

Illuminismo, barocco e le serie TV

Valentina Sturli

1.

Che *Illuminismo e retorica freudiana*¹ sia un libro complesso me ne sono accorta al secondo anno di università, nel 2004, quando si trattò di studiarlo per un esame di letteratura francese di un allievo di Orlando, Gianni Iotti. Frequentando un corso di laurea in lettere classiche, fino a quel momento avevo sentito parlare di Francesco Orlando solo come di un docente di fama che insegnava teoria della letteratura nel nostro ateneo. Fu dunque con interesse che mi misi alla lettura del libro, e lo trovai molto difficile. Avevo la sensazione che quel che si diceva fosse estremamente intelligente e importante, e tuttavia facevo fatica a seguire le tappe dell'argomentazione, non sempre mi raccapezzavo tra frazioni, rimandi alla neo-retorica del Gruppo di Liegi, riferimenti capillari a una letteratura, soprattutto quella francese tra tardo Cinquecento e metà del Settecento, di cui – appena uscita dal liceo – ero digiuna, se si eccettuano in po' di Voltaire e Montesquieu. Davanti ai miei occhi si svolgeva un grande spettacolo di teoria e di critica, per la cui piena comprensione avevo al momento scarsi strumenti.

Nelle scorse settimane, per scrivere questo pezzo, ho riletto per l'ennesima volta *Ibrf*. Certo è meno difficile di quindici, dieci o anche solo cinque anni fa, ma a mio avviso si affronta meno facilmente di quanto accada con *Per una teoria freudiana della letteratura* o con *Fedra e il Misantropo*. E tuttavia sono uscita da questa ennesima lettura con la sensazione che *Ibrf* sia non solo uno dei più limpidi esempi di sodalizio critico tra analisi e teoria che conosca, ma anche un saggio che propone strumenti di grande validità e attualità. Per dimostrarlo è bene dire due parole sul testo, con particolare riferimento ai primi due capitoli.

1 F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982; poi *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997, d'ora in avanti *Ibrf*.

2.

Nel primo, «Che la verità può dirsi perfino con piacere», Orlando riprende il filo delle sue teorizzazioni precedenti, mostrando come – sulla scia di Freud – la razionalità sia per l'uomo una «dura e precaria conquista» (*Ibrf*, p. 4); ne consegue che qualsiasi movimento artistico-culturale si voglia accreditare come superamento delle modalità di pensiero caratteristiche del precedente cova i germi di un'inconscia ribellione a sé medesimo e alle proprie innovazioni, ribellione che può prendere voce mediante una serie di formazioni di compromesso, sia dal punto di vista formale che tematico.

Orlando si chiede per esempio perché in una letteratura così ideologicamente seria come quella illuministica si senta tanto il bisogno di scherzare, di usare le armi dell'ironia, dell'antifrasi e della negazione nei confronti di modalità di pensiero percepite come più arcaiche (es. il linguaggio figurale e nebuloso dei testi sacri, le loro improbabili cosmogonie, le affermazioni illogiche del dogma). Non tutto si può spiegare con il timore della censura e le relative cautele, giacché questa prassi permane anche dopo che gli autori di *pamphlets* hanno smesso di rischiare la vita per i loro scritti; si tratta piuttosto del fatto che «l'enunciare le ragioni dell'avversario soddisfa un residuo di convinzione accordato ad esse *nell'atto stesso* di annullarle, che l'evocare esplicitamente la sua immagine soddisfa un residuo di fedeltà al prestigio di essa *nell'atto stesso* di sopprimerlo» (*Ibrf*, p. 15). In altri termini: proprio nel momento in cui un'avanguardia intellettuale si accinge a liquidare i modi di pensare e i contenuti di pensiero di quel che la precede, avverte nel contempo la necessità di tributargli un'inconscia e segreta simpatia. Come? Evocandone, appunto, nel proprio discorso i modi di funzionamento, i contenuti e le logiche – per poi stravolgerli, metterli in ridicolo, negarli, additarli come sorpassati o assurdi. Questo succede con l'Illuminismo rispetto ai modi di pensiero delle epoche precedenti, e la particolare forma che prende questo ritorno del superato in quel dato momento storico è l'ironia; ma il fenomeno non è certo limitato ai Lumi, e com'è ovvio il ricorso massiccio all'ironia non è l'unico modo di ospitare e valorizzare nel proprio discorso logiche e rappresentazioni che percepiamo come arcaiche e superate.

Tutto questo ha ovviamente molto a che fare con il ritorno del represso *tout court*, ma questa volta declinato sulla vasta scala dei grandi movimenti di pensiero: come si sa, secondo Orlando la letteratura è la sede istituzionalizzata in cui – nella forma mediata di un gioco che ha molto a che fare con la realtà ma *non è* la realtà – possono emergere contenuti problematici, censurati, imbarazzanti, difficilmente articolabili altrove. Questo accade a livello moral-comportamentale e individuale (uno per tutti, il nodo dell'incesto in *Phèdre*), ma può benissimo accadere in riferimento a contenuti di tipo più generale, ideologico-politico, e su larga scala, cioè per interi movimenti di pensiero e passaggi storici. Se la cultura illuminista e pre-il-

luminista si trova nella posizione di poter/dover mandare in soffitta, a colpi di pensiero razionale e di ironia, una logica dell'inconscio – abusiva, simmetrica, metaforizzante – che è stata al potere per secoli fino a quel momento, altre epoche possono intrattenere differenti (ma non meno problematiche e sotterranee) relazioni con il proprio passato. È il caso del Romanticismo, che recupera in forma non più derisoria ma nostalgica pratiche, modi di vita e di pensiero, credenze tipici dell'*ancien régime*; è il caso – magistralmente analizzato negli *Oggetti desueti* – della letteratura dell'Ottocento industriale europeo, che si riempie di oggetti anti-funzionali, nella realtà sempre meno pregiati.

Facendo astrazione dalle specifiche applicazioni al secolo dei Lumi, il cardine della riflessione di Orlando in questo primo capitolo di *Ibrf* è che ogni epoca storica deve necessariamente fare i conti con le credenze – da superare o recuperare in funzione nostalgica – di quella che l'ha preceduta (esattamente come ogni essere umano adulto deve fare i conti con credenze, incanti e timori infantili), e la letteratura è strumento privilegiato per dare voce ed elaborare – nelle forme più diverse, che vanno appunto dal derisorio, al celebrativo, al nostalgico – tutto ciò che di questo conflitto non può essere articolato altrove.

3.

Per provare ad applicare tutto questo al nostro mondo attuale, ci si potrebbe chiedere che cosa oggi, per noi, costituisca il passato, di quali elementi “residuali” siano piene le narrazioni che fruiamo e che ci piacciono. Una risposta tra le tante possibili è che nel contemporaneo hanno straordinario successo – dai giornaletti di gossip alla moda, dal merchandising fino alle serie TV – immagini e storie legate alla sfera semantica della regalità. Prendiamo una serie amata e pluripremiata come *The Crown* che racconta, nel corso di successive stagioni, il regno dell'ultima e longeva grande monarca d'Occidente: la Regina Elisabetta II d'Inghilterra. Ora, non solo come europei abbiamo tagliato la testa ai re e alle regine circa due secoli fa, ma nelle democrazie attuali, come notano storici e sociologi, il posto del potere è un posto sempre più “vuoto”;² i governanti si alternano, e più ancora dei governanti, le effigi e i corpi di coloro che sono i veri potenti della terra ci sono ormai, sempre di più, quasi del tutto sconosciuti. Se ancora negli scorsi decenni erano noti al grande pubblico i volti di Steve Jobs e Bill Gates, ovvero di magnati internazionali capaci di spostare capitali simili al PIL di piccoli paesi, quanti conoscono oggi il viso di Jeff Bezos, capo di Amazon? Ma ancora di più, qualcuno sa che faccia hanno i tycoon cinesi e indiani che sempre più determinano, con la loro gestione di imperi finanziari, le sorti del nostro presente?

2 Il riferimento principale è C. Lefort, *Essais sur le politique (XIX-XX siècles)*, Seuil, Parigi 1986.

Nel momento in cui è sempre più difficile identificare il potere con un volto, poiché chi governa è piuttosto la finanza disincarnata e anonima delle grandi multinazionali, il pubblico adora una serie che racconta il fascino di una regalità personale e millenaria. E tanto più la nostra società diventa informale, priva di riti collettivi, di simboli stabili del potere (non esistono più le parate e le incoronazioni, se non come fossili desueti e pittoreschi), tanto più ci attrae un racconto in cui la vita quotidiana del sovrano, il vero e proprio corpo del re, ci è mostrato sottoporsi a rigide regole, a implacabili etichette e a rituali arcaicissimi. Ormai, nella realtà, una qualunque dinastia regnante della vecchia Europa è meno ricca e potente di un oligarca russo o di un emiro di Dubai; eppure, nella fiction continua ad attrarci questa forma ultra-desueta, ultra-simbolica e personale di potere che è stata la monarchia di *ancien régime*, tramontata più o meno da due secoli in Occidente, e capace di indurre in noi una nostalgia che i nostri avi del 1789 o del 1848 difficilmente condividerebbero.

Del resto, anche a livelli meno elevati, la serialità contemporanea è piena di prodotti che, magari problematizzando infinitamente meno di *The Crown* e agendo in modo meccanico, propongono come ritorno del represso valori sorpassati della verticalità (del trattenersi, delle forme, della gerarchia, dell'attenzione ai rituali, dell'onore, del sacrificio di sé, della repressione della sessualità o della ritualizzazione dell'aggressività), contrapposti a forme più orizzontali, democratiche, antigerararchiche, espressivistiche, libertarie di esistenza. Se pensiamo alla fascia di prodotti anche molto modesti, vanno per esempio in questa direzione tutte le varie serie sui barbari e sui vichinghi (*Barbarians*, *Vikings*) e sui cavalieri (*The Last Kingdom*), che insistono – magari meccanicamente, o a volte in modo un po' svuotato – su concetti per noi desueti e antidemocratici come regalità, clan, onore, coraggio in battaglia, fedeltà al capo, abnegazione, sacrificio per la collettività, che sono l'opposto del moderno obbligo all'auto-affermazione e all'auto-realizzazione di massa. In tutti questi casi, mediocri o meno, da qualche parte si riscontra una solidarietà residuale a forme di pensiero e di esistenza che possiamo definire antimoderne e anti-individualistiche.

4.

Il secondo capitolo di *Ibrf*, intitolato «Che Maometto può avere torto contro John Locke», è in gran parte basato su una lettura delle *Lettres persanes* di Montesquieu. È qui che Orlando amplia e mette alla prova una delle sue idee fondamentali, che torneranno fino all'ultima parte della sua teorizzazione, nei primi anni Duemila: ci sarebbe una differenza nel testo letterario tra *microfigure* (estese entro la dimensione della parola, della frase o di poche righe) e *macrofigure*, figure di una retorica che ha solo in parte a

che fare con quella antica, assai di più con la moderna del Gruppo di Liegi e moltissimo con quella freudiana. Le macrofigure si estenderebbero su porzioni ampie, amplissime di testo, quando non addirittura sulla sua integralità. Esse presiederebbero all'organizzazione dei suoi contenuti semantici, orientandoli in un dato modo grazie alla mescolanza costante di pensiero asimmetrico, che funziona cioè secondo comune logica aristotelica, e pensiero simmetrico, tipico dell'inconscio secondo Freud e Matte Blanco, e che procede per generalizzazioni crescenti, associazioni, formazione di classi tra elementi sulla base di alcuni punti di contatto, che inducono a proiettare rapporti di identità anche su tutti gli altri aspetti.

Tutte le *Lettres persanes* sarebbero giocate secondo Orlando su due fenomeni macrofigurati: (1) la negazione, per cui si attacca in vario modo la tradizione ancora vigente fingendo di fare il contrario; (2) lo spostamento, per cui si può attaccare in questo modo il Corano e l'Islam (bersaglio meno problematico) quando in realtà si sta attaccando la Bibbia e il cattolicesimo (bersaglio ben più problematico), e questo proprio in virtù del fatto che le due religioni, se dal punto di vista della logica comune sono distinte, da qualche parte secondo la logica (abusiva) dell'inconscio sono la stessa cosa, visto che hanno molti elementi in comune. «Constatiamo quanto poco [...] comprenderebbe di un simile testo il lettore del 1792 o del 1981 il quale lo prendesse soltanto alla lettera: e non eseguisse mentalmente e fulmineamente un rinvio, quale il testo lo impone, dal mondo musulmano e dalla sua religione al nostro mondo e alla religione rispettiva» (*Ibrf*, p. 37).

Nella retorica antica non sembra esserci una figura per descrivere questo fenomeno: occorre invece adottare una prospettiva freudiana e parlare di spostamento; spostamento che se non viene colto dal lettore, inficia la comprensione del testo: «ne consegue che la letterarietà del testo [...] ha dunque un fondamento analizzabile nella sua ambiguità figurale» (*Ibrf*, pp. 37-38). Ne vengono fuori due assunti: (1) ciò di cui un testo letterario parla non è mai solo e soltanto quello di cui sta parlando; (2) questo tipo di "ambiguità figurale" può essere colto solo se si guarda alla globalità del testo, alle sue macrofigure, mentre resta latente se si prendono in esame solo piccole porzioni di testo, e relative microfigure.

Nel caso di questo secondo capitolo, penso che il portato ermeneutico più interessante, e meno esplicitamente sviluppato, sia proprio la questione delle macrofigure. Come è noto, alla sua morte nel 2010 Orlando lascia inediti appunti e lezioni audio-registrate che, per sua stessa dichiarazione,³ avrebbero dovuto costituire il materiale preparatorio per un libro su quelle che definiva *figure dell'invenzione*. Che cosa c'entrano le macrofigure

3 Faccio riferimento alle affermazioni di Orlando, riportate in A. Diazzi, F. Pianzola, *Conversazione con Francesco Orlando*, in «Enthymema» I, 2009, pp. 187-215: p. 205.

con tutto questo? Un'idea che resta in circolo nella riflessione orlandiana lungo i trent'anni che separano *Ibrf* dal corso universitario del 2006 sulle figure dell'invenzione, idea che non trova sistemazione teorica se non molto tardi e in modo molto imperfetto, è che si debba/possa indagare una figuralità del testo letterario non solo sul piano elocutivo-stilistico, e dunque microfigurale, ma anche sul piano macrofigurale.

Orlando sostiene a più riprese di aver fondato tutta la sua pratica ermeneutica proprio sul tentativo di rintracciare all'interno dei testi delle macrofigure, ovvero figure che non possono essere analizzate con gli strumenti della retorica classica, ma che richiedono un surplus di riflessione rispetto alle modalità di organizzazione dei contenuti del testo. Possono infatti essere colte solo se si analizzano gli scarti di potenziale tra i suoi diversi livelli semantici, i fenomeni ampi o amplissimi come quelli che riguardano la formazione di classi matteblanchiane a cavallo di temi, personaggi, situazioni, immagini. In questa sede non è possibile ripercorrere in dettaglio la riflessione orlandiana sulle figure dell'invenzione,⁴ ma mi preme provare a mostrare come ragionare in termini di macrofigure possa portare un contributo importante al dibattito su metodi e funzioni della critica tematica (un riferimento in questo senso è proprio il numero 58 di «Allegoria»). Il problema è che mentre siamo dotati come critici di strumenti molto complessi e affidabili per l'analisi del piano stilistico (*elocutio*) o narratologico (*dispositio*) di un testo, l'analisi tematica rischia sempre un certo contenutismo elementare.

Ora, il punto non è qui tanto – o almeno: non più – fondare o meno un nuovo tipo di retorica: per molta parte della critica questi esperimenti hanno perso interesse da tempo. Il punto è invece dotarsi di strumenti concettuali duttili, meno rigidi di quel che forse avrebbe gradito lo stesso Orlando, che però permettano di riflettere su che cosa significa occuparsi del piano tematico (*inventio*) di un testo in modo non meramente parafrastico, tautologico o elencatorio, come troppo spesso accade. Senza voler qui fornire una disamina dettagliata, nella sua ultima riflessione Orlando prova a stilare una casistica dei principali fenomeni macrofigurati che possono interessare un testo ed essere individuati facendo ricorso a strumenti matteblanchiani. Le figure dell'invenzione sono infatti a tutti gli effetti da considerarsi macrofigure, e sono le eredi di quella prima individuata proprio nel capitolo sulle *Lettres persanes* di *Ibrf*: si va dalle associazioni, che uniscono due serie semantiche indipendenti presenti nel testo giocando sulla loro co-occorrenza costante, al fine di instaurare un legame non obbligatoriamente presente nel mondo dei referenti; alle dissociazioni, che

illuminismo,
barocco
e le serie TV

⁴ Per la quale rimando a G. Iotti, *Sul progetto di una ricerca intitolata "figure dell'invenzione"*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano, A. Gargano, Pacini, Pisa 2014, pp. 271-289; e a V. Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in*

funzionano esattamente al contrario, scindendo serie semantiche che siamo abituati a percepire come unite; passando per le esteriorizzazioni, che legano rappresentazione del paesaggio e descrizioni a stati interni dei personaggi etc.⁵ Come si intuisce, le figure possono sovrapporsi e incrociarsi in un testo, e non ha tanto senso provare a distaccarle artificialmente una ad una o reificarle in un elenco. Il punto è che se si comincia a pensare in termini di macrofigure, si rendono più evidenti fenomeni che prima non si vedevano e che possono rivelarsi estremamente interessanti.

5.

Mi sembra utile portare un esempio tratto da un campo deliberatamente distante da quelli praticati da Orlando, e voglio farlo utilizzando una macrofigura centrale nella sua ultima riflessione, e parente dello spostamento di Montesquieu: la *trasposizione*, ovvero un fenomeno che contempla statutariamente il rinvio dal mondo immaginario (spesso, ma non necessariamente, di natura soprannaturale) a quello dei referenti, per cui significativi elementi del testo vengono risemantizzati e caricati di un significato che allude a dati sociali, culturali, antropologici, storici esterni al testo medesimo. Il che è possibile proprio perché quest'ultimo, tramite sistematiche e reiterate allusioni, instaura classi logiche, accomunate dalla medesima funzione proposizionale, a cavallo tra se stesso e i referenti di realtà. Per fare un esempio, nel *Ring* di Wagner la magia e la sua sconfinata, tremenda potenza starebbero per la tecnologia industriale che si afferma col capitalismo industriale ottocentesco, insieme ai suoi portati di distruzione e sfruttamento.

Questo tipo di macrofigura mi interessa particolarmente in quanto è attiva e pervasiva in opere che godono di un successo planetario nel contemporaneo. In un'altra sede⁶ mi sono occupata di analizzare la serie TV *Game of Thrones* (e i fortunati romanzi di G.R.R. Martin cui è ispirata) in chiave di macrofigura di trasposizione. La liceità dell'operazione è suffragata dal fatto che già Orlando ha analizzato in questa stessa chiave proprio il ciclo wagneriano del *Ring*, che non è (solo) un'opera letteraria, ma anche scenica, musicale e visiva. Di cosa parla lo specifico mondo di *Game of Thrones*? Apparentemente dei fatti dinastici e delle efferate lotte per il potere in un continente di pura invenzione, sito in una sorta di tardo-medioevo pseudo anglosassone con qualche inserto *fantasy*. A tutta prima lo sce-

Francesco Orlando, Quodlibet, Macerata 2020.

- 5 Faccio riferimento alla nomenclatura delle figure contenuta in una serie di appunti mai pubblicati in vita da Orlando, e che sono stati trascritti in appendice del mio saggio, *Figure dell'invenzione*, cit., pp. 188-195. Le figure sono discusse nel dettaglio all'interno del medesimo.
- 6 Per un approfondimento, mi permetto di rimandare a V. Sturli, *Edipo tragico, edipo precario. Successione, eredità e immaginario della crisi in «Game of Thrones»*, in «Between», VII, 14, 2017.

nario sembra non avere assolutamente niente a che fare né con l'epoca che stiamo vivendo, né con la nostra realtà quotidiana o con il mondo dei referenti che ci è proprio; e allora perché ci avvince così tanto? Perché *Game of Thrones* in effetti parla – anche – di una realtà drammatica che ci riguarda nel profondo: il conflitto generazionale, il collettivo impoverimento, una classe di giovani diseredati a causa dei danni dei padri, che lotta disperatamente (e quasi sempre senza successo) per restare a galla in un mondo in cui non esistono più sicurezze o tutele, il futuro è incerto e sinistro, le prospettive di prosperità molto ridimensionate.

La mia tesi è che lo straordinario successo dei romanzi e soprattutto della serie si basino sulla possibilità di fruire il testo su due livelli: da una parte – e questa è una differenza importantissima rispetto alla figura di spostamento analizzata da Orlando in Montesquieu – è possibile leggerlo/vederlo come un *fantasy* puro e semplice; e tuttavia se ne perderebbe innegabilmente qualcosa, e se proprio questa saga e non un'altra è tanto apprezzata e seguita, se proprio questa suscita tanta adesione e tanto successo, è perché innova i codici del genere in una direzione precisa, che instaura un parallelo col presente. *Game of Thrones* inserisce infatti per la prima volta all'interno del genere *fantasy* tutta una serie di elementi di crudo realismo, espliciti contenuti di violenza, sesso, potere e denaro, che sono tradizionalmente distanti tanto dagli archetipi del genere (si pensi al *Signore degli Anelli* di Tolkien) che dagli epigoni.

Giustamente la saga è famosa per l'assoluta brutalità con cui i protagonisti, beniamini del pubblico, possono subire mutilazioni, umiliazioni, rovesci di fortuna, mutamenti estremi di carattere, fino alla morte: non si è più certi che alla fine il bene trionferà, l'eroe non sopporta le difficoltà in vista del trionfo finale, bensì è sempre a rischio di fallimento, ed è anzi prima di tutto difficile capire chi siano i buoni e chi i cattivi, poiché i personaggi evolvono costantemente in direzioni impreviste. C'è nel *fantasy* – almeno ad un primo livello – un'inserzione di realismo che scompiglia le regole classiche. Ma questo da solo non basterebbe, perché questo realismo e questa violenza non sono mai fini a se stessi, bensì funzione di una precisa strategia rappresentativa che potremmo definire macrofigurale: *tutta* la narrazione è piena di giovani che hanno problemi con la trasmissione del potere sulla linea padre-figlio; *tutti* i protagonisti sono diseredati, bastardi, esiliati, storpi, impoveriti, detronizzati, insidiati, perseguitati; in *tutti* i casi il potere è stato perso a causa di evitabili errori che la generazione precedente ha commesso per sbadataggine, ingordigia, avidità, vigliaccheria, mancanza di lungimiranza. E che cos'è la forza distruttiva dei White Walkers che viene da nord e che minaccia una distruzione climatica, mentre le forze in campo sono troppo occupate a farsi la guerra tra loro per farci caso? È chiaro che tutto questo ha a che fare con un primo livello in cui si racconta una storia *fantasy*, concepita per essere uno svago, ma

forse la storia non calamiterebbe così tanta attenzione se non parlasse con altrettanta implacabile coerenza di un mondo molto simile al nostro, di una congiuntura storica dove le generazioni più giovani si trovano a vivere nella precarietà esistenziale costante, in un mondo meno sicuro e meno certo di quello della generazione precedente. Il rimando al presente si coglie meglio nella sua efficacia e pregnanza se si è in grado di ragionare in termini di figuralità dell'invenzione e di classi logiche che si creano a cavallo tra letteratura e referenti.

In questa prospettiva, si può tra l'altro osservare uno snodo importante nella teorizzazione di Orlando, segnata dalla svolta matteblanchiana: nel caso del ritorno del represso (quello che abbiamo applicato a *The Crown*), classico strumento orlandiano, l'analisi del testo viene fatta "a contropelo" rispetto al mondo dei referenti, ovvero nel testo si rifugiano e vengono espressi valori, desideri, segrete aspirazioni che non hanno più diritto di cittadinanza altrove; il caso di *Game of Thrones* – e delle trasposizioni in generale – è diverso: sembra che in questo caso il testo, più che articolare valori che si oppongono alla realtà, la rispecchi. Che cosa avviene del ritorno del represso in questa prospettiva che sembra andare in senso inverso, cioè di una ripresa e non di un negativo fotografico del mondo dei referenti? In realtà, anche nel secondo caso si può parlare di ritorno del represso, ma in senso non tanto freudiano, quanto piuttosto matteblanchiano: anche nel caso della trasposizione in *Game of Thrones* (come nel caso di tutte le figure dell'invenzione concepite da Orlando) si ha a che fare con classi logiche che si stabiliscono a cavallo tra testo e mondo, collegando due insiemi che apparentemente non c'entrano niente l'uno con l'altro (il nostro mondo e quello *fantasy*). Ciò è possibile solo perché si attua una formazione di compromesso: secondo comune logica i due mondi sono completamente diversi, ma siccome hanno alcune funzioni proposizionali comuni possiamo da qualche parte sentire che sono *anche* lo stesso mondo. A questo punto, quel che vale per l'uno varrà anche per l'altro, il che secondo buona logica asimmetrica è del tutto abusivo, ma funziona.

6.

Mi sembra di poter affermare, per concludere, che in *Ibrf* vengono sviluppati due nuclei chiave della riflessione di Orlando, che torneranno nei libri successivi, ma soprattutto che possono rivelarsi estremamente utili all'analisi del testo e non solo. Il primo nucleo è rappresentato dall'idea che il ritorno del represso possa e debba coinvolgere non solo la dimensione dei conflitti interiori, morali e psichici, ma si adatti altrettanto bene a descrivere la tensione dinamica, la differenza di potenziale, che si crea sulla linea di frattura di svolte storiche fondamentali; le forme e i modi di questo ritorno del represso dovranno essere di volta in volta individuati e

discussi, dal momento che quello orlandiano si presenta sempre come un modello “vuoto”, di tipo logico, che può di volta in volta essere riempito di contenuti diversi. Se per l’epoca dei Lumi la letteratura fa spazio a un ritorno del represso per cui si ride e si ironizza moltissimo su forme di un pensiero arcaico-magico in cui non si crede più, ma di cui si continua a subire segretamente il fascino, dopo il Romanticismo esso sarà piuttosto connesso con la nostalgia di un eden preindustriale e premoderno perso per sempre. Il secondo nucleo di riflessione importante contenuto in *Ibrf* è costituito dall’idea che ragionare in termini di macrofigure di senso (o di figure dell’*invenzione*) permetta di cogliere le relazioni semantiche che legano le diverse parti del testo tra loro, e che instaurano un rapporto, tanto saliente quanto imprevisto, tra testo e mondo dei referenti.

*Illuminismo,
barocco
e le serie TV*