

Strane coppie di Stefano Brugnolo

Pina Paone

Abstract

Si recensisce qui *Strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, di Stefano Brugnolo. Bologna: Il Mulino, 2013. Il volume è dedicato al *topos* della strana coppia attraverso l'analisi di una vasta campionatura, declinata in due direzioni, che replicano, nel saggio, la struttura binaria del sottotitolo: la strana coppia può essere allora la controfigura dell'uomo medio, esasperando grottescamente le sue risibili caratteristiche, o l'antagonista minacciosa dello stesso, costringendo il soggetto che si imbatte in essa a una facile ammissione di colpevolezza.

Parole chiave

strane coppie, Brugnolo, umorismo nero, parodia, antagonismo.

Contatti

pina.paone@gmail.com

LAUREL. Ci puoi scommettere che è una buona idea. Lo sai, io non sono mica così stupido come tu sembri.

HARDY. Ci puoi scommettere che non lo sei. Chiunque lo pensasse... Cosa vuoi dire, che tu non sei così stupido come *io* sembri?

LAUREL. Bè, ecco...-

Stan e Ollie, *Their first mistake*

K. prestò ben poca attenzione a quel discorso, [...] alla presenza di quei due però non poteva neanche riflettere, la pancia del secondo custode (non potevano che essere custodi) lo urtava continuamente quasi con amicizia, ma se alzava lo sguardo gli appariva un viso secco, ossuto, tutt'altro che adatto a quel corpo così grosso, e un gran naso storto, mentre al di sopra di lui discorreva col compagno. Che razza di gente era? Di che cosa parlavano? Che autorità rappresentavano? [...] «Come posso essere in arresto? E in questa maniera poi?» «Ecco, adesso ricomincia,» disse il custode intingendo un panino imburrito nel barattolo del miele. «A siffatte domande non rispondiamo.»

Franz e Willem, *Der prozess*

Strane coppie è un agile volumetto, suggestivo esercizio di critica tematica condotto abilmente da Stefano Brugnolo, che approfondisce in particolare un *topos* di origine comico-popolare che, partendo dalla Commedia dell'Arte, si insinua fin dentro la letteratura odierna, godendo di estrema vitalità altresì nel cinema, nel teatro e nella letteratura di consumo. Il merito principale del saggio sta proprio nella scelta del tema annunciato dal titolo, in precedenza mai trattato sistematicamente, ma sempre lateralmente soprattutto a causa della confusione dei tratti delle coppie in questione con altri tipi di coppie, e per la persistenza di etichette abusate come *doppio*.

Fondamentale, allora, risulta essere il secondo capitolo, in cui l'autore si propone di fare finalmente chiarezza, fornendo quelle che lui chiama le *costanti morfologiche* per l'individuazione del *topos*, ossia una serie particolareggiata di tratti e caratteristiche delle strane coppie, che riguardano il tono in cui vengono trattate, le dinamiche interne alla coppia, le funzioni e le situazioni in cui esse si trovano o che contribuiscono a innescare. Il capitolo è essenziale anche perché l'autore, oltre che circoscrivere il tema, dichiara strumenti e metodo di lavoro, richiamandosi all'illustre tradizione dei campioni di Auerbach e nel contempo al maestro della critica tematica, Francesco Orlando, in più occasioni citato e ripreso nelle categorie e nelle impostazioni critiche. Da Orlando e dal suo fondamentale libro sugli oggetti desueti Brugnolo parte, sempre nello stesso capitolo, per anticipare l'ipotesi critica che sorregge l'intero lavoro, enunciata in questi termini: «la dualità sgangherata delle nostre coppie costituisce un ritorno del represso rispetto ad una certa visione consolante dell'individuo padrone di sé, che pretende di sapere ciò che vuole, fa e dice» (25).¹ Conseguentemente, l'autore individua i limiti cronologici di selezione dei testi considerati, sostanzialmente coincidenti con la modernità, ossia il momento della crisi delle certezze, della «realtà polifonica e relativistica delle società post-religiose e post-tradizionali» (25). Unica eccezione è rappresentata da Shakespeare, precursore, come si sa, di tendenze e principi moderni, come quello della separazione degli stili, la cui infrazione permette, tra le altre cose, la nascita del *topos* moderno della strana coppia.

La strana coppia, come ce la descrive Brugnolo, è uno strampalato insieme di due goffi e macchiettistici tipi, dotati di un'individualità piatta, da pantomima, tanto che spesso i rispettivi tratti si confondono facilmente, rendendoli interdipendenti e intercambiabili. La mimesi è un altro loro elemento caratteristico: essi, mai in sé o appropriati del sé, sono sempre caricature di altro. Questi strani due, simili ma diversi, spesso provengono da sfere sociali basse e marginali, sono *outsiders* che quasi mai rispettano le distanze, i riti e le convenzioni sociali, e per questo si trovano a ricoprire un'importante funzione di critica, concretando controfigure parodiche di tendenze psicologiche e comportamentali proprie dell'uomo moderno, che ride di loro e insieme ride di se stesso, secondo un meccanismo tipicamente umoristico. In effetti queste coppie, il cui tono può variare dal grottesco al surreale, dal patetico all'inquietante, sono da ascrivere al genere dell'umorismo nero,² di cui Brugnolo si è occupato in un precedente saggio che in più punti viene qui chiamato in causa. Come i vecchi zanni della Commedia dell'Arte, sono spesso protagonisti di *gag* comiche fondate su equivoci, scambi, ingarbugliati tira-e-molla verbali, esilaranti e clowneschi. Inoltre, il tono dei loro dialoghi è spesso divagante, coerentemente con le tendenze secolari di una letteratura umoristica intesa come letteratura aperta e accogliente verso i materiali più eterogenei. A questo tipo di immediata comicità, però, le coppie uniscono un moderno e complesso umorismo che fa di esse l'incarnazione di istanze anonime, automatismi mentali e comportamentali, risultato, dunque, della moderna alienazione dell'individuo, derivata dal suo complesso rapporto con la società di massa.

Lo scenario è lo stesso descritto da Debenedetti ne *Il personaggio uomo*, e cioè quello del personaggio-particella, non più integro e dominato da forze di cui avverte l'azione su di

¹ Le citazioni sono tutte tratte dal libro che si sta recensendo se non diversamente segnalato.

² Come ricorda lo stesso autore, il genere ha inizio con la *Modesta proposta* di Jonathan Swift, che prefigura l'applicazione razionale e professionale del male nel senso di un perverso umorismo. Cfr. Brugnolo 1994.

sé, ma che non controlla e non capisce.³ Allora si potrebbe intendere la strana coppia come l'estremo tentativo di resistenza al personaggio in frantumi descritto da Debenedetti: l'Io si distingue a malapena dall'Altro, ma nello stesso tempo l'Altro è l'unica garanzia per l'esistenza dell'Io. E dunque, per sorreggere l'Io ormai in frantumi, prima di una definitiva resa all'atomismo del personaggio, non basta più un'unica persona, bisogna *essere due*. Si tratta, tuttavia, di una soluzione fittizia o quantomeno esteriore: questi due, infatti, neanche insieme passano l'esame di una convincente individualità. Spesso si riducono a puro fatto verbale, sdoppiato in vuoto dialogo *nonsensical*,⁴ o rappresentano anonimi esecutori di un occulto potere di cui non sono responsabili. Neanche insieme, quindi, fanno un intero, e continuamente cadono – anche fisicamente, in scena, come più volte Vladimir ed Estragon o Stan e Ollie – dimostrando di non saper reggere al peso del vuoto, dell'alienazione, dello spaesamento.

Il secondo capitolo è importante anche per spiegare la struttura binaria del volume, originata dai due principali paradigmi in cui si incarnano le strane coppie di Brugnolo e che determinano le diverse linee intraprese nei due capitoli successivi, corrispondenti, peraltro, ai due sostantivi del sottotitolo, che recita *Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*.

Nel primo caso, corrispondente ai 14 esempi del terzo capitolo, le strane coppie ricoprono la funzione di *parodia* dell'*everyday man*, controfigura grottesca del moderno uomo residuale. Spesso, in questo caso, esse sono presentate da un punto di vista interno alla coppia, la quale riveste il ruolo di protagonista dell'opera. Gli esponenti della coppia, allora, appaiono più diversi che simili, la vacillazione del principio di identità – altro tratto essenziale del *topos* – è rivolta all'interno stesso della coppia, di cui prevale l'aspetto ludico, infantile e innocente, atto a mischiare, carnevalescamente,⁵ sacro e profano, alto e basso, l'Io e l'Altro.

Nel secondo caso, corrispondente agli 11 esempi (ai quali si aggiungono altri due velocemente descritti in nota) del quarto capitolo, le strane coppie sono gli *antagonisti* dell'uomo qualunque. Esso viene raffigurato come l'indebolito soggetto che incontra la strana coppia, la quale, in nome di minacciose e incomprensibili entità sociali, arriva a colpevolizzarlo, demandandogli sotteraneamente la giustificazione del diritto a esistere, che il nuovo uomo in frantumi non è più in grado di fornire. In questo caso i due tipi della strana coppia appaiono, dal punto di vista del soggetto, più simili che diversi, e soprattutto minacciosi e pericolosi, invadendo la mente dell'individuo, che vede vacillare, sotto il loro perturbante effetto, il principio di identità.

Il primo capitolo inizia dalla fine, fornendo un esempio postmoderno della strana coppia con i due killer-pagliacci Jules e Vincent del film *Pulp fiction* di Tarantino. Si parte da *Pulp fiction* perché, a detta dell'autore, il film – e la strana coppia al suo interno – rappresentano l'occasione del libro, utile a mostrare l'incidenza ancora attuale del *topos*, e la sua pervasività anche in campi non strettamente letterari.⁶ L'esempio deve essere inteso

³ Cfr. Debenedetti 1998.

⁴ In effetti, i molteplici passi esemplificativi di cui l'autore si serve per le strane coppie sono quasi sempre dialoghi, a dimostrazione del fatto che le loro personalità sono spesso ridotte al meccanismo verbale dialogico.

⁵ È il principio della *parola bitonale* espresso da Michail Bachtin: la confusione, di matrice carnevalesca, di valori che nella vita ordinaria risultano di segno opposto. Cfr. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. 2001.

⁶ *Pulp fiction* rappresenta anche il tassello che conclude l'umorismo nero, rompendo con la problematica denuncia della realtà mossa dall'ironia moderna e proponendo, in alternativa, un riso innocuo e citazionistico, tipicamente postmoderno.

come una sorta di epigrafe prolungata: per questo, nonostante Jules e Vincent facciano evidentemente parte della prima categoria (quella delle controfigure dell'uomo qualunque), sfuggono alla struttura binaria del saggio, e vengono analizzati trasversalmente, fungendo da spunto introduttivo per l'intera trattazione.

Aggiungiamo che nel libro una vera conclusione non c'è: l'ipotesi critica anticipata nel secondo capitolo non è più ripresa distesamente e approfonditamente, ma per lampi, configurandosi il saggio essenzialmente come un ricco repertorio di singole analisi di strane coppie,⁷ desunte dalle diverse letterature europee e da quella americana, con estensioni nel campo del teatro e del cinema. Spesso si prendono in esame, con notevole densità e profondità di analisi e uno stile chiaro e scorrevole, testi-cardine della letteratura, ma l'originalità risiede proprio nel particolare punto di vista focalizzato sulle strane coppie, che permetterebbe di illuminare le stesse opere – già variamente studiate – secondo un'ottica differente, *straniata*, appunto.⁸

Ora, al di là delle costanti morfologiche esposte sommariamente dall'autore, credo che il titolo del libro rappresenti una felice soluzione per compendiare le due indispensabili caratteristiche del *topos* in questione, e cioè la *dualità* e l'*estraneità*. Inseriamo, come terza e ineludibile *key-word*, la *parola*, attributo immancabile, marchio di riconoscimento e soprattutto modo d'esistere specifico delle strane coppie.

Partendo dall'aprifila premoderno della prima sfumatura del *topos*, la dualità può intendersi come un salvagente per meglio sopportare le angosce derivanti dal peso di importanti questioni di coscienza, che i due *murderers* clowneschi dello shakespeariano *King Richard III* affrontano, mediante un'«esatta parodia diabolica (*ante litteram*) del grande monologo amletico» (30),⁹ dimostrando, come teorizzato da Bachtin, il vitale ruolo di critica

⁷ L'autore aggiunge anche, in coda, prima dell'indice dei nomi, un indice delle strane coppie, ordinate secondo un criterio alfabetico.

⁸ Per la precisione, Brugnolo analizza le seguenti strane coppie: per il primo tipo, i due sicari del *King Richard III* di Shakespeare, Dravot e Carnehan (i due *rapsallions*) di *The Man Who Would Be King* di Kipling, Bouvard e Pécuchet dell'omonimo romanzo di Flaubert, Kayerts e Carlier di *Outpost of Progress* di Conrad, Guido Pagliocco e Bartolo Barbi della novella *Pari* di Pirandello, Pedro Pérez e Alvaro Álvarez del racconto *Los dos sabios* di Clarín, Aureliano e Giovanni di Pannonia del racconto *Los teólogos* di Borges, Stan e Ollie del cinema americano tra gli anni '20 e '50, Claire e Solange della *pièce* teatrale *Les Bonnes* di Jean Genet, Vladimir ed Estragon di *En attendant Godot* di Beckett, Ben e Gus della *pièce* *The Dumb Waiter* di Pinter, Rosencrantz e Guildenstern della *pièce* *Rosencrantz & Guildenstern are Dead* di Stoppard, Giuseppe M. e Romeo P. del film *Gomorra* di Garrone. A queste va aggiunta la coppia introduttiva del primo capitolo: Jules e Vincent di *Pulp fiction* di Tarantino. Per il secondo tipo, invece, vengono scelti: i due bravi contro don Abbondio ne *I promessi sposi* di Manzoni, Tweedledum e Tweedledee contro Alice in *Through the Looking-Glass* di Carroll, Il Gatto e la Volpe contro Pinocchio nell'omonimo romanzo di Collodi, Il Duca e il Re contro Huck in *Huckleberry Finn* di Twain, le due palline contro il signor Blumfeld nel racconto *Blumfeld ein älterer Junggeselle* di Kafka, Robinson e Delamarche contro Karl Rossmann nel romanzo *Amerika* di Kafka, i due pseudo-aiutanti Artur e Jeremias dell'agrimensore K. in *Das Schloss* di Kafka, Franz e Willem contro Franz K. in *Der Prozess* di Kafka, Al e Max contro Ole nel racconto *The Killers* di Hemingway, Goldberg e McCann contro Stanley nella *pièce* *Birthday Party* di Pinter, Oido e Odeim contro Urrutia Delacroix nel romanzo *Nocturno de Chile* di Bolaño. A questi sono da aggiungere le due strane coppie brevemente analizzate in nota: Perry Smith e Dick Hickock nel romanzo *In Cold Blood* di Truman Capote e Carl Showalter e Gear Grimsrud nel film *Fargo* dei fratelli Cohen.

⁹ Non è questo l'unico caso in cui le strane coppie si prestano a incarnare le controfigure di personaggi interi e di più alto spessore. Nella casistica di Brugnolo succede anche ai due *rapsallions* di Twain, controfigura pagliaccesca del Kurtz di Conrad, a Bouvard e Pécuchet, macchiette parodiche di Madame Bovary, o a Rosencrantz e Guildenstern, tipi parodici di Amleto.

del personaggio basso, le cui libertà e extraregolarità di *outsider* gli permettono di portare alla luce le tremende e scandalose verità del mondo sociale e umano.¹⁰

Seguendo l'ipotesi critica che sorregge il libro, la dualità è però soprattutto lo scudo dell'uomo contro il disorientamento promosso dalla società di massa. Così, con i flaubertiani Bouvard e Pécuchet, nel cui incontro sentiamo «il pathos dell'incontro accidentale e fatale quale può darsi solo in epoche di folle solitarie» (40),¹¹ la *multitude* della folla¹² diventa moltitudine di libri e falsi saperi, ossessivamente inseguiti alla ricerca del moderno valore del nuovo, da cui scaturisce un'inedita stupidità di massa. La dualità qui segnala «l'impossibilità di un approccio autonomo al mondo» (44), l'impossibilità di orientarsi nell'infinitamente proliferante messe di informazioni della moderna società dell'identico, in cui, in un estremo tentativo di differenziarsi, non si fa altro, in realtà, che intrappolarsi nel mimetismo, trasformandosi in uomini-copia che non sanno più esercitare un uso critico e interpretativo del reale, e vivono di «esperienze kitsch», cioè a dire «di seconda mano». (45)

Nel Pirandello di *Pari*, la dualità sta per uguaglianza perfetta di due, parità come appianamento infinito dei conflitti tra una coppia di amici, uomini medi, impiegati statali che prendono troppo sul serio la loro *forma* – in termini pirandelliani – e per conservare l'equilibrio di amici non rivali si emulano perpetuamente in tutto. Quando sono intellettuali – come nel caso dei *dos sabios* di Clarín o dei *teólogos* di Borges – i componenti della coppia sono spesso rivali, e innescano un'inutile lotta per differenziarsi, arrivando invece a coincidere, secondo il noto meccanismo della negazione freudiana: nell'Altro si cela sempre, nascosto, l'Io, ancor di più se palesemente negato.

L'Altro, in alcuni casi, può malinconicamente rappresentare l'unica, ultima certezza. È tutto ciò che rimane per Stan e Ollie,¹³ il solo garante dell'esistenza dell'Io in un mondo abbandonato da Dio, in *Waiting for Godot*. Dio non si incarna, manca continuamente all'appuntamento terrestre con l'uomo che, per reggere al disastro, si sdoppia, in uno struggente tentativo di resistenza al nichilismo e alla solitudine. Visto che Godot non arriva, «noi siamo condannati all'altro» che, drammaticamente, «ci ricorda il nostro errore» (85). «Vladimir ed Estragon sono proprio e solo questo: due esseri umani che non fanno e non possono fare a meno l'uno dell'altro anche se non ne possono più l'uno dell'altro» (86).¹⁴ Ancora di più, la dualità sta a coprire quel «difetto ontologico» (Fleming, cit. in

¹⁰ Ci riferiamo alle tre figure dello buffone, del furfante e dello sciocco che secondo Michail Bachtin rappresentano tre figure letterarie – desunte dal contesto della cultura medievale – capaci, proprio in virtù della loro marginalità, di mettere allegramente in discussione la serietà delle convenzioni e dei riti sociali. Cfr. Bachtin, «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo».

¹¹ Risuonano, in queste parole, gli echi delle considerazioni di W. Benjamin sulla moderna società di massa, e in particolare la memorabile analisi della lirica *À une passante* di Baudelaire. Cfr. Benjamin, *I «passages» di Parigi* e Benjamin, *Angelus novus*.

¹² Ci riferiamo al *poème en prose* di Baudelaire, *Les foules*, che propone, in relazione alla nuova esperienza della folla, il nesso *multitude-solitude*. Cfr. Baudelaire 1975.

¹³ Stan e Ollie sono presentati anche come le «due parti di un unico ideale Sé. In Ollie ritroviamo una caricatura del nostro Ego, dei suoi tentativi di vedersi riconosciuto, delle sue presunzioni e goffaggini. [...] Molto umana è anche la sua tendenza a fare di Stan il capro espiatorio di tutti i suoi fallimenti. Stan corrisponde alla parte recalcitrante, dispettosa, che sabotava l'Io. Ma Stan è anche la parte più vera di Ollie, la parte che gli impedisce di diventare quel pallone gonfiato che vorrebbe tanto essere» (71).

¹⁴ Si legga questo passo a titolo esemplificativo:

«ESTRAGON. Da quanto tempo è che noi stiamo insieme tutto il tempo?

VLADIMIR. Non so. Cinquant'anni, credo.

Brugnolo, 104) quella «mancanza a essere» (75) che Stanlio, ad esempio, poteva vivere in maniera spensierata e liberatoria, ma che Claire e Solange, le due serve di Genet, vivono in maniera problematica e soffocante. Tra i plurimi tentativi delle strane coppie di prendere forma, si situa il loro disperato e impossibile sforzo «di emanciparsi dalla propria (non) identità di (mezze) persone; ma soprattutto *il* tentativo di liberarsi dall'odio che ognuna di loro nutre per l'altra, e cioè per se stessa, per l'immagine speculare e umiliante di sé che l'altra le rimanda» (77-78): l'Altro non esiste perché l'Io non esiste, e dunque l'Altro della coppia ricorda, con esiti frustranti, la non-pienezza dell'Io, tanto che Claire-Madame rivolge a Solange-Claire queste parole: «ma ne ho abbastanza di questo specchio spaventoso che mi rimanda la mia immagine come un cattivo odore. Sei il mio cattivo odore» (cit. in Brugnolo, 77).¹⁵

L'estraneità si presenta quindi come inestricabilmente connessa alla dualità, in un rapporto di reciproca dipendenza che duplica quello che lega le strane coppie tra loro. Queste sono strane per chi? E rispetto a cosa? La deformità, il sovrappiù, la tendenza macchiettistica di queste coppie attivano il meccanismo di straniamento che ci permette di guardarle da lontano e ridere di loro. Nel contempo, però, come già accennavamo, in virtù di una più sottile identificazione, il lettore, nel ridere di loro, ride anche di se stesso in quanto i due mettono in scena grottescamente caratteristiche ridicole dell'uomo qualunque. Lo straniamento, quindi, coinvolge il lettore o lo spettatore stesso, inglobandolo in un senso più generale e accogliente di 'stranezza'. Particolarmente utile, a tal proposito, si dimostra l'esempio di Stan e Ollie, la cui estraneità è da concepire nei confronti della solida società americana, in cui i due cercano ripetutamente di integrarsi attraverso goffi e comici tentativi, che però si configurano come «atti mancati»: cioè i loro continui e falliti sforzi a essere normali tradiscono una più profonda resistenza alla normalità, più esplicita in Stanlio, «clown bianco» (67) incosciente e irresponsabile che, come un bambino, sperimenta un'irresistibile voglia di capovolgere le azioni e i discorsi.

L'estraneità di Vladimir ed Estragon è ancora più grottesca: anche loro non sono integrati e condividono il vuoto di una società abbandonata al terrestre. A differenza degli altri esponenti della stessa società, però, essi sono irriducibili alla forma e consapevolmente sconfitti. Come residui di uomini, alludono a residui di riti e convenzioni, di cui un suggestivo emblema è rappresentato dagli *chapeaux melon* che i due raccolgono e indossano, quali citazioni di una defunta civiltà.

Lo straniamento può anche configurarsi come disorientamento e distanza rispetto ai testi di una tradizione sentita ormai come incomprensibile e allo stesso tempo insostituibile. Succede ai Rosencrantz e Guildenstern riscritti da Stoppard, i quali si sentono estranei a quanto avviene intorno a loro e, più che attori partecipativi, diventano spettatori passivi di un dramma che non comprendono, mettendo in discussione, oltre la tradizione

ESTRAGON. Mi domando se non avremmo fatto meglio a restare soli, ognuno per conto suo. Non eravamo fatti per percorrere la stessa strada.

VLADIMIR. Ci si può sempre lasciare se credi che sia più giusto.

ESTRAGON. Adesso non ne vale più la pena» (Beckett, cit. in Brugnolo, 86).

¹⁵ Nelle serve di Genet questa tensione nella coppia sfocia in un esito tragico: Solange, che recita *Madame*, avvelena Claire, che recita Solange. La morte della compagna conduce però a una dissociazione dell'io, portando alla luce un'altra costante delle strane coppie: la «vocazione a essere "una copia eterna"» (77). Succede anche, per esempio, ai due *teólogos* di Borges o a Ben e Gus di Pinter.

– che può essere consumata adesso soltanto in modo ironico e giocoso – il senso stesso della rappresentazione teatrale.¹⁶

Per quanto riguarda il secondo paradigma delle strane coppie individuato da Brugnolo, l'estraneità è percepita dal soggetto che incontra le coppie, di cui il lettore assume il punto di vista. Questa seconda sfumatura del *topos*, segnato indiscutibilmente da Manzoni e poi da Kafka, costringe l'uomo qualunque, indebolito e degradato, a una situazione di bivio, preannunciata dall'*hic et nunc* manzoniano, in cui Don Abbondio, l'eterno 'uomo che non c'entra', segnalato dal sentimento della paura, è chiamato dalla strana coppia di bravi – *silhouettes* incoscienti e senza nome – a partecipare alla Storia ed espiare la colpa dell'inazione. La dualità diventa una minaccia per l'*everyday man*, così insicuro di sé da dubitare facilmente della propria innocenza, vista la sua crescente disponibilità a colpevolizzarsi. La strana coppia è l'anonima rappresentanza dell'intrusiva e invadente società dei servizi e dei consumi, dai meccanismi più e più incomprensibili e inquietanti. Questa domanda all'uomo di partecipare allo straniamento e accettare il funzionamento sociale divenuto ormai assurdo, di diventare in definitiva anch'egli *strano*, e soccombere alla società. Ciò è particolarmente evidente in Kafka – a cui sono dedicati persino quattro paragrafi – le cui promiscue strane coppie tendono a diventare presenze interne al soggetto, le parti vergognose e infantili di un uomo dalla parte *adulta* troppo accentuata.

L'opposizione adulto-bambino, nel secondo paradigma delle strane coppie, interviene spesso a connotare da una parte le strane coppie, adulti poco raccomandabili violenti e truffaldini, dall'altra il soggetto-bambino, affascinato dalla filosofia oziosa degli acchiappa-citrulli – come nel caso di Pinocchio di fronte al Gatto e la Volpe – altre volte – penso ad Huckelberry Finn – indignato dalla falsità di questi strani venditori di parole, ma in fondo affascinato dalla loro abilità retorica, in grado di far presa sulle masse americane della provincia, bisognose di profeti e predicatori.¹⁷

Pinter approfondisce la tendenza kafkiana a raffigurare la strana coppia come una presenza sdoppiata all'interno dell'Io: i suoi Goldberg e McCann appaiono quali

esponenti di un Super Io ormai definitivamente fuori controllo, un Super Io arbitrario, arlecchinesco, gangsteristico, che assomma in sé tutte le possibili istanze formative-educative-morali-familiari-sociali interne ed esterne al soggetto, ma mescolate, pervertite, rese irriconoscibili. [...] Ecco perché sono in due, e perché si danno incessantemente il cambio facendosi il verso con tempismo frenetico: proprio per accentuare questo tratto di invasione, confusione e infine scissione della mente. [...] Come ha suggerito Freud, il no-

¹⁶ Già Oscar Wilde descriveva i Ros e Guil dell'*Amleto* con i tratti propri della strana coppia, sottolineandone in particolare – in un luogo insolito, la lunga lettera del *De profundis* – la loro estraneità ai fatti in cui si trovano a partecipare e all'altezza di sentimenti che non sono in grado di capire: «Essi s'inchinano, fanno smorfie e sorrisi, e quel che l'uno dice, l'altro ripete ancor più scioccamente. [...] Essi sono vicinissimi al segreto di Amleto, e non lo sanno. Né servirebbe dirglielo. Essi sono le piccole coppe incapaci di contenere più di quel tanto. [...] Essi sono semplicemente fuori della loro sfera: questo è tutto. La sublimità d'animo non è contagiosa, i grandi pensieri e le grandi emozioni vengono isolate dalla loro stessa esistenza. Ciò che la stessa Ofelia non capiva, certo non potevano capirlo "Guildenstern e il dolce Rosencrantz" o "Rosencrantz e il dolce Guildenstern"» (Wilde, 120-121). Ros e Guil, inoltre, sono utili anche a rappresentare una condizione di spaesamento sempre meno disperante, che prefigura gli esiti postmoderni.

¹⁷ In *Through the Looking-Glass*, la dinamica si inverte: sono gli strani ometti grassi Tweedledum e Tweedledee a rappresentare, nonostante non rinuncino a darsi arie da adulti, la parte infantile dell'io, dissacrando riti e convenzioni stabilite, spingendo l'ossimorica bambina-saggia Alice a liberarsi dei pesanti valori 'adulti'.

stro Super Io 'si veste' sì di regole e leggi sociali ma esso rappresenta un'istanza accusatoria fondamentalmente arcaica, illogica e arbitraria; a livello profondo qualsiasi senso di colpa si regge insomma sull'interiorizzazione di una voce accusatrice incombente e capricciosa che in alcune occasioni di maggiore nostra esposizione e fragilità può sopraffarci, chiedendoci conto del nostro 'essere qui' e 'essere così', in definitiva del nostro stare al mondo. (180)

Negli esiti più recenti, dunque, le strane coppie, portavoce di un Super-Io degradato e reso illogico, fanno esplodere il soggetto, che, sentendosi oscuramente in difetto, è portato a collaborare con i propri aguzzini e col Sistema paradossale che essi rappresentano.

In tutti i casi, nell'uno e nell'altro paradigma, la parola dialogante in bizzarri, insensati o inquietanti botta e risposta, è il segnale della presenza della strana coppia. I due strani, terrorizzati dal silenzio e dal vuoto che a esso soggiace, parlano e straparano di una parola stanca, ripetuta, malinconica perché unico indizio della presenza dell'altro. Una parola vuota per coprire il vuoto, celebrata come rito residuo di una società decaduta, parola che ha comunque bisogno dell'altro per essere completata (in Vladimir ed Estragon), o una parola bizzarra che sfida le leggi 'adulte' della logica nel meccanismo del continuo viceversa (o *contrarivise*), che afferma una suprema e liberatoria volontà di evadere dai ruoli e dalle convenzioni per diventare, almeno nel mondo retorico, il contrario di ciò che si è (in Tweedledee e Tweedledum).¹⁸ Più volte la parola, che non si attacca più alle cose, viene ripetuta dal rispettivo compagno producendo un effetto d'eco che si veste di risvolti perturbanti, oppure vengono valorizzati gli scarti del linguaggio in funzione di accentuazione della dimensione fatica dello stesso (in Pinter o Hemingway). La parola, spesso nella forma della citazione, è, più volte, nelle strane coppie, parola d'altri, dei media, della tradizione ormai invecchiata, dei libri: riparlata a sproposito e stravolta dalle strane coppie, contribuisce a rendere il senso di confusione, la babele moderna di linguaggi parlanti intorno a un nucleo di vuoto (in Tarantino, o, *in nuce*, in Flaubert). Altre volte le strategie retoriche delle strane coppie, che sono anche i «padroni delle parole» (167), aggrovigliano il soggetto, alludendo a un sottotesto imprevedibile e angosciante di cui a tutti è chiaro il senso fatale, che svela l'inconsistenza e l'inevitabile debolezza dell'uomo moderno (in Pinter o in Kafka).

Sempre, la parola straniante è lo strumento del ribaltamento dei valori ritenuti come stabiliti una volta per tutte, l'indizio della lotta che tutte le strane coppie conducono contro la normalità e infine il segnale dell'invito alla disobbedienza che esse pongono al soggetto, il quale, però, quasi mai lo accoglie o raccoglie – magari mescolandoli – i suoi pezzi, diventando provocatoriamente *strano* come le coppie. Al contrario, egli rimane un puzzle scomposto dai suoi stessi tasselli, un pezzo barcollante di cui non rimangono che schegge, in grado in definitiva di deludere e terrificare il lettore scegliendo per sé – e per il lettore stesso – la strada colpevole e vergognosa dell'inazione. O quella tragica, un attimo prima della resa, che sostituisce al grido espressionistico avanzi di parole ai confini tra il verso animalesco e il vuoto del silenzio.

¹⁸ Si legga, ad esempio, questo passo: «Mi dispiace molto». Fu tutto quello che Alice poté dire; «Io so a che cosa stai pensando», disse Tweedledum: «ma non è così, niente affatto!» «Al contrario,» continuò Tweedledee, «se fosse così, allora potrebbe essere; e se così fosse allora sarebbe; ma siccome non è, non si dà. Questa è logica». (Carroll, cit. in Brugnolo 122)

Bibliografia

- Bachtin, Michail M., “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”. *Estetica e romanzo*. Trad. Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 2001. 231-405. Stampa.
- . *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Trad. M. Romano. Torino: Einaudi, 2001. Stampa.
- Baudelaire, Charles. “Les fables”. *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. 291. Stampa.
- Benjamin, Walter. “Di alcuni motivi in Baudelaire”. *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Trad. Enrico Solmi. Torino: Einaudi, 1981. 89-129. Stampa.
- . *I «passages» di Parigi*. Ed. Enrico Ganni. Torino: Einaudi, 2007. Stampa.
- Brugnolo, Stefano. *La tradizione dell'umorismo nero*. Bulzoni: Roma, 1994. Stampa.
- Debenedetti, Giacomo. *Il personaggio-uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*. Milano: Garzanti, 1998. Stampa.
- Wilde, Oscar. *De Profundis*. Trad. Camilla Salvago Raggi. Milano: Feltrinelli, 2007. Stampa.