



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

SCRIVERE, VEDERE, DIPINGERE

PROSPETTIVE TRANSMEDIALI

PER LO STUDIO DELLA LETTERATURA

a cura di Giacomo Raccis

novembre 2016

MARIAELISA DIMINO

Il duplice Demone di Alfred Kubin

Nel 1909 il disegnatore trentaduenne Alfred Kubin pubblicò presso l'editore Georg Müller quello che doveva essere il primo e l'unico romanzo della sua carriera, *L'altra parte. Un romanzo fantastico* (Kubin 1965). L'opera ricevette immediatamente critiche entusiastiche da parte di personaggi del calibro di Wassily Kandinskij, Franz Marc e Stefan Zweig – per citare solo i nomi più noti – ed è poi entrata a buon diritto nel canone della letteratura come capostipite del genere fantastico nella *Moderne* di lingua tedesca.

Quanto detto basterebbe già a testimoniare che ci sono buone ragioni per annoverare Kubin nella folta schiera delle cosiddette *Doppelbegabungen*, ossia quegli artisti abituati ad esprimere il proprio talento creativo attraverso media differenti. Nel caso di Kubin, in particolare, sarebbe opportuno parlare, a questo proposito, di una produzione “grafico-letteraria”, dal momento che la stragrande maggioranza delle sue opere presenta le caratteristiche tipiche di ciò che William J. T. Mitchell ha definito “imagetext” (Mitchell 1994: 89).¹

La fama di Kubin, tuttavia, per parecchi anni è rimasta legata soprattutto alla sua copiosa produzione nel campo delle arti visive, in cui l'artista è stato attivo come disegnatore e illustratore per circa sessant'anni, dalla svolta di secolo fino alla sua scomparsa nel 1959.

Questa ricezione unilaterale è in parte dovuta alle modalità con cui Kubin ha voluto presentare fin dall'inizio la propria immagine

¹ Si tratta dell'oggetto intermediale in cui linguaggio verbale e visuale convergono.

pubblica, ma una larga fetta di responsabilità va anche attribuita alle specifiche pratiche discorsive che nel corso del tempo hanno costruito la questione della *Doppelbegabung* come un terreno d'indagine particolarmente insidioso.

Gli epigoni di quella lunga tradizione che a partire dal saggio di Lessing *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766, trad. it. 2000) ha sostenuto l'irriducibile separazione tra le arti della parola e le arti della visione, infatti, hanno più volte segnalato il principale pericolo che si annida nello studio del fenomeno della *Doppelbegabung*, affermando che "nel sollevare la questione del talento multiplo [...] stiamo abbandonando il regno sicuro degli oggetti tangibili e delle loro relazioni strutturali per entrare nel dominio precario della psicologia" (Weisstein 1982: 262).²

Agli antipodi di questa posizione, gli studiosi della tradizione delle "arti sorelle", convinti sostenitori del motto oraziano dell'*ut pictura poesis*, hanno ritenuto invece percorribile e feconda la strada di una reciproca illuminazione tra le arti, sottolineando come la *Doppelbegabung* rappresenti in effetti l'oggetto ideale del comparatista, dal momento che il confronto tra le dinamiche semiotiche dei differenti *media* risulta tanto più significativo e motivato nel caso in cui questi ultimi siano utilizzati (in oggetti differenti o nello stesso oggetto) dalla stessa persona (Weisstein 1973: 162).

Ponendosi nel solco di quest'ultima tradizione, il presente contributo si propone un approccio critico e comparatistico al doppio talento di Alfred Kubin, partendo proprio dallo studio delle dinamiche d'intersezione tra verbalità e visualità realizzate negli oggetti ibridi che la sua *Doppelbegabung* ha prodotto.

Nel disegno intitolato *Mein Dämon* (*Il mio demone*, 1899) Kubin si ritrae alle prese con il momento creativo [Fig. 1]. Il giovane artista, seduto al tavolo da disegno, ha il viso assorto e appoggia il mento sul foglio. Nella mano destra tiene la penna con cui sta disegnando. Con la mano sinistra, in un gesto melancolico, si sorregge il capo. L'aura geniale che emana dalla sua testa produce un sopranna-

²Traduzione mia.

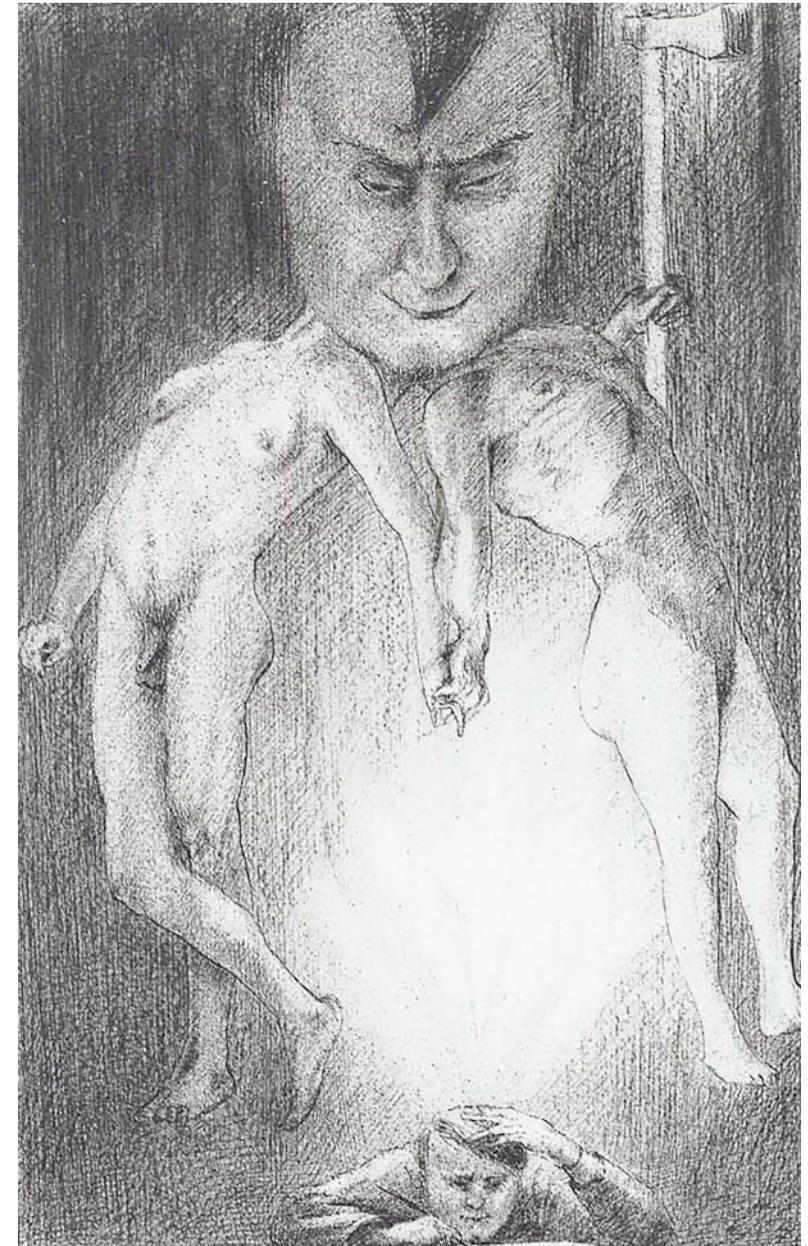


Fig. 1
Alfred Kubin, *Mein Dämon* (1899).

turale fulgore, da cui emerge una visione dell'artista: nell'aria fluttuano due corpi ermafroditi, di cui uno tiene in mano un'ascia. Come gemelli siamesi, essi si congiungono in una testa enorme. Un ciuffo appuntito e nero ne divide la fronte aggrottata, le sopracciglia si uniscono in un'espressione invasata, gli occhi stretti sono segnati da un'ombra scura, le labbra sottili si stirano in un riso sardonico: nelle fattezze contratte si riconosce nuovamente il volto di Kubin.

La storia raccontata da questo disegno rivela due fatti essenziali. Il primo è il ruolo centrale assunto dal fenomeno della "visione" per il processo creativo di Kubin. Claudia Augustin ha spiegato come il titolo dell'autoritratto costituisca un riferimento al libro di Oskar Panizza, *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung* (1895), una copia del quale si trova ancora oggi nella biblioteca della casa dell'artista a Zwickledt. Nel suo saggio, Panizza afferma che la fonte dell'ispirazione artistica sarebbe da ricercarsi in un principio trascendentale, che definisce "Demone". Quindi, continua Augustin, "Kubin trae la propria ispirazione creativa dalla sua visione. Una visione, ovvero un'immagine allucinatoria, è a sua volta la rappresentazione figurativa della forza ispiratrice del 'demone', nel senso di Panizza" (Augustin 1995: 43).³

Il secondo fatto è l'eccezionale tendenza di Kubin a una costante messa in scena della propria immagine di artista. Una tendenza evidente non solo nei suoi disegni, ma anche nella mole di lettere e scritti sia teorici che autobiografici in cui Kubin conduce un'approfondita riflessione sulle proprie opere e sul proprio sviluppo artistico (cfr. Assmann 2009: 23).

L'autobiografia dell'artista, pubblicata in diverse versioni tra il 1909 e il 1952,⁴ offre un esempio eclatante di questa vera e propria ossessione dell'auto-rappresentazione. Oltre a schizzare un profilo apparentemente molto accurato di tutta la sua formazione artistica, nel testo Kubin descrive la genesi di alcune delle sue opere più significative. Tra queste, un posto particolare spetta al romanzo,

³ Traduzione mia.

⁴ La versione cui si fa riferimento qui è quella finale, del 1952.

che, secondo il suo autore, "rappresenta il punto di svolta di uno sviluppo interiore e lo rivela, in modo implicito o esplicito, in molti passi" (Kubin 1973: 41).⁵

Nell'autobiografia si legge che Kubin avrebbe cominciato a lavorare alla stesura di *Die andere Seite* nell'autunno del 1908, dopo un viaggio in Italia con l'amico Fritz von Herzmanovsky Orlando. I mesi precedenti erano stati particolarmente critici per l'artista: infatti, prima la morte del padre – il 2 novembre del 1907 – e poi il ricovero della moglie in una casa di cura avevano scatenato in lui una crisi creativa, privandolo di qualsiasi stimolo a lavorare.

Già nei pressi del lago di Garda, ancora sulla strada del ritorno, Kubin aveva tuttavia cominciato ad avvertire l'urgenza dell'ispirazione, che si faceva sempre più pressante. Una volta a casa aveva poi provato a disegnare, ma senza ottenere alcun risultato. Al contrario:

Era come se un bambino di quattro anni cercasse per la prima volta di copiare la natura. Ero attonito di fronte a questo fenomeno totalmente nuovo, perché, ripeto, mi sentivo completamente dominato dall'impeto di lavorare. Per non stare con le mani in mano e per alleggerirmi un po', cominciai a immaginare una storia avventurosa e provai a buttarla giù. Allora fui investito da una piena di idee che mi spronavano a lavorare giorno e notte. Sicché, in sole dodici settimane, *L'altra parte*, il mio romanzo fantastico, era compiuto. Nelle successive quattro settimane mi occupai poi delle illustrazioni (Kubin 1973: 40-41).⁶

Stando a questa versione, quindi, Kubin avrebbe scritto e *successivamente* illustrato *L'altra parte* nell'arco di poco meno di quattro mesi – tra il settembre e il dicembre del 1908 – in balia della coazione irresistibile del suo "demone".

Tuttavia, i quattro quaderni di schizzi conservati presso l'archivio della Graphische Sammlung dell'Oberösterreichische Landesgalerie

⁵ Traduzione mia.

⁶ Traduzione mia.

rie di Linz,⁷ che contengono le bozze del testo e gli studi preparatori per le illustrazioni del romanzo, raccontano una storia completamente diversa.

Infatti, se da un lato Andreas Geyer, confrontando i quaderni di schizzi e la coeva corrispondenza dell'artista, ha potuto dimostrare che la progettazione del romanzo risale almeno all'estate del 1907, d'altra parte è merito di Christoph Brockhaus avere chiarito definitivamente che Kubin deve aver atteso *contemporaneamente* alla composizione del testo e delle illustrazioni, dal momento che in due dei quattro quaderni conservati presso l'archivio di Linz⁸ appunti e disegni si alternano tra le pagine (Brockhaus 1974).

Del resto, se si osserva il modo in cui il testo e le illustrazioni interagiscono nel romanzo, quest'ultima appare l'unica ipotesi plausibile. In *L'altra parte*, infatti, il testo non preesiste all'immagine, ma costituisce con questa una parte integrante di un unico oggetto intermediale. I disegni del romanzo, non hanno la funzione ancillare di semplice "illustrazione" del contenuto del testo verbale. Al con-

⁷ Si tratta in particolare di quattro quaderni di un'ottantina di fogli ciascuno, conservati presso l'archivio della Graphische Sammlung dell'Oberösterreichische Landesgalerie di Linz e catalogati con le segnature Ha SB 6376, Ha SB 6380, Ha SB 6381 e Ha SB 6384. Desidero ringraziare in questa sede Frau Mag.^a Sabine Sobotka, responsabile dell'archivio della Graphische Sammlung e Frau Mag.^a Magdalena Wieser, direttrice della biblioteca dell'Oberösterreichische Landesgalerie di Linz, per avermi consentito l'accesso ai manoscritti e per il competente supporto che mi hanno offerto nelle mie ricerche.

⁸ Il quaderno Ha SB 6376, che risale probabilmente al 1907, contiene il nucleo più antico degli appunti del romanzo. Il contenuto del quaderno è stato studiato e parzialmente pubblicato da Andreas Geyer: Lo studioso ha parzialmente analizzato anche il quaderno Ha SB 6380 e il quaderno Ha SB 6381, che contengono sia bozze del testo che delle illustrazioni del romanzo (Geyer 1995: 94-103). Christoph Brockhaus, in un breve saggio citato in seguito in quest'articolo, ha analizzato alcuni brevi frammenti di testo contenuti nei quaderni Ha SB 6380 e Ha SB 6381. Di quest'ultimo, i *folii* 39r, 41r e 41v, 44r, 45r e 45v, 46r, 47v, 49v, 50r, 51r, 53v, 54r, 55r, 56v, 57v, 58v, 59v, 60v, 61r e 69r, che contengono alcune bozze di illustrazioni per il romanzo, sono stati pubblicati in facsimile nel catalogo della mostra *Kubin Handschriftlich*, curata da Peter Assmann presso la Oberösterreichische Landesgalerie di Linz (Assmann 2011: 241-257). Il quaderno Ha SB 6384, che contiene altre bozze delle illustrazioni di *Die Andere Seite*, secondo le informazioni che ho ricevuto dal personale dell'archivio che custodisce i manoscritti, è ancora totalmente inedito, fatta eccezione per i *folii* 28r, 28v e 29r, che sono stati pubblicati e studiati da Brockhaus (1974: 273-277), insieme ai *folii* 49r e 50r del quaderno Ha SB 6381.

Fig. 2
Alfred Kubin, illustrazione da *Die andere Seite* (1909).



trario, intervengono attivamente nella produzione del senso e orientano la lettura, aprendo spesso orizzonti di significato collaterali. *L'altra parte*, infatti, modula un'intera gamma di possibili relazioni tra parola e immagine, che "spaziano dall'assolutamente disgiuntivo ('illustrazioni' che non hanno alcun riferimento testuale) all'identificazione sintetica di codici verbali e visuali (segni che fanno collassare la differenza tra scrittura e disegno)" (Mitchell 1994: 91).

Un esempio concreto può bastare a rendere conto di questa complessità. *L'altra parte* è suddiviso in tre parti, ma a livello più profondo mostra una struttura bipartita piuttosto simmetrica, in quanto la prima e la seconda parte insieme sono lunghe più o meno quanto tutta la terza. Alla fine della seconda parte, Kubin ha inserito un breve sotto-capitolo intitolato "Il sogno ingarbugliato" (Kubin 1965: 158-162), che descrive uno strano sogno del protagonista e funge da introduzione alla terza parte del romanzo, dedicata al declino del Regno di Sogno in cui è ambientata la storia. Come ha notato Geyer, Kubin attribuisce un'importanza centrale a questo sogno, dal momento che la sua descrizione si trova proprio a metà del testo e che l'illustrazione che vi si riferisce [Fig. 2]

è la ventiseiesima di cinquantuno illustrazioni totali (Geyer 1995: 120). Nel testo, il narratore descrive il suo sogno come una serie di visioni consecutive che sfumano l'una nell'altra senza soluzione di continuità, fino al momento del suo risveglio.

All'inizio del sogno, il narratore si trova "sulla riva del gran fiume, con lo sguardo nostalgicamente rivolto verso il sobborgo", dove si vede "un miscuglio di ponti, torri, mulini a vento, cime montane, innestati l'uno nell'altro e collegati insieme come in un miraggio". Davanti a questi emerge una massa di "figure grandi e piccole, grosse e sottili" in vorticoso movimento. All'improvviso il narratore sente alle sue spalle la presenza del mugnaio che tenta di gettarlo in acqua, ma riesce a salvarsi passando istantaneamente sulla sponda opposta del fiume, grazie a un prodigioso allungamento della gamba sinistra. Da qui vede "una quantità di orologi piatti, di grandezze svariate", che hanno "dei piccoli mozziconi di gambe e si trascinavano come tartarughe". Appaiono poi, nell'ordine: un uomo, "seduto su un albero senza foglie" che pesca "pesci nell'aria. Poi li appendeva ai rami e quelli seccavano in un attimo"; un vecchio a torso nudo con "due lunghe file verticali di capezzoli" che, dopo essersi riempito "i polmoni d'aria, rumorosamente", suona "con le dita sui diciotto capezzoli i più bei pezzi per fisarmonica" e scompare inghiottito da una barba immensa (Kubin 1965: 158); un mucchio di maiali che scappano via "al passo dell'oca" e diventano sempre più piccoli fino a scomparire "squittendo forte in una topaia lungo la strada". Riappare quindi il mugnaio, con un "enorme foglio di giornale. Dopo averlo letto e divorato" emette "sbuffi di fumo dalle orecchie" e "tenendosi con le due mani il ventre pendente" corre all'impazzata sulla riva del fiume finché non si abbatte a terra e "il suo corpo si fece chiaro e trasparente, e nelle sue viscere si videro vorticare chiaramente due piccoli treni". Il narratore non riesce tuttavia ad aiutare il mugnaio, perché interviene uno scimpanzé, che gli pianta intorno una "aiuola circolare, nella quale spuntavano fitti [...] dei grossi gambi tozzi verde mela, simili ad

asparagi giganti". Prodigiosamente libero da questa gabbia vegetale, il narratore si avvede quindi che il mugnaio nella sua agonia ha deposto "un rosario di molte centinaia di migliaia di ovetti bianchi lattiginosi, dai quali uscivano legioni di lumache che subito divoravano avidamente colui che le aveva generate" (161). Il narratore salta poi sul guscio di un'enorme conchiglia, all'interno della quale "tremolavano masse gelatinose", e, poco prima di caderci dentro, finalmente si sveglia (162).

Un rapido confronto di questa descrizione con l'immagine evidenzia innanzitutto una serie di corrispondenze di contenuto. Infatti, sullo sfondo dell'illustrazione si vedono da una parte gli edifici del sobborgo che sfumano nel tratteggio indistinto del cielo e dall'altra la massa di figure in movimento. In lontananza si distingue il mugnaio che corre sulla riva del fiume con il ventre tra le mani e, lì vicino, la figura dello scimpanzé. Sull'albero compare poi il pescatore che pesca pesci in aria. La figura del suonatore di fisarmonica, il gruppo di maiali che scompare nella topaia e gli orologi-tartaruga si dividono invece il primo piano. In basso a destra, infine, una figura quasi di spalle osserva tutta la scena, mediando lo sguardo del narratore e al contempo dello spettatore reale.

A livello tematico è possibile poi evidenziare come specifici elementi del sogno del narratore possano farsi risalire a varie fonti individuabili nel campo della letteratura e delle arti figurative. Si pensi ad esempio al motivo dei pesci volanti, che Heinz Lippuner (1977: 82) ha collegato all'*Ira* del ciclo di incisioni dei *Sette peccati capitali* di Brueghel (1558) e al disegno dello stesso artista intitolato *I pesci grossi mangiano quelli piccoli* (1556), che a sua volta si ispira al trittico della *Tentazione di Sant'Antonio* di Bosch (1501 ca.). O ancora si pensi alla figura del suonatore di fisarmonica, di cui Andreas Geyer ha individuato un precedente nella scena in cui il monaco Medardus degli *Elixieren des Teufels* di E.T.A. Hoffmann è tormentato dalla visione di un uomo che suona il proprio petto trasformatosi in un violino (1969 I: 587-88). Ad ogni modo, molti

dei motivi presenti nel sogno del narratore erano già stati sviluppati da Kubin anche nelle sue grafiche giovanili. Ad esempio Lippuner rintraccia il motivo dei pesci volanti anche nel foglio *Alltagsmusik* (1903/05) e quello dei capezzoli multipli nel disegno *Adoration* (1900 ca.).

Vi sono poi dei motivi con funzione per così dire “disgiuntiva”, che compaiono solo nel testo o solo nell’illustrazione del sogno, generando uno scarto interpretativo per il lettore. Anche in questi casi, tuttavia, i singoli motivi vanno inquadrati nell’ottica di una poetica figurativa più ampia. Ad esempio nel testo si ritrova l’immagine dell’uovo, che compare già come motivo autonomo nel foglio *Das Ei* (1902), dove si presenta, proprio come nel romanzo, in immediata connessione con l’immagine della morte. Nell’illustrazione invece compare il motivo dell’incantatore di serpenti, che, secondo Brockhaus (1974: 277), proviene dal disegno *Der Schlangenbeschwörer* (1904) e serve ad amplificare l’atmosfera magica della scena, al contempo anticipando il declino del Regno di Sogno nell’immagine insidiosa del serpente.

Ad ogni modo, ciò che emerge da questi esempi è che non solo Kubin lascia che il testo del romanzo entri come elemento narrativo nelle immagini che lo illustrano, ma anche che esso “verbalizzi” una serie di immagini preesistenti, provenienti dagli archivi della letteratura, della storia dell’arte e della propria creazione. In modo analogo, le immagini accolgono il riferimento diretto al testo e al contempo lo superano per aprirsi alla ricezione di altre immagini, siano esse verbali o pitturali, di provenienza propria o altrui.

Questa profonda osmosi di testo e immagine è ancora più sorprendente se si guarda alla genesi del romanzo, come emerge dai quaderni di Kubin. I quaderni Ha SB 6380 e Ha SB 6381, sebbene testimonino di una fase di stesura già piuttosto avanzata, contengono degli appunti ancora molto frammentari. I vari motivi principali del romanzo appaiono qui ancora in ordine sparso, mentre nella stesura finale saranno riordinati e sviluppati, a formare un

tutto organico.⁹ Accanto agli appunti, infatti, compaiono i riferimenti ai numeri dei capitoli e sotto-capitoli corrispondenti, inseriti probabilmente da Kubin solo dopo la scrittura, dal momento che per lo più il testo è scritto a matita e i numeri a penna.

Brockhaus ha individuato il nucleo originario del testo del “sogno ingarbugliato” in un breve appunto che compare nel folio 56r. del quaderno Ha SB 6380, dove si legge: “Il sogno del suonatore di armonica e del tipo che soffia fumo dalle orecchie e ingoia la pipa. Il sogno dei [...] maiali che diventano sempre più piccoli e alla fine scompaiono in una topaia” (cit. in Brockhaus 1977: 274).¹⁰ Come si vede, nell’appunto compaiono già alcuni motivi fondamentali del “sogno ingarbugliato” (sebbene presentati come il contenuto di due sogni differenti) che saranno poi autonomizzati e sviluppati nella redazione finale. Lo studioso ha inoltre messo in relazione questo frammento con cinque differenti bozze dell’illustrazione del breve sotto-capitolo [Figg. 3, 4, 5, 6, 7], in cui si nota come Kubin abbia sviluppato singolarmente i vari motivi, per poi ricomporli nell’immagine finale.

Come spiega Brockhaus, “in un primo [schizzo], che ancora ignora in larga parte la rappresentazione dello spazio e si concentra sulla sua direzione e divisione attraverso un sistema di linee, si cerca subito una ricomposizione dei tre motivi onirici dell’appunto, capace di dominare la superficie dell’immagine [...] [Fig. 3]. Questo schema varia e anima il secondo schizzo [Fig. 4]. Il tentativo di adattare questa composizione ai motivi provenienti dall’amplia-

⁹ Ad esempio, nel quaderno Ha SB 6380, il folio 1v. presenta una breve descrizione della cornice narrativa del romanzo (Kubin 1909:1), il folio 2r. introduce il concetto di “Stimmung” come scopo essenziale degli abitanti del Regno di Sogno (5), il folio 2v. invece descrive l’aspetto crepuscolare del suo paesaggio (55-56). Nei folii 3r. e 3v. si precisa poi il concetto di sogno ed è descritto come gli abitanti del Regno di Sogno vivano sotto ipnosi (83-104). Gli appunti s’interrompono qui per lasciare spazio a degli schizzi che occupano i folii 3v. e 4r. e non sembrano avere relazioni col testo per poi riprendere al folio 4v., che torna ad accennare alla scena iniziale, in cui il narratore riceve l’invito a trasferirsi nel Regno di Sogno (19-20) e così via.

¹⁰ Traduzione mia.



Fig. 3, 4, 5, 6, 7
Alfred Kubin, schizzi
per fig. 2 (1908 ca.),
quaderno Ha SB
6381, folii 49r. e 50r.,
e quaderno Ha SB
6384, folii 28v., 29r. e
28r.

mento del testo, tuttavia, conduce a uno squilibrio tra spessore dell'immagine e spazio vuoto. [...] il terzo schizzo [Fig. 5] fissa nuovamente e definitivamente lo schema della composizione. [...] Il quarto schizzo riempie [...] la sua versione precedente di nuovi motivi [Fig. 6]" (1977: 274). Il quinto schizzo presenta infine la combinazione finale dei motivi nello spazio [Fig. 7]. Da queste osservazioni si chiarisce che per Kubin, "analogamente



Fig. 8
Alfred Kubin, quaderno Ha SB 6381, folii 68v.-69r.

al procedimento seguito nelle bozze del testo, negli schizzi per l'illustrazione si tratta di fissare una combinazione di motivi, che verrà poi superata nella loro ricomposizione" (Brockhaus 1977: 274). Come si vede, dunque, Kubin usa lo stesso metodo combinatorio nella composizione del testo e dell'immagine, un fatto che, secondo Brockhaus, determina tra l'altro un pluralismo stilistico da cui deriva l'effetto "fantastico" del romanzo (1977: 273). Questo tipo di procedimento testimonia senz'altro una simbiosi radicale di parola e immagine che appare ancora più evidente se si prendono in considerazione le caratteristiche della grafia di Kubin nei suoi manoscritti [Fig. 8]. Come scrive Peter Assmann in uno studio in cui analizza l'evoluzione del tratto della scrittura nei diversi periodi della produzione dell'artista, "il visionario come

stürmte. Dabei blickte er wild um sich und stieß schrille Pfiffe aus. Endlich fiel er wie vom Schläge getroffen zu Boden, erlasste, sein Leib wurde licht und durchsichtig, und man sah deutlich in seinen Eingeweiden zwei kleine Eisenbahnzüge herumsausen; sie schienen sich fangen zu wollen, blitzschnell wurde eine Darmschlinge nach der andern durchfahren. Kopfschüttelnd und etwas verblüfft wollte ich dem Müller meine Hilfe antragen, die Worte wurden mir aber von einem Schimpansen abgeschnitten, der um mich mit grösster Geschwindigkeit eine ringförmige Gartenanlage pflanzte, wobei dicke apfelgrüne Strünke wie Riesenspargel dichtgedrängt aus dem feuchten Boden sprossen. Ich fürchtete in diesem lebenden Zaun wie in einem Käfig gefangen zu werden, wurde jedoch, ehe ich mir recht überlegte was zu tun sei, befreit. Der tote Müller, nun nicht mehr durchsichtig, hatte in Krämpfen einen Kranz von vielen Hunderttausenden milchiger, weisser Eierchen gelegt, aus denen sich Legionen von Schnecken entwickelten, die ihren Erzeuger sogleich begierig auffrassen. Ein durchdringender Geruch von Selchfleisch verbreitete sich und brachte die fleischigen Stengel zum Faulen, so dass sie in sich zusammenfielen. In der Ferne verschwand die Vorstadt in einem Gespinnst violett schimmernder Fäden.

Ich bemerkte eine kolossale Muschel, die wie ein Felsenriff am Flussufer lag; ich sprang auf ihre harte Schale. Da, ein neues Unheil! die Muschel öffnete sich schwerfällig, mein Standort wurde abschüssig, in ihrem Innern zitterten gelatineartige Massen — — — — — ich erwachte. —

183

Fig. 9

Alfred Kubin, *Die andere Seite*, Georg Müller Verlag, München, 1909, pagina 183.

grande gesto, come anche la sua improvvisa irruzione in una serie di percezioni della quotidianità, si fissa in questo sistema di linee" (2011: 9). Il tratto di questa scrittura, che nel periodo della stesura del romanzo perde l'arabesco giovanile, è lo stesso del disegno: si allunga in una linea dall'andamento fortemente irregolare, in cui verticalità e orizzontalità sono nettamente contrapposte. È Kubin stesso a dare una descrizione di questo tratto nel romanzo, quando parla del nuovo stile trovato dal protagonista nel Regno di Sogno: "Uno stile frammentario, più scritto che disegnato, che esprimeva come un sensibile strumento meteorologico le minime oscillazioni dei miei stati d'animo" (Kubin 1965: 147).

Si tratta dunque del collasso totale del confine tra scrittura e disegno, parola e immagine, che si manifesta, seppure limitatamente, anche nel testo stampato, attraverso un uso anomalo del trattino,

che ad esempio compare anche alla fine del racconto del "sogno ingarbugliato" [Fig. 9]. Il trattino perde la sua funzione di segno d'interpunzione, e rappresenta piuttosto uno "spazio vuoto", riproducendo visivamente nel tessuto del testo stampato quel momento di esitazione in cui il segno non si è ancora definito come linea della scrittura o come linea del disegno e resta come sospeso, congelato nella sua originaria natura irriducibilmente doppia.

La regressione della scrittura nella sua originaria sostanza grafica attuata da Kubin nella sua prassi artistica affiora in diversi punti del romanzo. Ad esempio, se è vero che la visione di un ritratto di Patera – il fondatore del Regno di Sogno – è l'elemento che determina la decisione del protagonista di accettare l'invito a trasferirsi nel misterioso stato, un ruolo fondamentale gioca anche un biglietto allegato al disegno, che reca la scritta "Se lo vuoi vieni". Qui, il protagonista non si concentra tanto sul significato delle parole, piuttosto riconosce il valore veridittivo di quella "sconnessa, disordinata e quasi impacciata, troppo grande, [...] calligrafia del mio antico compagno di scuola [...]" (Kubin 1965: 13). Anche qui a emergere è dunque l'irriducibile natura pittoriale del testo scritto.

Il breve capitolo del "sogno ingarbugliato", tuttavia, rivela anche qualcos'altro a proposito della prassi artistica della *Doppelbegabung* di Kubin. Infatti, non è un caso che proprio un sogno occupi una posizione centrale nel romanzo, cosa che, come si è detto, ne segnala l'importanza nell'impianto generale dell'opera. Il sogno infatti è per Kubin il modello essenziale da cui trae ispirazione. Come scrive nel saggio *Sulla mia esperienza onirica*, infatti:

Molti dei miei disegni tentano di trattenere i miei sogni. Al risveglio spesso restano solo tracce nella memoria; questi detriti e frammenti sono allora tutto ciò a cui ci si può aggrappare. Prendiamo in considerazione il sogno come un'immagine; come artista, volevo disegnare allo stesso modo in cui il sogno compone e mi sentii molto soddisfatto quando decisi di mettere insieme quei fragili frammenti che tornavano in superficie, in modo che ne risultasse qualcosa di unita-

rio. Quelle regole difficilmente determinabili divennero sempre più tangibili e comprensibili per la mia sensibilità, resa più acuta della lontananza dal giorno e, alla fine, divennero i miei mezzi espressivi (Kubin 2013: 20).

In base a questa centralità manifesta del sogno per Kubin, il romanzo è stato talvolta interpretato come la messa in scena di un unico grande sogno del protagonista, mentre altri hanno ceduto alla tentazione di analizzare il protagonista o l'autore come una sorta di "caso clinico" (Müller-Tallheim 1970). A ben vedere, tuttavia, come emerge dalla spiegazione di Kubin, per lui il sogno rappresenta essenzialmente il modello *strutturale* che informa le sue opere. Tanto più che nello stesso testo l'artista si premura di scoraggiare qualsiasi tentativo d'interpretazione in chiave psicanalitica:

Noi staremo attenti a non selezionare le visioni sulla base di qualsivoglia seppur interessante sistema morale o psicologico con il fine di penetrare il mistero che sta dietro la loro evidenza. Sarà meglio lasciare intatta la loro vera forza simbolica. Io considero la visione creativa molto più forte e trascinante della sua verbosa analisi (Kubin 2013: 22).

Il sogno coincide quindi per Kubin con la fonte della sua ispirazione creativa, la "visione" che emerge nella mente dell'artista sulla spinta del suo "demone". Si tratta, in altre parole, di ciò che in tedesco si potrebbe definire *Einbildung*, ovvero una rappresentazione *immaginale* prodotta dalla fantasia soggettiva dell'artista, attraverso un processo di introiezione e ricomposizione delle immagini del mondo esterno, serbate negli archivi della memoria. Kubin, infatti, attribuisce un ruolo essenziale a quello che definisce come il

[...] grande tesoro di forme serbate nella memoria, che si è accumulato attraverso tutto ciò che ho visto, soprattutto nei miei primi anni: paesaggi, edifici, spazi interni, persone e animali, forse mischiati con le impressioni di innumerevoli immagini, fogli di grafiche o fotografie, [e

che] adesso costituisce l'archivio da cui la fantasia crea, selezionando attentamente, rigettando e ricomponendo ex novo (Kubin 1974: 26).¹¹

Questa *Einbildung* così formata si emerge poi nella forma di un *Ausdruck*, una "espressione" che nel caso di Kubin si "imprime" in un supporto attraversando in modo più o meno conflittuale tutti i vari stadi che separano o uniscono il medium visivo e quello verbale.

Torniamo per un attimo all'autoritratto [Fig. 1]. Nei termini utilizzati da Kubin, si può dire che esso ci mostri l'artista nell'atto di rappresentare sulla carta uno dei suoi "sogni". La presenza dei corpi ermafroditi indica che questo "sogno" è un sogno di ibridismo, di un tipo che si esprime soprattutto in termini conflittuali, come ci segnala la presenza dell'ascia. Questa natura ibrida andrebbe quindi ricondotta all'artista stesso, dal momento che i due corpi condividono un'unica testa, che ha appunto le sembianze dell'artista. O, meglio ancora, andrebbe ricondotta al suo "demone", alla sua fantasia di *Doppelbegabung* che ha un'unica testa e due corpi ibridi. Il senso dell'autoritratto appare dunque coerente con quanto enunciato dall'epigrafe del romanzo, che recita "Il Demiurgo è un ibrido" (Kubin 1965: 295).

A questo punto, se si tiene presente che *L'altra parte* è un romanzo d'artista che si costruisce intorno alla scena del "sogno ingarbugliato" del suo protagonista e che di quest'ultimo condivide a livello generale le caratteristiche strutturali profonde, emerge chiaramente una sorta di *mise en abîme* che evidenzia il carattere essenzialmente metanarrativo dell'opera: di fatto, si tratta di una *rappresentazione* del peculiare processo creativo della *Doppelbegabung*, che, dopo aver introiettato vari elementi dal mondo esterno, li ricompone in un "sogno", la cui espressione oggettuale nell'*imagetext* conserva la natura essenzialmente ibrida del suo talento e in ultima analisi dell'esperienza stessa.

Resta tuttavia ancora un elemento da chiarire, e cioè come mai la

¹¹ Traduzione mia.

rappresentazione della genesi del romanzo che emerge dall'auto-biografia di Kubin sia diversa da quella che emerge dal romanzo stesso. La tendenza a separare la propria attività di disegnatore da quella di scrittore (a detrimento di quest'ultima), emerge infatti in numerosi schizzi autobiografici dell'artista. Ad esempio, nello scritto intitolato "Vom Schreibtisch eines Zeichners" (1939), in cui Kubin fa un primo bilancio della sua carriera, l'artista sembra preferire decisamente la definizione univoca di disegnatore, quando scrive che "anche se sono sempre stato considerato un buon narratore, fissare per iscritto ricordi e pensieri era per me un compito più aspro rispetto a quello, che mi appariva naturale, di esprimermi con matita e pennelli nel mio lavoro di disegnatore" (Kubin 1973: 12).¹² Questa insistente tendenza a costruire la propria immagine come disegnatore "puro", trova il suo riscontro anche nella già citata autobiografia, in cui Kubin racconta di come temesse "di mettere in pericolo la [...] sua] fama di artista, tanto più, che qualcuno aveva già affermato di riconoscere nei [...] suoi] disegni un'inclinazione letteraria" (Kubin 1952: 41).

Per spiegare da dove traesse origine questo timore dell'artista sarà utile tornare al quaderno Ha SB 6380, che contiene un appunto estremamente significativo in questo senso. Sul *folio* 55r. infatti Kubin annota il titolo di un libro pubblicato nel 1907 dallo storico dell'arte Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (trad. it. 1975), uno degli incunaboli assoluti della teoria dell'astrazione di primo Novecento, che evidentemente deve avere fatto parte delle sue letture di quegli anni.

Semplificando al massimo, si può dire che nel suo libro Worringer parte da una serie di considerazioni di carattere antropologico per individuare nella storia dell'arte due tendenze stilistiche principali, quella verso l'empatia, uno stile essenzialmente realista e narrativo che riproduce le forme della natura, e quella verso l'astrazione, che consiste piuttosto nella rappresentazione di una "pura visibilità" (Mitchell 1994: 214).

In realtà, nell'enunciare la differenza tra astrazione ed empatia,

¹² Traduzione mia.

Worringer non sta facendo altro che cementare il muro tra arti della parola e arti figurative innalzato a suo tempo da Lessing con il già citato saggio sul Laocoonte. Il programma dei teorici dell'astrazione – nella formulazione del quale avrebbe avuto di lì a poco un ruolo fondamentale proprio l'*entourage* dell'avanguardia monacense in cui si muoveva anche Kubin – consisteva infatti nell'affermare l'assoluta autonomia dell'arte dal mondo degli oggetti. Il bersaglio dell'ideologia dell'arte astratta erano precisamente quei pittori che sulle loro tele raccontavano una storia imitando le forme della natura. Al contrario, la vera arte doveva scaturire attraverso mezzi esclusivamente pittorici dal profondo di quella che Kandinskij avrebbe definito la "necessità interiore" dell'artista (Kandinskij 1911, trad. it. 2005).

Risulta chiaro così come il discorso dell'arte astratta andasse essenzialmente nella direzione di una totale eliminazione dell'elemento letterario dalle arti visive e anche come mai Kubin fosse così preoccupato del giudizio dei suoi contemporanei riguardo a una reale o presunta "inclinazione letteraria" della propria arte.

Si apre dunque una frattura tra l'immagine di sé che Kubin proietta all'esterno, che aderisce al discorso dominante dell'arte astratta, e la sua prassi creativa, che vive proprio della commistione tra letteratura e visualità e rappresenta l'istintiva risposta di Kubin alla crisi dei canoni tradizionali della rappresentazione di fronte allo spettacolo perturbante di un'ormai conclamata e incontrollabile modernità. L'artista resterà per tutta la vita compreso in questa incessante oscillazione tra la sua identità di disegnatore e la sua prassi di *Doppelbegabung*.

Significativamente, una delle immagini più care a Kubin è proprio quella del pendolo, che compare anche nel romanzo, come metafora della vita quale costante movimento oscillatorio tra estremi opposti. La lezione che l'artista Kubin trae dalla sua incursione nell'*altra parte* e che ci impartisce per bocca del suo narratore infatti è proprio questa: "che il su e giù del pendolo rappresenta un equilibrio e che proprio nell'oscillazione più ampia e violenta esso può più chiaramente essere percepito" (Kubin 1965: 155-56).

BIBLIOGRAFIA

- ASSMANN P. (2009), "Die 'bilderreiche Dunkelkammer des eigenen träumerischen Bewußtseins'. Alfred Kubin zwischen Wort und Bild", in KUBIN A., RAUH C. W., KLENNER-OTTO S., *Traumbilder - Bilderträume. Drei Generationen phantastischer Kunst*, Wehrhahn Verlag, Hannover, pp. 23-29.
- ASSMANN P. (2011), "Alfred Kubin, handschriftliche Graphiken in vollen Wortsinn", in ASSMANN P., HOBERG A. (a cura di), *Kubin Handschriftlich*, Edition M/Bibliothek der Provinz, Wien.
- AUGUSTIN C. (1995), "Die Selbstinszenierung Alfred Kubins als Künstler-Genie in den Selbstbildnissen des Frühwerks", in ASSMANN P. (a cura di), *Alfred Kubin (1877-1959). Mit einem Werkverzeichnis des Bestandes im Oberösterreichischen Landesmuseum*, Ausstellungskatalog Öö Landesgalerie Linz. Kubin-Projekt vol. I, Residenz-Verlag, Salzburg-Wien.
- BROCKHAUS C. (1974), "Rezeptions- und Stilpluralismus. Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins Roman Die andere Seite", in Id., *Pantheon. Zeitschrift für Kunst*, 32, pp. 272-288.
- HOFFMANN E.T.A. (1969), *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, con una prefazione di C. Magris, Einaudi, Torino (Il voll.).
- GEYER A. (1995), *Alfred Kubin. Träumer auf Lebenszeit*, Köln, Wien, Böhlau, Weimar.
- KANDINSKI W. (2005), *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano.
- KUBIN A. (1965), *L'altra parte. Un romanzo fantastico*, Adelphi, Milano.
- KUBIN A. (1973), "Aus meinem Leben", in Id., *Aus meinem Leben. gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen*, Edition Spangenberg, München, pp.7-84.
- KUBIN A. (1974), *Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen*, Nymphenburger Verlagshandlung, München.
- LESSING G. E. (2000), *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa, Aesthetica, Palermo.
- LIPPUNER H. (1977), *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, Francke, Bern-München.

- MITCHELL W. J. T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago.
- MÜLLER-TALLHEIM W. K. (1970), *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine Psychopathologische Studie*, Nymphenburger, München.
- PANIZZA O. (1895), *Der Illusionismus und Die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung*, Wilhelm Friedrich, Leipzig.
- WEISSTEIN U. (1973), *Comparative Literature and Theory: Survey and Introduction*, Indiana University Press, Bloomington.
- WEISSTEIN U. (1982), "Literature and the Visual Arts", in BARRICELLI P., GIBALDI J. (a cura di), *Interrelations of Literature*, MLA, New York, pp. 251-77.
- WORRINGER W. (1975), *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino.