cathares et le Graal*, Toulouse, Editions Privat.
- Sequeira Isaac (1975), *The Theme of Initiation in Modern American Fiction*, New Statue Circle, Mysore (India), Geetha Book House.
- Szkilnik Michelle (1991), *L'Archipel du Graal*, Etude de l'Estoire del Saint Graal, Genève, Librairie Droz.
- Torrance Robert M. (1994), *The Spiritual Quest. Transcendence in Myth, Religion, and Science*, Berkeley (CA), University of California Press.
- Vierne Simone (2000), *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.