

RENZO S. CRIVELLI

**Tra fantastico e meraviglioso:
La casa «cubista» di Flann O'Brien**

«Something strange then happened to me suddenly»¹. Con queste parole *The Third Policeman* [Il terzo poliziotto], il romanzo scritto dall'irlandese Flann O'Brien nel 1940 (pubblicato postumo nel 1967), mostra un improvviso, quanto stupefacente, salto di qualità, inducendo il lettore ad un passaggio dalla realtà alla dimensione totalmente fantastica. Certo, *The Third Policeman* è un'opera che si muove nella pura fantasia di un io monologante che finisce col coincidere con lo sguardo del lettore, di cui sollecita le capacità illusionistiche, immaginifiche, persino una tendenza all'estraniamento. Ma un conto è abbandonarsi ad un'atmosfera fantastica, densa di allusioni alla fiaba o alla narrazione irreali, altro è *costruire* accuratamente un oggetto inesistente, ricorrendo agli ingredienti più disparati, dando forma a ciò che non è plausibile attraverso una descrizione *realistica* che equivale all'atto ricreativo d'un pittore cubista. In questo modo O'Brien si pone nella scia di quegli sperimentatori che hanno attinto alle teorizzazioni sulla costruzione dell'immagine pittorica nelle avanguardie europee della prima metà del secolo XX (e a questo proposito basti citare James Joyce e Virginia Woolf, oltre a Gertrude Stein, tributaria dell'arte di Picasso nei suoi romanzi autobiografici).

La storia di *The Third Policeman* è tutta irreali, caratterizzata da una totale fluidità visiva, capace di introdurre il protagonista del romanzo nel mondo deformato della percezione pura, in cui nessuna logica può raccordare un oggetto ad un altro, una frase o una parola ad un silenzio, un'azione ad uno specifico fine. O'Brien è uno scrittore capace di coinvolgere violentemente il lettore in una dimensione quasi astratta; fino a farne un testimone entusiasta dell'irrazionale e dell'assurdo, fino a carpirgli una sostanziale complicità che potrà esser spesa a suo piacimento all'interno del testo ogni qual volta realtà e allucinazione si intrecceranno come due fili di una stessa maglia. E questo perché O'Brien è tra i più intriganti autori irlandesi (nato in Ulster nel 1911, morto a Dublino nel 1966), volto pur sempre ad una scrittura che intacca in profondità la struttura del romanzo (facilmente assimilabile a quella del metaromanzo) e che si richiama, oltre all'innovatività joyciana (fu infatti molto ammirato dall'autore di *Ulysses*, che lo definì «un vero scrittore, con un autentico spirito comico»), ad una particolare lettura, vicina a Lewis Carroll, del nonsense e ad una tendenza allo «sconfinamento» nei territori magici delle leggende celtiche. Non molto apprezzato quand'era in vita, O'Brien scrisse – forse a compensazione di una sua affannosa ricerca di identità – con

¹ O'Brien 1988, 54-5 («D'un tratto, mi successe una cosa strana», O'Brien 1992, 65).

vari pseudonimi (in realtà si chiamava Brian O’Nolan) e il suo primo romanzo, intitolato *At Swim-Two-Birds* [Una pinta d’inchiostro irlandese] ed uscito nello stesso anno di *Finnegans Wake*, passò quasi inosservato tra il pubblico. Quello successivo, per l’appunto *The Third Policeman*, non riuscì neppure ad arrivare in stampa ed ebbe grande successo soltanto dopo la sua morte (fra gli estimatori in Italia vi fu Italo Calvino).

Pure, a giudicare dall’impianto fantastico e dalla straordinaria commistione narrativa (un realismo crudo che si alterna a pura fantasia, esposta con un’interessante descrizione dei meccanismi della mente), quest’opera sembra proprio riassumere, come si è accennato, la grande stagione sperimentale del romanzo anglosassone, tracciando un ideale collegamento tra il comico come cifra dello stravolgimento – dal settecentesco Sterne allo stesso Joyce – e l’assurdo come dramma (e parodia) della frantumazione delle certezze scientifiche dell’Evo Moderno (da Beckett a Pinter). In realtà *The Third Policeman* non possiede una trama e l’unica sensazione, due parti di angoscia ed una di curiosità, che lascia al lettore è quella di imbattersi in una funzione della circolarità che raffigura pensieri, immagini oniriche, sensazioni, istinti, paure, ripensamenti, come in un gioco bizzarro della vista che, quando crede di “guardare”, capovolge l’oggetto, e quando invece cerca di “scorgere”, lo seziona così accuratamente da renderlo invisibile. Valga per tutte la dissertazione sull’acuminatazza – una delle tante che nel libro si alternano in assoluta continuità con il libero associazionismo delle immagini – in cui la rarefazione totale della funzione dell’assottigliarsi coincide con l’astrazione. Si parla, infatti, di una punta così sottile che la sua sezione finale risulta impercettibile, insinuandosi così nella mente:

‘There *is* a difference’, he said. ‘Now the proper sharp part is so thin that nobody could see it no matter what light is on it or what eye is looking. About an inch from the end it is so sharp that sometimes – late at night or on a soft bad day especially – you cannot think of it or try to make it the subject of a little idea because you will hurt your box with the excruciation of it’².

Il libro comincia con un delitto che ottenebra il protagonista e genera in lui un senso di colpa, accompagnandolo in varie peregrinazioni alla ricerca del bottino mai recuperato; e la narrazione ci conduce, subito dopo, in un mondo interiore in cui tre bizzarri poliziotti (ma è il terzo, quello che “esiste” meno di tutti, a costituire la chiave del libro) gestiscono un fantomatico commissariato esclusivamente impegnato nelle indagini sui furti di biciclette. E lì, tra quelle improbabili pareti, un’altra delle teorie scientifiche parodizzate, quella dell’atomi-

² *Ibid.* 70 («C’è una grossa differenza. La parte acuminata è così sottile che nessuno può vederla con qualunque luce o qualunque occhio. A circa tre centimetri dalla fine è così aguzza che certe volte – specialmente la notte tardi o in certe molli giornate di brutto tempo – non si riesce nemmeno a pensarla o anche solo a farne l’oggetto di una piccola idea, perché c’è da ferirsi la capoccia, tanto è lancinante», *ibid.* 84-5).

smo, viene applicata al fenomeno delle biciclette mutagene. Con un'ironia degna della migliore tradizione anglosassone, O'Brien scrive alcune fra le più irresistibili pagine letterarie sulle simbiosi, ipotizzando una società in cui uomo e «macchina» (nella fattispecie «bicicletta») si compenetrano irrimediabilmente:

If his number is over Fifty you can tell it unmistakable from his walk. He will smartly always and never sit down and he will lean against the wall with his elbow out and like that all night in his kitchen instead of going to bed. If he walks too slowly or stops in the middle of the road he will fall down in a heap and will have to be lifted and set in motion again by some extraneous party. This is the unfortunate state that the postman has cycled himself into, and I do not think he will ever cycle himself out of it³.

Ma torniamo al salto di qualità nella tecnica descrittiva enunciato come un subitaneo cambiamento dei registri percettivi poco dopo l'inizio di *The Third Policeman*. Secondo le categorie inventate da Todorov, «il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale»⁴. In questo caso la posizione del narratore nel romanzo è assimilabile a quella in cui un uomo «abita il mondo reale dove noi siamo, posto all'improvviso in presenza dell'*inesplicabile*»⁵. Lo vediamo proprio quando O'Brien, dopo averci introdotto, attraverso un'elencazione inoppugnabile dei fatti, nella mente di un individuo che si abitua in breve tempo all'idea del delitto, descrive con assoluto realismo il colpo con cui l'amico John Divney abbatte il vecchio Mathers allo scopo di rapinarlo e quello successivo, dato con la vanga, con cui il protagonista lo finisce. Segue il trascinarsi faticoso del corpo nella tomba precedentemente scavata dai due assassini, a cui però partecipa solo il narratore, dato che Divney *inesplicabilmente* è scomparso.

Ma ciò che appare *inesplicabile*, fino a questo punto, non esula ancora dalle categorie del reale, tant'è che alla fine del romanzo il lettore verrà a sapere che il bioco Divney si è allontanato allo scopo di sistemare – dopo essersi impossessato, lui solo, del tesoro di Mathers – una bomba nel nascondiglio dove in seguito spedisce il complice, con uno stratagemma diabolico, a recuperare la preziosa refurtiva. Eppure, nella prospettiva fantastica architettata da O'Brien, l'antefatto serve solo alla preparazione della distorsione percettiva che sta al centro di *The Third Policeman*. Una preparazione che raggiunge il culmine nell'immagine della casa

³ *Ibid.* 92 («Se la percentuale [di bicicletta] in un uomo è al di sopra del cinquanta, lo si capisce in maniera inconfondibile dalla camminata, che è sempre vivace; e mai che l'uomo si sieda: se ne sta in piedi, col gomito puntato contro il muro, e rimane così in cucina, magari per tutta la notte, invece di andare a letto. Se cammina troppo adagio, o si ferma in mezzo alla strada, casca giù in un mucchio e bisogna che qualche agente estraneo lo tiri su e lo rimetta in movimento. Ecco in quale disgraziata condizione si è biciclato il postino, e non credo che ormai riuscirà più a biciclarsene fuori'», *ibid.* 111).

⁴ Todorov 1983, 28.

⁵ *Ibid.* p. 29 [corsivo mio].

dei poliziotti, totalmente trasformata in un oggetto autonomo ed irreali. E questo soddisfa appieno lo schema todoroviano, che prevede la presenza di un «universo evocato dal testo in cui si verifica un avvenimento – un’azione – che rientra nell’ambito del soprannaturale»:

A sua volta questo provoca una reazione nel lettore implicito (e in genere nel protagonista della storia): è quella reazione che noi qualifichiamo «esitazione» come qualifichiamo «fantastici» i testi che la fanno vivere. Allorché si pone la questione dei temi, si mette fra parentesi la reazione «fantastica» per interessarsi soltanto alla natura degli avvenimenti che la provocano[...]. In altri termini: quando qui si tratta della percezione di un oggetto, si può insistere sia sulla percezione che sull’oggetto. Ma qualora l’insistenza sia troppo forte, non si percepirebbe più l’oggetto stesso⁶.

L’oggetto è la casa. Ma vediamo come viene costruita questa «reazione» del lettore (e del narratore, perché finiscono col coincidere). Innanzi tutto O’Brien, con un procedimento *oggettivo* che ci dà l’illusione di trovarci al cospetto di una qualsivoglia teoria scientifica, cita un certo de Selby, autore del tutto immaginario di dotti libri sull’allucinazione, a cui viene attribuito il seguente assioma:

Human existence being an hallucination containing in itself the secondary hallucinations of day and night (the latter an insanitary condition of the atmosphere due to accretions of black air) it ill becomes any man of sense to be concerned at the illusory approach of the supreme hallucination known as death⁷.

Subito dopo, all’interno del testo, lo scrittore irlandese riprende de Selby e due suoi libri intitolati *Golden Hours* [Ore dorate] e *Country Album* [Album di campagna], in cui si parla del significato delle case. Per de Selby esse sono innanzi tutto la causa del «rammollimento della razza umana», in quanto favoriscono nell’uomo l’esercizio della «lettura, del gioco degli scacchi, del bere, del matrimonio e cose del genere, ben poche delle quali possono essere esercitate convenientemente all’aperto»⁸. Non solo, ma questo studioso, uscito dalla fervida penna di O’Brien e presente come personaggio anche in *The Dalkey Archive* [L’archivio di Dalkey], un romanzo uscito del 1964, definisce una casa come una «vasta bara», una «scatola», un luogo dominato da due parametri oggettivi – il tetto e le quattro pareti – che contribuiscono a renderla «mortifera». In opposizione a questa struttura oggettiva de Selby nel suo *Country Album* ipotizza l’esistenza, tutta mentale ovviamente (ma,

⁶ *Ibid.* 106-7.

⁷ O’Brien 1988, 5. («Giacché l’esistenza umana è un’allucinazione che contiene in sé la secondaria allucinazione del giorno e della notte (quest’ultima un’insalubre condizione dell’atmosfera dovuta ad accumulazioni di aria nera), all’uomo di senno non si addice preoccuparsi dell’illusorio approssimarsi di quella suprema allucinazione che è conosciuta col nome di morte», O’Brien 1992, 7).

⁸ «reading, chess-playing, drinking, marriage and the like, few of which can be satisfactory conducted in the open», *ibid.* 22 (*ibid.* 26).

chissà? il dubbio accompagna sempre il lettore) di un'altra struttura, definita semplicemente «habitat», che compare – secondo quanto inventa O'Brien – in alcuni disegni allegati al volume. Anzi, di «habitat» ce ne sarebbero due tipi: le case senza tetto e le case senza pareti. Eccone la descrizione:

The former had wide open doors and windows with an extremely ungainly superstructure of tarpaulins loosely rolled on spars against bad weather [...]. The other type of «habitat» had the conventional slated roof but no walls save one; around the other sides were the inevitable tarpaulins loosely wound on rollers suspended from the gutters of the roof⁹.

La plausibilità della scena, pur dettata dal rimando ad una descrizione di per sé fantasiosa come quella di de Selby, viene mostrata all'inizio da O'Brien come un fatto evidente quando il protagonista giunge alla casa del delitto. Infatti egli nota soltanto «a fine roomy brick building of uncertain age, two storeys high with a plain porch and eight or nine windows to the front of each floor»¹⁰.

Di fronte ad una descrizione oggettiva della casa di Mathers (una costruzione qualsiasi a cui si accede attraverso un cancello di ferro ed un vialetto di ghiaia, con finestre ad altezza d'uomo) la reazione del lettore (e del protagonista) è dunque di partecipazione attiva ma non emotivamente rilevante. Lo stato di «esitazione» subentra subito dopo, quando, una volta all'interno, il narratore torna sul luogo del delitto e diventa testimone di un'apertura al fantastico. Ricorda ancora Todorov che il fantastico è rappresentato dalla «esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, davanti ad un avvenimento apparentemente soprannaturale». E ciò soddisfa particolarmente due delle tre *condizioni* indispensabili per addivenire alla definizione del fantastico messe a punto dal critico russo, laddove (*condizione a*) il lettore, mentre coincide col protagonista e prova la medesima sensazione, è obbligato a considerare «il mondo dei personaggi come un mondo di persone viventi e ad *esitare* tra una spiegazione naturale e una spiegazione soprannaturale degli avvenimenti evocati»; e dato che (*condizione b*) «l'*esitazione* si trova ad essere, al tempo stesso, rappresentata e diventa cioè uno dei temi dell'opera». (La *condizione c*, implicitamente rispettata, è quella in cui «il lettore rifiuta sia una interpretazione allegorica che poetica del testo»)¹¹.

⁹ *Ivi* («Le prime avevano porte e finestre senza chiusure e un'assai poco maneggevole sovrastruttura di tele cerate arrotolate su stanghe a protezione della pioggia[...]. L'altro tipo di 'habitat' aveva un normale tetto spiovente di ardesia, ma era privo di pareti, tranne che sul lato da cui in prevalenza spirava il vento; intorno ai lati c'erano le solite cerate arrotolate su stanghe sospese alle grondaie del tetto», *ibid.* 27).

¹⁰ *Ibid.* 23 («una bella costruzione in mattoni, spaziosa, di età incerta, a due piani, con una veranda molto semplice e, sulla facciata, otto o nove finestre per ogni piano», *ibid.* 27).

¹¹ Todorov 1983, 28 [corsivi miei].

Il narratore, infatti, ad un certo punto, si trova a testimoniare una vera e propria allucinazione, che genera in lui una forte *esitazione*:

I cannot hope to describe what it was but it had frightened me very much long before I had understood it even slightly. It was some change which came upon me or upon the room, indescribably subtle, yet momentous, ineffable. It was as if the daylight had changed with unnatural suddenness, as if the temperature of the evening had altered greatly in an instant or as if the air had become twice as rare or twice as dense as it had been in the winking of an eye; perhaps all of these and other things had happened together for all my senses were bewildered all at once and could give no explanation¹².

Da qui in poi tutto appare deformato, innaturale, incomprensibile. Ma viene narrato come se fosse, invece, integro, naturale, perfettamente logico. Ricorrendo ancora una volta alle categorie todoroviane, si potrebbe dire che *The Third Policeman* si distingue dalle storie fantastiche tradizionali. Insomma, l'ordine consuetudinario di questo genere specifico – che parte da una situazione normale per poi stravolgerla – viene ribaltato. Il paragone formale ci conduce alle *Metamorfosi* di Kafka, un testo in cui viene presentato un avvenimento soprannaturale per poi attribuirgli, progressivamente, valenze naturali. Così ancora Todorov¹³:

[Nelle *Metamorfosi*] la fine della storia è quanto di più lontano dal soprannaturale si possa immaginare. Di colpo, ogni esitazione diventa inutile: essa serviva a preparare il passaggio dal naturale al soprannaturale. Qui viene ad essere descritto un movimento contrario: quello dell'*adattamento*, che segue l'avvenimento inesplicabile; ed esso caratterizza il passaggio dal soprannaturale al naturale. Esitazione e adattamento designano due procedimenti simmetrici e inversi.

E questo è esattamente ciò che accade in *The Third Policeman*, anche se nel caso di O'Brien assistiamo ad una ulteriore complicazione, apparentemente inesplicabile. Il racconto, infatti, si muove in modo più ondulatorio, oscillando dallo stato di «esitazione» a quello di «adattamento», nel senso che il lettore/protagonista passa attraverso due stadi contrastanti prima di pervenire alla fase finale di «accettazione» del punto di vista. E lo fa postulando la completa naturalità dei fatti (e degli oggetti) all'inizio (la descrizione oggettiva della casa del delitto), per poi incorrere nello stato di «esitazione», quando gli elementi percettivi tradizionali vengono meno,

¹² O'Brien 1988, 24 («Non posso pretendere di descrivere che cosa fu, ma mi spaventò moltissimo già assai prima di averne un barlume di coscienza. Fu un qualche mutamento che si produsse in me, o nella stanza, qualcosa di indicibilmente sottile, e tuttavia grandioso, ineffabile. Come se la luce fosse cambiata con repentinà innaturale, come se la temperatura della sera si fosse modificata di colpo, e come se l'aria si fosse doppiamente rarefatta o doppiamente condensata in un batter d'occhio; forse accaddero tutte queste cose insieme, e altre ancora, poiché tutti i miei sensi furono d'un tratto sconvolti e non seppero darmi alcuna spiegazione», O'Brien 1992, 29).

¹³ Todorov 1983, 175.

ed introdurci progressivamente nella sfera del meraviglioso che si rivela come una allucinazione «realistica» (attraverso una vera e propria irruzione in cui, come dice il narratore, «tutti i sensi furono d'un tratto sconvolti e non seppero darmi una spiegazione»). Uno stato in cui, proprio come nel caso kafkiano, viene sì «postulata l'esistenza del reale, del naturale, del normale, per poter poi batterlo in breccia», fino a trattare «l'irrazionale come se facesse parte del gioco», fino a fare in modo che «tutto quanto il mondo ubbidisca ad una logica onirica, se non da incubo, che non ha più niente a vedere con il reale»¹⁴.

Insomma, O'Brien investe – in due sequenze concomitanti – sia la categoria del fantastico (entro cui è incastonata una percezione particolare di avvenimenti strani e che si attua, come abbiamo visto, attraverso lo stato di «esitazione»), sia quella del meraviglioso (caratterizzata, per l'appunto, da un definitivo «adattamento» al soprannaturale da parte del lettore). Ma, come si è notato, nel momento in cui i sensi del protagonista «sono sconvolti», avvengono anche alcuni mutamenti dei registri percettivi che appartengono alla sfera della pura creatività immaginifica, e che ci introducono nei meccanismi della deformazione pittorica «cubista», investendo elementi tipici della pittura di Braque e di Picasso come l'eliminazione della prospettiva, la deformazione dei piani e la raffigurazione contemporanea dei punti di vista.

In questo modo le categorie del fantastico si mescolano con quelle della sperimentazione «cubista», contribuendo ad accrescere uno straordinario impatto con il *prodotto* visivo del protagonista, che subisce una vera e propria esaltazione dei canali percettivi. E lo si vede bene quando, passando dallo stadio dell'«esitazione» a quello dell'«adattamento», entra in gioco un'altra casa, che sta al centro del romanzo: la stazione di polizia che ospita i tre agenti (Gilhaney, MacCruiskeen e il fantomatico Fox – il terzo uomo del titolo – che esiste solo in quanto doppio dell'assassinato Mathers). Anche qui, infatti, assistiamo ad un graduale passaggio dal fantastico al meraviglioso. In questa specifica sequenza, che rappresenta la struttura portante di *The Third Policeman*, nel senso che sostiene tutto l'impianto immaginifico del romanzo, gli elementi di «deformazione» dell'immagine seguono criteri che tengono conto anche della re-invenzione – in chiave squisitamente antinaturalistica, strumentale – della luce (un criterio consegnato totalmente alla sfera pittorica).

Ed ecco le sequenze¹⁵:

Of my own journey to the police-barracks I need only say that it was no hallucination.
The heat of the sun played incontrovertibly on every inch of me, the hardness of the

¹⁴ *Ibid.* 176.

¹⁵ O'Brien 1988, p. 54 («Del mio viaggio in caserma di polizia, posso dire soltanto che non fu affatto una allucinazione. Il calore del sole giocava in modo incontrovertibile su ogni pollice del mio corpo, la durezza della strada era innegabile e il paesaggio cambiava, lentamente ma sicuramente, man mano che procedevo nel mio cammino. Sulla sinistra v'era una scura torbiera percorsa da fenditure nerastre e disseminata di cespugli e di bianche strisce rocciose, e qua e là, in lontananza, si scorgeva una casa mezzo nascosta da un ciuffo d'alberi», O'Brien 1992, 65).

road was uncompromising and the country changed slowly but surely as I made my way through it. To the left was brown bogland scarred with dark cuttings and strewn with rugged clumps of bushes, white streaks of boulder and here and there a distant house half-hiding in an assembly of little trees.

Mentre il protagonista si avvicina alla stazione di polizia, nota il paesaggio agreste che la circonda e ce ne dà conto con termini realistici. Tutto è normale, non presenta alcuna stranezza, la luce è quella solare, che irrorà ogni aspetto della natura (una torbiera, i cespugli, le rocce biancastre, un ciuffo d'alberi, un fiumicello, un soffice panorama di campi); tant'è che ci dice chiaramente che non si tratta affatto di una «allucinazione». Pure, alla fine di questa sequenza, ci viene fornito un dettaglio che non quadra del tutto nella scena; un semplice dettaglio legato al fatto che «non v'era alcun segno di vita umana» e che «forse era ancora mattino presto». «Forse», perché, come ci ricorda l'io narrante, «se non avessi perduto il mio orologio d'oro americano, avrei potuto sapere che ora era». Ma, a dire il vero, nel testo appare subito dopo un corsivo che non si sa da dove venga. E in questo corsivo «qualcuno» fuori campo («forse» è un ulteriore pensiero *oggettivo* del narratore?) fa notare che: «*Non hai mai avuto nessun orologio d'oro americano*».

Dunque sia il protagonista che il lettore (ma a questo punto dobbiamo introdurre un nuovo soggetto di fruizione, cioè l'osservatore) hanno un momento di «esitazione». C'è qualcosa che non può essere misurato e che non soddisfa una concatenazione ovvia di pensieri (com'è possibile pensare di avere una cosa e dire di non averla?). Dunque se il procedimento di «esitazione», secondo Todorov, serve a «preparare il passaggio dal naturale al soprannaturale» (qui siamo pur sempre nel campo del «fantastico») ecco che subentra immediatamente nella narrazione un quadro «inesplicabile»¹⁶:

Something strange then happened to me suddenly. The road before me was turning gently to the left and as I approached the bend my heart began to behave irregularly and an unaccountable excitement took complete possession of me. There was nothing to see and no change of any kind had come upon the scene to explain what was taking place within me. I continued walking with wild eyes.

Lo stato di «esitazione» non trova un'evidente motivazione; l'unico segno sta nell'apertura esasperata dello sguardo, teso a cogliere, evidentemente, il corrispettivo «reale» di quella inquietudine. Il protagonista, che sino a quel momento conosce solo le «leggi naturali», sembra percepire di colpo che quelle leggi, senza ragione alcuna, stanno per essere sovvertite; e, così facendo, si prepara all'impatto con il fantastico. Che immediatamente sopraggiunge:

¹⁶ *Ibid.* 54-5 («D'un tratto mi successe una cosa strana. La strada dinnanzi a me faceva una leggera curva verso sinistra, e mentre mi avvicinavo a questa curva il cuore cominciò a battermi irregolarmente e in breve fui in preda a un'indescrivibile agitazione. Non v'era nulla, nella scena circostante, nessun cambiamento che potesse spiegare ciò che stava succedendo dentro di me. Continuai a camminare con occhi frenetici», *ibid.* 65).

As I came around the bend of the road an extraordinary spectacle was presented to me. About a hundred yards away on the left-hand side was a house which astonished me. It looked as if it were painted like an advertisement on a board on the roadside and indeed very poorly painted. It looked completely false and unconvincing. It did not seem to have any depth or breadth and looked as if it would not deceive a child. That was not in itself sufficient to surprise me because I had seen pictures and notices by the roadside before. What bewildered me was the sure knowledge deeply-rooted in my mind, that this was the house I was searching for and that there were people inside it. I had no doubt at all that it was the barracks of the policemen. I had never seen with my eyes ever in my life before anything so unnatural and appalling and my gaze faltered about the thing uncomprehendingly as if at least one of the customary dimensions was missing, leaving no meaning in the remainder. The appearance of the house was the great surprise I had encountered since I had seen the old man in the chair and I felt afraid of it¹⁷.

«Mai in vita avevo visto coi miei occhi una cosa tanto innaturale»: dunque quel che appare al narratore è un fatto talmente sovversivo da risultare «allucinante». Qui, a dire il vero, siamo ben lungi da quella forma todoroviana di *adattamento* al soprannaturale (meglio sarebbe dire, a questo punto, al meraviglioso) che caratterizza il testo di Kafka. L'*adattamento* del protagonista (e del lettore) verrà in seguito, nella seconda parte di *The Third Policeman*, quando apprenderà che tutto quel che avviene nel romanzo, dopo il primo iniziale momento di *esitazione*, appartiene definitivamente alla sfera dell'irrazionale ed è perfettamente inserito in una «logica onirica». Una logica che trova spiegazione nel fatto che il narratore è nel frattempo morto (saltando per aria, per l'appunto, con la bomba che il perfido John Divney gli ha sistemato al posto del tesoro di Mathers che dovrebbe recuperare nella «faticosa» casa).

Ma v'è ben altro. Perché a questo punto la tecnica descrittiva della casa, nella fattispecie quella dei poliziotti, assume anche spiccate connotazioni pittoriche, dandoci la curiosa sensazione di trovarci davanti ad una delle case (con paesaggio) dipinte da Georges Braque o da Pablo Picasso nel periodo iniziale del Cubismo, tra il 1907 e il 1909. Che Flann O'Brien sia un eccezionale sperimentatore dei meccanismi percettivi – e narrativi – è cosa nota (così come è

¹⁷ *Ibid.* 55 («Come ebbi superato la curva, uno spettacolo straordinario si presentò al mio sguardo. A un centinaio di metri, sulla sinistra, c'era una casa che mi sbalordì. Sembrava dipinta su un cartellone a lato della strada, e in verità dipinta assai male. Appariva assolutamente falsa e improbabile. Sembrava non avere né larghezza né profondità, non avrebbe tratto in inganno neanche un bambino. Di per sé, ciò non sarebbe bastato a stupirmi, perché di cartelloni stradali ne avevo visti tanti. Ciò che mi sconvolse era la sicura convinzione, profondamente sentita, che questa era la casa che stavo cercando, e che dentro di essa abitava della gente. Neanche per un attimo dubitai che fosse la caserma dei poliziotti. Mai in vita mia avevo visto con i miei occhi una cosa tanto innaturale e terrificante, e il mio sguardo la percorreva incespicando, senza comprendere, come se una delle dimensioni consuete fosse venuta meno, lasciando senza significato le rimanenti. Il suo aspetto era la più grande sorpresa che avessi incontrato da quando avevo visto il vecchio sulla sedia, e ne ebbi paura», *ibid.* 65-6).

noto che James Joyce gli riconobbe doti di affinità, specie dopo l'uscita di *At Swim-Two-Birds*), ma ciò che più stupisce è questa apertura alle tecniche visive e costruttive del Cubismo, a dimostrazione della totale affinità espressiva di letteratura e pittura nel secolo del grande parallelismo sperimentale di queste due arti. Un'apertura che, nel brano di avvicinamento alla casa citato più sopra, è sottolineata proprio dal paragone con un *quadro* pubblicitario.

La casa (con il suo entourage naturale deformato) «sembra dipinta», come ricorda O'Brien. Essa appare «assolutamente improbabile», giacché non ha «né larghezza né profondità», ed è «innaturale», cioè diversa da una immagine oggettiva della realtà. La sua deformazione, del resto, è frutto di una totale *interiorizzazione*: un fenomeno che, oltre ad essere fantastico o meraviglioso, risponde a delle leggi autonome, che sicuramente non hanno nulla a che vedere con la proporzione o con le regole della prospettiva. Nel caso dell'eliminazione della prospettiva, per l'appunto, questa incredibile descrizione contenuta in *The Third Policeman* risponde al criterio-base del Cubismo, laddove vige l'assioma per cui essa è un «elemento accidentale alla pari della luce» e sta ad indicare «non un particolare momento nel tempo bensì una particolare posizione nello spazio, non la posizione degli oggetti bensì quella dello spettatore». Ha scritto John Golding, a proposito del primo Picasso cubista e del suo quadro intitolato *Casa in collina, Horta de Ebro* (1909, olio su tela, The Museum of Modern Art, New York) [Fig. 1] – che

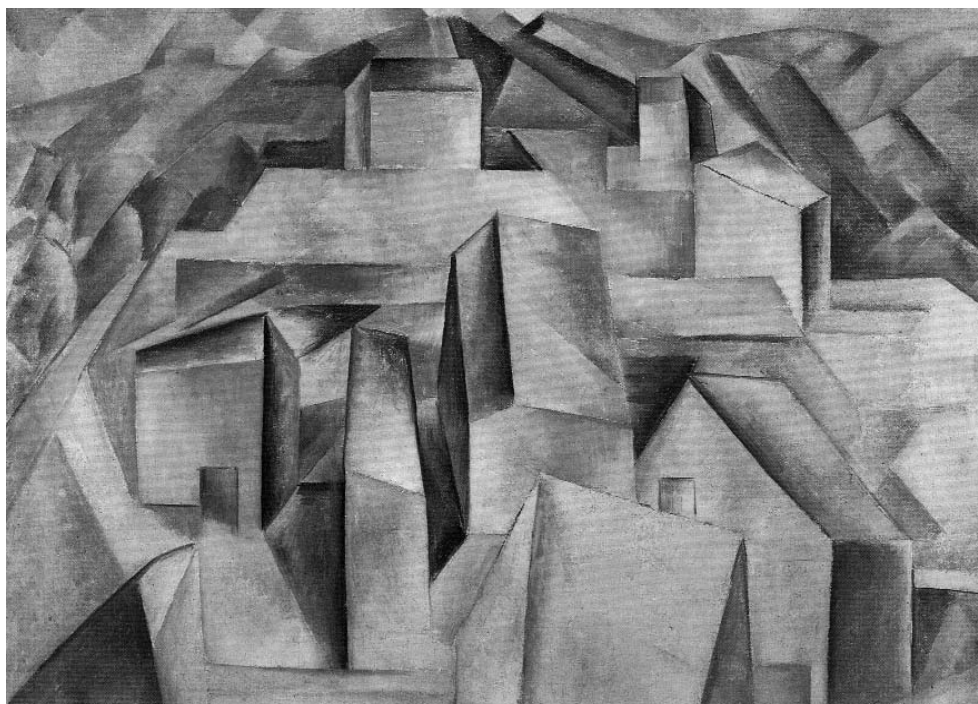


Fig. 1

not only is there no central vanishing point, but the perspective, rather than being convergent is actually divergent, so that the roofs tops and sides of the buildings are often broadest at their further ends, and have the effect of opening up, fan-wise, on to the picture plane[...]. Since atmospheric perspective is disregarded also, the furthest buildings appear to be placed above rather than behind the ones in foreground. The picture plane is further stressed by the device of dropping the small doors or openings below the bases of the buildings, and by the way in which some of the forms are opened up into each other and fused¹⁸.

Il risultato – presente anche nei quadri, sempre di Picasso, *Paesaggio* (1908, olio su tela, The Museum of Modern Art, New York), *Casa e alberi* (1908, olio su tela, Museo Statale d'Arte Pushkin, Mosca) e *Paesaggio, La Rue-des-Bois* (1908, olio su tela, Collezione privata, Parigi) – è quello di una ri-collocazione tutta mentale degli oggetti, secondo il punto di vista interiore dell'artista, un punto di vista destinato ad interagire con quello dell'osservatore. E questo perché, come ha ricordato Jacques Rivière nel 1912 a proposito del Cubismo, «la conoscenza che abbiamo di un oggetto è il risultato di una complessa forma di percezioni», tenuto conto che «l'immagine plastica non si muove, deve essere completa alla prima occhiata». E se il pittore «deve sempre mostrare di un oggetto parti sufficienti a suggerirne il volume, i Cubisti concludono di dover mostrare tutte le sue parti»¹⁹.

Infatti, come ha affermato Charles Lacoste, i Cubisti scelgono di mostrare quelle parti di un oggetto (nello specifico la casa con i suoi spigoli squadrati), «anziché attraverso il profilo con il suo rilievo suggerito dal gioco di luci e di ombre, attraverso il suo *cubo*: vale a dire le parti che non vediamo assieme alle parti che vediamo»; arrivando fino a rappresentare «l'oggetto da diverse angolazioni nel medesimo tempo»²⁰. E questo principio coordinatore lo riscontriamo proprio nella casa «cubista» di O'Brien. Specie nell'allusione ad una costruzione che, per dirla con un altro grande sperimentatore come Albert Gleizes, «non è più considerata da un angolo visuale prestabilito ma totalmente ricostruita secondo una scelta di punti di vista che la mia stessa possibilità di muovermi mi permette di scoprire»²¹. L'allusione è dunque ad una costruzione (un oggetto) che, presentando una simultaneità di tutti gli aspetti, rispecchia quella che il futurista belga Félix Mac Delmarle chiama «la simultaneità delle molteplici sensazioni che

¹⁸ Golding 1959, 78 («non solo manca un punto di fuga centrale, ma la prospettiva, invece di essere convergente, è addirittura divergente, di modo che le cime dei tetti e i lati degli edifici sono spesso più ampi nelle parti finali, e producono un effetto di apertura, simili a ventagli, sul piano pittorico[...]. Dato che anche la prospettiva atmosferica non è tenuta in considerazione, gli edifici più lontani sembrano collocati al di sopra invece che dietro quelli di sfondo. Il piano pittorico è ulteriormente accentuato dall'espedito di collocare le piccole porte o le aperture sotto il basamento degli edifici, e dal modo in cui alcune delle forme si aprono una sull'altra e si fondono»).

¹⁹ Rivière 1912 (Fry 1967, 102 e 104).

²⁰ Lacoste 1913 (Fry 1967, 162).

²¹ Gleizes 1913 (*ibid.* 170).

convergono a formare una emozione»²²: un concetto che prelude all'idea stessa di una «quarta dimensione» e che sta alla base del principio bergsonianesimo del «carattere cumulativo» della memoria umana, così come appare nell'*Evolution créatrice* del 1907.

Ed ecco come, per O'Brien, si sviluppa nella mente del narratore, la casa «cubista»:

I kept on walking, but walked more slowly. As I approached, the house seemed to change its appearance. At first, it did nothing to reconcile itself with the shape of an ordinary house but it became uncertain in outline like a thing glimpsed under ruffled water. Then it became clear again and I saw that it began to have some back to it, some small space for rooms behind the frontage. I gathered this from the fact that I seemed to see the front and the back of the 'building' *simultaneously* from my position approaching what should have been the side. As there was no side that I could see I thought the house must be triangular with its apex pointing towards me when I was only fifteen yards away I saw a small window apparently facing me and I knew from that that there must be *some* side to it²³.

La chiarezza dell'immagine acquista subito toni sfumati, simili a quelli forniti da un filtro d'acqua che rifrange le cose, distorcendole. Poi si fa nuovamente nitida, nel senso che mostra perfettamente i suoi elementi costitutivi. Infine, sviluppa caratteristiche di *simultaneità*, aprendosi alla concezione di una «quarta dimensione» in cui la prospettiva appare annullata, tant'è che fronte e retro sono concomitanti e risultano percepibili uno sull'altro (come s'è visto, Golding accenna ad un piano rappresentativo rivalutato dalla collocazione di piccole porte o di aperture «sotto il basamento degli edifici, e dal modo in cui alcune delle forme si aprono una sull'altra e si fondono»). Qui, in effetti, il gioco pittorico bidimensionale si muta in tridimensionale e sulla superficie piana compaiono spigoli tagliati ad angolo acuto che, in realtà, si rivelano fasulli (la casa sembra, ad un certo punto, triangolare più che cubica, ma non è vero). E alla fine proprio la presenza di una finestra (sempre Golding allude a «piccole porte o aperture») contribuisce a qualificare uno dei piani come uno dei fianchi dell'edificio, che senz'altro sembrerebbe non avere neppure un perimetro definito, e a determinare il passaggio dal bi-dimensionale al tri-dimensionale. Come ha ricordato uno dei massimi testimoni della nascita del Cubismo, Daniel-Henry Kahnweiler,

²² Mac Delmarle 1914 (*ibid.* 175).

²³ O'Brien 1988, 55 («Continuai ad avanzare, ma più lentamente, ora. Man mano che mi avvicinavo, l'aspetto della casa parve cambiare. Al principio, non fece nulla per conciliarsi con la forma di una casa normale, e anzi i suoi contorni divennero incerti, come qualcosa che ci appaia sotto la superficie di un'acqua increspata. Poi tornò ad essere nitida e vidi che cominciava ad acquistare un certo spessore, un certo spazio per le stanze dietro la facciata. Lo potei arguire dal fatto che mi parve di vedere *simultaneamente* la facciata e il lato posteriore dell'edificio mentre mi avvicinavo dalla parte di quello che avrebbe dovuto essere il fianco. Ma poiché non riuscivo a scorgere nessun fianco riconoscibile come tale, pensai che la casa doveva essere triangolare, con lo spigolo rivolto verso di me; solo quando fui a una quindicina di metri vidi una finestrella che pareva guardare dalla mia parte, e da ciò arguii che, in qualche modo, un *qualsivoglia* fianco doveva esserci», *ibid.* 66-7) [corsivo mio].

jusqu'ici nos réflexions sur la vision n'ont porté que sur l'objet de celle-ci, l'image «vue» sous deux dimensions, «connue» sous trois dimensions. A présent, il s'agit de la forme de ces images, de la forme sous laquelle nous voyons le monde extérieur. Ce sont précisément lesdites formes géométriques qui nous fournissent l'armature solide sur laquelle nous fixons les produits de notre imagination, composés d'excitation de la rétine et d'images emmagasinées [...]. Si de plus nous voulons reconnaître les trois dimensions dans l'image plane qui se présente, ce qui se produit à chaque regard, nous ne le pouvons que grâce à notre connaissance des simples structures stéréométriques. Sans le cube, nous n'aurions aucune impression de la triple dimension des corps en général²⁴.

Infatti, se prendiamo la serie di quadri dipinti da Braque nel 1908 – da *Case all'Estaque* (olio su tela, Kunstmuseum, Berna) a *La casa* (olio su tela, Collezione privata, New York) [Fig. 2] – non possiamo non notare lo sforzo costante con cui il pittore francese, durante un soggiorno di alcuni mesi nel sud della Francia, perseguì «la ricerca di una resa simultanea dei diversi punti di vista»²⁵. Questa sperimentazione è applicata a paesaggi e a costruzioni abitative, in una linea evolutiva che parte da Cézanne, dalla sua volontà di «dipingere case e altri oggetti reali» per poi «concettualizzarli dopo una lunga



Fig. 2

²⁴ Kahnweilr 1917, 36-7 («finora le nostre riflessioni sulla visione hanno riguardato soltanto l'oggetto di questa, l'immagine "vista" a due dimensioni, e "conosciuta" a tre dimensioni. Ora, si tratta della forma di queste immagini, della forma attraverso la quale vediamo il mondo esteriore. Sono precisamente le suddette forme geometriche che ci forniscono l'armatura solida sulla quale fissiamo i prodotti della nostra immaginazione, composti dall'eccitamento della retina e dalle immagini immagazzinate [...]. Inoltre, se vogliamo riconoscere le tre dimensioni nell'immagine piana che si presenta, ciò che accade ad ogni sguardo, possiamo farlo solo grazie alla nostra conoscenza delle semplici strutture stereometriche. Senza il cubo, non avremmo nessuna impressione della tripla dimensione dei corpi in generale»).

²⁵ Cfr. Valsecchi-Carrà 1971, 86.

serie di percezioni», giacché, nella «composizione complessiva di un dipinto, il grande maestro del post-impressionismo ha saputo organizzare le parti del tutto in aree di percezione, entro le quali si verificano delle *deformazioni* a vantaggio di contrasti formali»²⁶. Le opere di Braque hanno come sfondo l'Estaque, nell'area di Marsiglia, un'area in cui operò anche lo stesso Cézanne, e mostrano una maggiore adesione alla lezione cézanniana rispetto al Picasso dello stesso periodo che dipinge i paesaggi di Horta.

Nel caso di O'Brien assistiamo, per l'appunto, alla trasposizione letteraria del passaggio dall'immagine «vista» su due dimensioni a quella «conosciuta» su tre dimensioni, secondo quanto ricorda acutamente Kahnweiler (che, come è noto, fu il primo ad esporre i «cubisti» Braque e Picasso nella sua piccola galleria parigina dopo il disastro al Salon d'Automne del 1908, quando la giuria rigettò i loro rivoluzionari quadri). Ciò che ci viene mostrato in *The Third Policeman*, infatti, è il passaggio dalla doppia alla tripla dimensione, in un ambiente totalmente interiorizzato in cui la *phantasia* opera continue deformazioni. In *Case all'Estaque*, come ha osservato Golding,

the soft curving rhythms of Fauvism have been replaced by a rigid system of verticals and horizontals, broken only by the forty-five degree diagonals of roof-tops and trees. All details have been eliminated and the foliage of the trees reduced to minimum to reveal the geometric severity of the houses [...]. There is no central vanishing point; indeed in many of the houses all the canons of traditional perspective are completely broken²⁷.

Nella descrizione di O'Brien la prospettiva cade del tutto. Ciò che ci viene mostrato è un paesaggio sovvertito, in cui la strada assume improvvisamente caratteristiche «innaturali», facendo una curva che sembra segnare il suo ribaltamento entro il regno fantastico della tri-dimensionalità. Sono, queste, raffigurazioni «alterate» dalla mente che richiamano altre opere di Braque nel periodo dell'Estaque. Da *Paesaggio all'Estaque* (1908, olio su tela, Musée National d'Art Moderne, Parigi) a *Alberi all'Estaque* (1908, olio su tela, Collezione privata, Parigi) a *Paesaggio con alberi e case* (1908, Öffentliche Kunstsammlung, Basilea) a *Strada all'Estaque* (1908, Collezione privata, Parigi) a *Viadotto all'Estaque* (1907-08, olio su tela, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Parigi), e poi ancora al più tardo *Castello La Roche-Guyon* (1909, olio su tela, Moderna Museet, Stoccolma): tutte queste opere hanno in comune la stessa deformazione (e sovrapposizione) dei piani; e il principio

²⁶ Cfr. Fry 1967, 21.

²⁷ Golding 1959, 67 («i soffici ritmi ricurvi del Fauvismo sono stati rimpiazzati da un sistema rigido di linee verticali e orizzontali, spezzato soltanto dalle diagonali a 45 gradi dei tetti e degli alberi. Tutti i dettagli sono stati eliminati e il fogliame degli alberi è stato ridotto al minimo per rivelare la severità geometrica delle case[...]. Non c'è alcun punto di fuga centrale; a dire il vero, in molte delle case tutti i canoni della prospettiva tradizionale sono completamente sovvertiti»).

che le avvicina è la simultaneità dell'immagine. Lo stesso principio lo troviamo nella descrizione della casa di O'Brien, che può essere «vista» (meglio sarebbe dire, con Kanhweiler, «conosciuta») contemporaneamente davanti e di lato, nella sua «simultaneità» di piani tridimensionali. Si accenna, infatti, ad una distorsione percettiva in cui il fianco è proiettato sul retro e suscita nel protagonista l'idea mentale di qualcosa di «triangolare» oltre che di «cubico» («mi parve di vedere *simultaneamente* la facciata e il lato posteriore dell'edificio' mentre mi avvicinavo dalla parte di quello che avrebbe dovuto essere il fianco»). E questa resa, in ambiente fortemente geometrico, ci riporta a *La casa* di Braque, in cui, immersa in un paesaggio segnato dagli *angoli* di colore, compare una abitazione il cui spigolo prominente induce a pensare, come s'è visto, ad una struttura triangolare che, *simultaneamente*, mostra la forma di un parallelepipedo.

Il risultato di questa straordinaria sperimentazione è una totale apertura ai canali percettivi della *phantasia*, in cui il passaggio dal fantastico al meraviglioso è accresciuto dalla conquista, per il lettore/osservatore, della dimensione iconica degli oggetti nella prospettiva «cubista». Ciò fa di O'Brien uno tra gli scrittori più innovativi del XX secolo. E di *The Third Policeman* uno dei romanzi più affascinanti della letteratura irlandese, certo in linea con la grande tradizione della narrazione gotica, ma classificabile come una sorta di «ipertesto» *ante litteram* dai molteplici registri e livelli di lettura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- F.O'Brien, *The Third Policeman*, London, Paladin Grafton Books 1988, trad. di B.Fonzi, *Il terzo poliziotto*, Milano, Adelphi 1992.
- T.Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1983.
- J.Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-14*, London, Faber and Faber 1959.
- J.Rivière, «Sur les tendances actuelles de la peinture», in *Revue d'Europe et d'Amérique*, 1 marzo 1912, 304-406, rist. in E.Fry, *Cubismo*, Milano, Mazzotta 1967, 100-13.
- E.Fry, *Cubismo*, Mazzotta, Milano 1967.
- Ch.Lacoste, «Sur le 'cubisme' et la peinture», in *Temps present*, Paris, 2 aprile 1913, 335-6, rist. in E.Fry, *Cubismo*, Mazzotta, Milano 1967, 162-63.
- A.Gleizes, «Opinion», in *Montjoie!*, n. 11-12, novembre-dicembre 1913, 14, rist. in E.Fry, *Cubismo*, Mazzotta, Milano 1967, 170.
- F.Mac Delmarle, «Quelques notes sur la simultan  t   en peinture», in *Poème et Drame*, Paris, 13 marzo 1914, 17-19, rist. in E.Fry, *Cubismo*, Mazzotta, Milano 1967, 174-75.
- D.-H.Kahnweiler, *Confessions esth  tiques*, Paris, Gallimard 1963.
- M.Valsecchi-M.Carr  , *L'opera completa di Braque*, Milano, Rizzoli 1971.