

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

*DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE*

SCUOLA DI DOTTORATO DI

SCIENZE UMANISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN

LINGUE, LETTERATURE e CULTURE STRANIERE MODERNE

Con il contributo di

FONDAZIONE CARIVERONA

XXX CICLO – A.A. 2014/2015

DIE ANDERE SEITE

Intersezioni tra letteratura e visualità nel romanzo di Alfred Kubin

S.S.D. L-LIN/13 LETTERATURA TEDESCA

Coordinatore: Prof. Stefan RABANUS

Firma _____

Tutor: Prof. Peter Erwin KOFLER

Firma _____

Dottorando: Dott./ssa MARIAELISA DIMINO

Firma _____

Die andere Seite.
Intersezioni tra letteratura e visualità nel romanzo di Alfred Kubin – Mariaelisa Dimino
Verona, 15 gennaio 2018

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione – non commerciale
Non opere derivate 3.0 Italia. Per leggere una copia della licenza visita il sito web:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/>

Sommario

Obiettivo di questa ricerca è l'analisi delle dinamiche d'intersezione tra parola e immagine nel romanzo illustrato di Alfred Kubin, *Die andere Seite* (1909). Il romanzo, da più parti riconosciuto come uno degli incunaboli assoluti della letteratura fantastica della *Moderne* di lingua tedesca, non solo tematizza apertamente il *medium* visuale, dialogando in tal modo con la tradizione del *Künstlerroman*, ma si presenta anche come un vero e proprio iconotesto che declina tutte le modalità possibili della relazione testo-immagine.

Alle pagine del suo primo e unico romanzo Kubin ha affidato la formulazione di un'estetica che prende definitivamente le distanze dal modello mimetico dell'arte come copia del reale, inscrivendovi al contempo una poetica implicita che rivede radicalmente i canoni tradizionali della scrittura letteraria, sostituendo la modalità metaforico-associativa dell'immagine a quella logico-causale del *logos*.

Partendo da questa constatazione, per questo studio è stato selezionato un *corpus* di tre quaderni di schizzi (custoditi presso l'archivio dell'Oö. Landesmuseum di Linz) che contengono gli appunti frammentari del testo del romanzo e gli studi preparatori per le illustrazioni. I quaderni, testimoniando delle fasi intermedie della stesura del romanzo, offrono uno squarcio sulle dinamiche del processo creativo della *Doppelbegabung* di Kubin. L'analisi dei manoscritti mette in luce come la logica compositiva che presiede alla stesura del testo sia analoga a quella utilizzata abitualmente da Kubin per i suoi disegni. In entrambi i casi si tratta di fissare singoli motivi, attinti in modo discontinuo dai diversi archivi della memoria, della letteratura e dell'arte (propria e altrui), per poi rielaborarli e riorganizzarli all'interno di una cornice più vasta. Ne risulta una serie di «immagini» verbali e immagini grafiche, che, ricombinate attraverso un procedimento analogo a quello del montaggio, creano una tensione capace di mettere in moto l'intero universo finzionale del romanzo. La forma iconotestuale e le dinamiche intermediali che caratterizzano il romanzo già al livello della sua genesi, posizionano di buon diritto *Die andere Seite* al centro di un coagulo di discorsi che a cavallo della svolta di secolo in Germania si interrogano sulle moderne modalità della visione, sul significato dell'astrazione, sull'autonomia della rappresentazione e sul valore fondamentale dell'attività poetica delle immagini come strumento epistemologico.

Abstract

The aim of this study is to analyse the intersection between images and words in the illustrated novel by Alfred Kubin, *Die andere Seite* (1909). Commonly regarded as one of the incunables of fantastic literature in German Modernism, Kubin's novel thematises the visual media. In this regard, it is part of the long tradition of the *Künstlerroman*. At the same time, it is an example of an iconotext, in which different types of relationship between images and words are involved.

On the one hand, in his novel Kubin covertly formulates the principles of his aesthetics, challenging the idea of art as a copy of reality. On the other hand, the novel radically revises the most traditional canons of literary writing, moving from the logical and causal modality of the rational *logos*, to the metaphorical-associative modality of the image.

Starting from these premises, for this study I selected a *corpus* of three sketchbooks from the archive of the Oö. Landesmuseum in Linz, containing Kubin's fragmentary notes of the novel's text and the sketches for its illustrations. As a witness of the intermediate stages in the composition of the novel, the sketchbooks, give a perspective on the creative process of the double talent.

The analysis of these documents shows that Kubin wrote the text of the novel following a method, which is in part similar to the one generally used for his drawings. In both cases the artist tries to capture single motifs discontinuously selected from the archives of memory, literature, and art, in order to re-arrange them in a larger framework.

The result is a series of verbal <images> arranged in a sort of montage, which are able to set in motion the novel's fictional universe. The iconotextual form and the intermedial dynamics characterizing the novel since its very genesis, put *Die andere Seite* at the core the turn-of-the-century discourse on such themes as modern ways of seeing, the meaning of abstraction, the autonomy of representation and the poietic activity of images as epistemological instruments.

INDICE

Introduzione	p. 7
1. La ricezione critica di Die andere Seite	p. 11
1.1 Genealogie della ricezione	p. 11
1.2 Autobiografia, <i>Selbststilisierung</i> e <i>cliché</i> interpretativi: i problemi della <i>Kubin-Forschung</i>	p. 31
1.3 Problemi strutturali	p. 48
2. Metodologia – La relazione testo-immagine	p. 59
2.1 <i>Ut pictura poesis?</i> Cenni sul dibattito storico sulla relazione tra letteratura e arti visive	p. 63
2.2 <i>Ut pictura poesis?</i> Il dibattito contemporaneo	p. 74
2.3 Iconotesto e tassonomie	p. 92
2.4 <i>Doppelbegabung</i>	p. 97
3 Die andere Seite come «Künstlerroman»	p. 108
3.1 «Autoritratti» ed elementi autobiografici	p. 111
3.2 La «teoria» del disegno di Kubin	p. 127
3.3 Uno «stile frammentario»	p. 152
4 Gli Skizzenbücher dell’Oberösterreiches Landesmuseum di Linz	p. 185
4.1 Il quaderno Ha Sb 6376	p. 191
4.2 Il quaderno Ha Sb 6380	p. 193
4.3 Il quaderno Ha Sb 6381	p. 203
4.4 Il nucleo originario di Die andere Seite	p. 207
4.5 Il metodo «combinatorio» di Kubin	p. 217
4.6 Ekphrasis e illustrazione	p. 226
Conclusioni	p. 240
Bibliografia	p. 245
Appendice	
Trascrizione del quaderno Ha SB 29 Inv. -Nr. 6376	p. 260
Trascrizione del quaderno Ha Sb 35 Inv. -Nr. 6380	p. 273
Indice delle illustrazioni	p. 291

Introduzione

Nota soprattutto per la sua attività di artista grafico e illustratore, Alfred Kubin (1877-1959) è entrato a pieno titolo nel canone della letteratura come autore di un unico romanzo illustrato, *Die andere Seite* (1909).¹ Definito già nel sottotitolo dal suo autore «Ein phantastischer Roman», l'opera prima di Kubin, con le sue atmosfere cupe, l'insistenza sul tema del sogno, il finale apocalittico, è generalmente considerata come uno degli incunaboli assoluti della letteratura fantastica della *Moderne* di lingua tedesca. Immediatamente dopo la sua pubblicazione, l'opera ha ricevuto l'apprezzamento di personaggi del calibro di Stefan Zweig, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Ernst Jünger e Fritz von Herzmanovsky Orlando.² Ladislao Mittner la cataloga nella sua ormai classica *Storia della Letteratura Tedesca* come «il primo vero romanzo espressionista»,³ sottolineandone in tal modo la portata innovativa. Dopo i primi entusiasmi, tuttavia, *Die andere Seite* ha suscitato solo sporadicamente l'interesse della critica. All'origine di tale marginalizzazione è possibile ipotizzare diverse cause: il fatto che l'opera sia rimasta l'unico romanzo dell'artista, il quale poi ha prodotto solo brevi racconti o frammenti letterari, oltre a una *Bildergeschichte*; l'argomento fantastico, per cui è stata spesso considerata alla stregua di una curiosità esoterica; non da ultimo, la presenza delle illustrazioni e lo sperimentalismo della poetica di Kubin, che hanno fatto mettere in dubbio la compatibilità di *Die andere Seite* con i canoni estetici della letteratura generalmente considerata «alta».

Proprio quest'ultimo aspetto, tuttavia, costituisce il tratto più interessante e caratteristico del gesto creativo di Kubin: una costante e consapevole riproposizione della dialettica intermediale di testo e immagine, che emerge dalle pagine del romanzo come anche dalla maggior parte della sua produzione grafico-letteraria. Questa spiccata tendenza a percorrere un sentiero liminare, costantemente in bili-

¹ L'edizione cui faccio riferimento in questo studio è: Alfred Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*. Reprintausgabe nach der Erstausgabe München, Leipzig, Müller, 1909, München, Spangenberg, 1990. Le citazioni dal romanzo si troveranno d'ora in poi indicate con la sigla AS, seguita dall'indicazione del numero di pagina.

² Cfr. Anneliese Hewig, *Phantastische Wirklichkeit. Kubins Die andere Seite*, München, Fink 1967, pp. 11-12.

³ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. 3/2, *Dal fine secolo alla sperimentazione*, Torino, Einaudi, 1978, §391-3.

co su quel sottile confine che separa immagine e parola, non è ancora stato oggetto di studio sistematico da parte della critica.

La maggior parte degli studi, infatti, si è concentrata soprattutto sugli aspetti irrazionalistici, neoromantici o decadenti del romanzo e anche alcuni di quei lavori che adottano una prospettiva interartistica spesso non sembrano immuni dalla stessa retorica. Ciò che questo studio si propone, al contrario, è il tentativo di ricontestualizzare *Die andere Seite* nella cornice di quella che Gottfried Boehm ha definito «ikonische Wendung der Moderne», ossia quel processo storico inauguratosi già nel XIX secolo, che ha condotto alla consapevolezza dell'esistenza di un *logos* precipuo delle immagini irriducibile alla logica predicativa del linguaggio. Boehm ricostruisce in che modo il valore delle immagini come strumento di conoscenza della realtà sia cominciato a emergere a livello teorico proprio nella riflessione filosofica intorno al linguaggio, soprattutto con il pensiero di Nietzsche e di Wittgenstein, e si sia sviluppato con le indagini fenomenologiche di Merleau-Ponty e con l'elaborazione del modello chiastico dello sguardo da parte di Lacan.⁴ Le stesse consapevolezze emergono ad ogni modo dalla prassi artistica contemporanea, che, a partire dalle sperimentazioni dell'avanguardia storica, e naturalmente sotto l'influsso delle nuove tecnologie come la fotografia e il cinema, comincia a mettere in questione i fondamenti di un patto mimetico valido sin dall'antichità. Con il progressivo distacco dell'arte da un modello della rappresentazione di carattere riproduttivo, si approfondisce allo stesso tempo il divario tra linguaggio e immagini, in accordo con la prescrizione lessinghiana di una necessaria separazione di campi tra poesia e pittura. Se da una parte l'arte rifiuta l'iscrizione di un significato linguistico, mettendo piuttosto in evidenza il proprio carattere processuale, dall'altra si aprono innumerevoli possibilità di sperimentazione che tendono proprio a verificare i limiti specifici del medium verbale e linguistico. In questo contesto, assume un significato particolare la pratica del disegno, da sempre il principale luogo di concrezione dei vari sviluppi dei discorsi sull'arte. Nella congiuntura della *Moderne*, in particolare, all'incrocio tra grafologia e caratterologia, il disegno diviene il mezzo «espressionista» per eccellenza.

⁴ Gottfried Boehm, «Die Wiederkehr der Bilder», in *id.* (a cura di), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994, pp. 13-38.

Il modo in cui *Die andere Seite* declina la dialettica tra parola e immagine tradisce la partecipazione di Kubin al discorso dell'arte contemporanea. Impegnato costantemente a rimarcare la propria identità di disegnatore «puro»,⁵ l'artista in realtà sperimenta con il medium verbale e visuale a partire da una prassi che è il frutto di un'esperienza radicata tanto nel linguaggio quanto nell'immagine.

Del resto, l'esistenza di una produzione scritta di Kubin, che, sebbene per lo più frammentaria e in parte inedita, si estende tuttavia quasi per l'intera durata della carriera dell'artista grafico, testimonia proprio della necessità di uno sguardo complessivo, capace di abbracciare i due aspetti della produzione di una personalità artistica che sembra sempre più presentarsi sotto la luce di un «doppio talento». Nelle pagine che seguono cercherò innanzitutto di ricostruire una «genealogia» della ricezione critica di *Die andere Seite*, evidenziando come, nonostante la varietà delle interpretazioni nel panorama critico sul romanzo, si possano individuare tre filoni critici fondamentali, uno di tendenza psicanalitica, uno di carattere storico-politico e l'altro di taglio più generalmente «filosofico», nella definizione dei quali ha influito in modo determinante anche la spiccata tendenza di Kubin a costruire una rappresentazione stilizzata di se stesso.

Il secondo capitolo è dedicato invece a una ricognizione (di necessità semplificata e incompleta) del lungo dibattito sull'*ut pictura poesis*, oltre che al tentativo di delineare un metodo specifico per approcciarsi alla questione della relazione tra letteratura e arti grafiche nel romanzo di Kubin.

Il terzo capitolo si concentra su una rilettura di *Die andere Seite* come «romanzo d'artista». Cercherò qui innanzitutto di evidenziare l'aspetto autoriflessivo del romanzo, che emerge innanzitutto nella molteplicità degli «autoritratti» inseriti dall'autore nell'opera. *Die andere Seite* diviene per Kubin un'occasione per parlare della propria arte e del modo in cui egli concepisce il disegno, inscrivendovi in forma finzionalizzata gli aspetti fondamentali della propria estetica, che si riflettono inoltre nella specifica sinergia attivata dalla compresenza dei due media nelle pagine del romanzo. Riallacciandomi al filone più produttivo della critica recente,

⁵ Cfr. Alfred Kubin, «Vom Schreibtisch eines Zeichners» (1939), in *Aus meiner Werkstatt*, a cura di U. Riemerschmidt, München, Spangenberg, 1973, pp. 191-192. D'ora inanzi il volume, che contiene una raccolta di prefazioni, saggi e frammenti scritti da Kubin sulla produzione propria e altrui sarà citato con la sigla AmW, seguita dall'indicazione del numero di pagina.

cercherò poi di evidenziare le principali caratteristiche strutturali del romanzo, che si compone di un vero e proprio canone di citazioni e autocitazioni capaci di arricchirne il potenziale semantico.

Il quarto capitolo sarà infine dedicato all'analisi di tre quaderni di schizzi inediti conservati presso l'Oberösterreichisches Landesmuseum di Linz e contenenti gli studi preparatori per *Die andere Seite*. Lo studio dei manoscritti, mettendo in luce le analogie tra la prassi dello scrittore e quella dell'artista grafico, consente di gettare uno sguardo sulla fucina creativa della *Doppelbegabung*, altrimenti interdetta allo spettatore/lettore.

1. Ricezione critica di *Die andere Seite*

Fin dagli anni immediatamente successivi alla sua pubblicazione, *Die andere Seite* ha messo a seria prova i numerosi tentativi di decifrarne il contenuto a partire dalla logica cronologico-causale degli eventi rappresentati nel romanzo. Infatti, nonostante la notevole produttività della critica, la stragrande maggioranza degli approcci si è tuttavia rivelata in larga misura insoddisfacente e ha costretto puntualmente gli interpreti a ricercare la motivazione necessaria per le proprie riflessioni al di fuori del testo, per lo più nella biografia dell'artista o in un più generico *Zeitgeist*.

Di seguito tenterò di ricostruire il panorama della ricezione di *Die andere Seite*, al fine di evidenziare in che modo la critica abbia stabilito e tramandato una serie di *topoi*, talvolta dei veri e propri *cliché* interpretativi, oscurando di fatto alcuni degli aspetti essenziali del romanzo. Si vedrà inoltre in che modo lo stesso Kubin abbia partecipato all'istituzione di alcuni di questi *topoi* attraverso una coerente operazione di *Selbststilisierung*, messa in atto sin dai primi anni della propria carriera. Una volta discussi i limiti dei vari approcci finora utilizzati per leggere *Die andere Seite*, cercherò poi di evidenziare un filone della critica più recente che mette in luce come una lettura di tipo tematico si dimostri fundamentalmente inadeguata a fronte di alcune caratteristiche strutturali del romanzo, da cui dipende in ultima analisi la caratteristica elusività dei suoi contenuti. Infine, a partire da queste osservazioni, prima di passare alla concreta analisi del romanzo, illustrerò i presupposti teorico-metodologici su cui si basa questo studio.

1.1. Genealogie della ricezione

Andreas Geyer ha individuato nella ricezione critica del romanzo di Kubin due tendenze interpretative fondamentali: «[...] beim einen steht die psychoanalytische Sichtweise im Vordergrund, beim anderen die <politische Allegorie>»⁶ Geyer fa risalire la tendenza biografico-psicanalitica al saggio «Die Beschwörung

⁶ Andreas Geyer, *Alfred Kubin. Träumer auf Lebenszeit*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1995, p. 93.

der Dämonen» dello scrittore Oscar A. H. Schmitz⁷ e alla recensione pubblicata nel 1912 dal discepolo freudiano Hanns Sachs sulla rivista psicanalitica *Imago*,⁸ mentre riconduce la lettura di *Die andere Seite* come «allegoria politica» alla recensione di Ernst Jünger pubblicata nel 1929 sulla rivista *Widerstand*.⁹ In effetti, se è vero che Oscar Schmitz nel suo saggio su Kubin fa riferimento tra l'altro alle teorie freudiane, è più opportuno, a mio avviso, considerare il contributo di Schmitz come un approccio a sé, dal momento che da esso discendono poi altre letture che vanno in un senso completamente diverso rispetto alle interpretazioni di stampo psicanalitico.

L'interesse di Hanns Sachs nei confronti dell'opera di Kubin è innanzitutto di ordine scientifico: nella sua recensione, infatti, lo studioso cerca di mettere alla prova sul terreno del testo letterario le recenti acquisizioni della psicanalisi, analogamente a quanto aveva fatto Freud con il suo saggio sulla *Gradiva* di Jensen.¹⁰ L'approccio di Sachs può essere meglio inquadrato facendo riferimento al concetto di «intuitive Psychoanalyse», illustrato da Otto Rank in un articolo pubblicato sullo stesso numero di *Imago* in cui compare la recensione di *Die andere Seite*.¹¹ Secondo Rank i poeti possederebbero una particolare dote intuitiva, che consenti-

⁷ Oscar A. H. Schmitz, «Die Beschwörung der Dämonen», in id., *Brevier für Einsame*, München, Georg Müller, 1923. Schmitz aveva pubblicato una recensione del romanzo già nel 1909. Cfr. Oscar A. H. Schmitz, «Die andere Seite», in *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung*, 4/09/1909, Ausgabe A (mit Nachrichtenteil).

⁸ Hanns Sachs, «Die andere Seite», in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 2 (1912).

⁹ Ernst Jünger, «Die andere Seite», in *Widerstand. Zeitschrift für nationalrevolutionäre Politik* 1 (1929).

¹⁰ Cfr. Sigmund Freud, «Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva» (1907), in id., *Studienausgabe*, vol. X, *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt/M, 1969.

¹¹ Otto Rank, «Intuitive Psychoanalyse», in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 2 (1912). A porre in relazione l'approccio di Sachs con il concetto di «intuitive Psychoanalyse» descritto da Rank è Wolfgang Martynkewicz che, di recente e senza pretese psicologizzanti nei confronti dell'autore, ha messo in rilievo i punti di contatto tra la *Traumdeutung* freudiana e il romanzo di Kubin. Cfr. Wolfgang Martynkewicz, «Zerstörerische Dualitäten: Destruktionstrieb, Traum- und Wachbewusstsein in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*», in *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*, a cura di P. A. Alt/T. Anz, Berlin, de Gruyter, 2008.

rebbe loro di pervenire agli stessi risultati degli psicanalisti, sebbene in una forma differente e più limitata rispetto alle osservazioni consapevoli e scientificamente fondate degli studiosi.¹² Partendo dalle stesse premesse, nella sua recensione Sachs utilizza il romanzo di Kubin come una sorta di *case-study* per provare come l'autore abbia intuitivamente messo in scena alcuni dei meccanismi profondi della psiche: *Die andere Seite* sarebbe infatti, secondo lo psicanalista, una sorta di *Zwischenstufe* tra un'opera d'arte ordinata secondo le leggi dell'estetica e un protocollo, più o meno immediato, delle fantasie oniriche dell'artista.¹³ Sachs, naturalmente, pur senza esplicitarlo, è spinto a tali considerazioni in primo luogo dal fatto che Kubin abbia deciso di ambientare l'azione del suo romanzo proprio in un Regno del Sogno, come dimostra chiaramente l'enfasi aggiunta dall'autore della recensione quando cita la parola *Traumstadt*.¹⁴ Interpretando il romanzo come la sublimazione artistica di una libido repressa, che nel testo letterario – proprio come nelle fantasie, nei sogni e nel delirio – può tornare a manifestarsi libera dal controllo vigile della coscienza,¹⁵ Sachs rintraccia nel testo quelli che a suo avviso possono leggersi come i sintomi del complesso paterno e delle angosce edipiche di Kubin¹⁶ e fissa così per la prima volta in modo esplicito quello che rimarrà poi uno dei *Leitmotiv* principali di buona parte della critica successiva.¹⁷

¹² Rank, «Intuitive Psychoanalyse», cit., p. 208.

¹³ Sachs, «Die andere Seite», cit., pp. 197-198.

¹⁴ Ivi, p. 198.

¹⁵ Ivi, p. 197.

¹⁶ Ivi, pp. 199-198.

¹⁷ Ad esempio Annegret Hoberg, nell'affermare la presenza di elementi autobiografici nella produzione artistica di Kubin, riporta ancora una volta i motivi e i contenuti del *Frühwerk* grafico e letterario, come anche quelli del romanzo, al presunto complesso edipico e alle esperienze traumatiche dell'infanzia dell'artista: «Neben zahlreichen anderen Strängen seiner wohl vielschichtigen Traumatisierung in der Kindheit ist Kubins Vaterkomplex besonders offensichtlich. Das Verhältnis zum übermächtigen, strafenden Vater, der Kubin zudem in seiner Kindheit als Bild von männlicher Kraft und Schönheit erschien, schlägt sich unter anderen in zahlreichen frühen Blättern mit Motiven von Macht und ihrem Gegenpart Ohnmacht, hilflosem Ausgeliefertsein und Verderben nieder. Auch Kubins frühe literarische Äußerungen verarbeiten diese Problematik, angefangen vom dem legendären Fragment *Der Sohn als Weltenwanderer* bis hin zum rätselhaften, unberechenbaren Herrscher Patera des Traumreichs in seinem Roman *die andere Seite* von 1909.» Cfr.

Il motivo del conflitto con la figura paterna viene ripreso poi anche da Schmitz, che nel suo saggio sul *Gesamtwerk* del collega e cognato,¹⁸ dichiara apertamente di non voler descrivere la figura di Kubin da un punto di vista meramente estetico o letterario, ma piuttosto di volerne ricostruire lo sviluppo artistico e intellettuale come «fenomeno dello spirito».¹⁹ Al centro di tale sviluppo, Schmitz colloca proprio *Die andere Seite*: la scrittura del romanzo avrebbe infatti consentito a Kubin di pervenire a una nuova *Weltanschauung*, superando alcuni dei traumi giovanili – la morte prematura della madre, il tentativo di seduzione subito nell’adolescenza da parte di una donna adulta e, soprattutto, il rapporto conflittuale con il padre – che, secondo lo scrittore, lo avevano trasformato in un idealista deluso, in un pessimista ossessionato dal lato demoniaco della realtà.²⁰ La lettura di Schmitz si articola su tre differenti livelli:

Dreierlei ist das Traumreich in Kubins Roman: in tiefster Schicht eine großartige Kosmogonie von der Ursprünglichkeit des Mythos, in mittlerer eine gestaltenreiche Künstlervision, in der obersten Schicht, der die Freudschule allein Realität zuschreiben würde, ein Spiegel des persönlichen Verhältnisses zwischen Sohn und Vater Kubin. Darum nimmt das Kunstwerk Farbe und Gestalt aus dem alten Österreich vor 1866, aber der Sinn ist zeitlos.²¹

Secondo Schmitz, quindi, è solo a un livello superficiale che il romanzo può considerarsi come la rappresentazione figurata della relazione conflittuale con il padre vissuta da Kubin nell’infanzia e nella pubertà, mentre, a un livello intermedio, esso rappresenterebbe invece l’esito letterario di una «Künstlervision» che l’artista, al momento della stesura del romanzo, non sarebbe ancora stato in grado di esprimere in modo organico attraverso il disegno.²² Al livello più profondo, infi-

Annegret Hoberg, «Alfred Kubin – Das Frühwerk bis 1909», in *Alfred Kubin*, Ausstellungskatalog Neue Galerie New York, a cura di A. Hoberg, München/New York, Prestel, 2008, p. 15.

¹⁸ Schmitz, «Die Beschwörung der Dämonen», cit.

¹⁹ «Ich betrachte ihn [...] als geistige Erscheinung, welche die bildende Kunst als Ausdrucksform gewählt hat [...]. Also weder um literarische Erklärung, noch um ästhetische Kritik handelt es sich mir, sondern um den Geist, der diesen Künstler treibt». Ivi, p. 34.

²⁰ Cfr. ivi, pp. 138-139; 142; 145.

²¹ Cfr. ivi, p. 128.

²² «Wem das [die Verwirklichung der Idee in der Form] nicht in sichbaren Bildern gelingt, der bediene sich lieber des Wortes, das nach einer eigenen Gesetzmäßigkeit vom intellektu-

ne, quello su cui poggia, per Schmitz, il senso ultimo dell'opera, *Die andere Seite* sarebbe la trasposizione letteraria della *Weltanschauung* del suo autore, un mito cosmogonico che, sul modello della contrapposizione padre-figlio ma senza esaurirsi in essa, descriverebbe l'essenza della realtà nei termini di un neoromantico *Polaritätsgesetz*.²³ La scrittura del romanzo sarebbe quindi stata, secondo Sch-

ell=literarischen Zeichen zum geistigen Symbol zu werden vermag. Während einer großen Krise seines Lebens, als die Kräfte verborgener Untergründe allzu elementar den Schutt des persönlichen Unbewußten durchbrachen, hat Kubin sogar einmal diesen Ausweg gewählt. So entstand sein hellseherischer Roman.» ivi p. 33.

²³ Cfr. ivi, pp. 35-43. Nel saggio Schmitz spiega diffusamente la sostanza della propria visione sul *Polaritätsgesetz* espandendo in senso metafisico la teoria goethiana dei colori. Lo scrittore infatti sottolinea come Goethe considerasse questi ultimi, al contrario di Newton, non come rifrazioni dello spettro luminoso, ma come il risultato della graduale commistione dei due elementi equivalenti di luce e oscurità: proprio questa scoperta di Goethe racchiuderebbe simbolicamente per Schmitz il problema sostanziale del mondo. La portata epocale della teoria dei colori di Goethe, infatti, risiederebbe nel fatto che essa considera il buio non come semplice assenza della luce, ma, al contrario, come la presenza del suo polo negativo. In tal modo la teoria goethiana dei colori, valida tanto sul piano fisico che su quello etico, estetico e metafisico (Schmitz ricava questa equivalenza dal *dictum* della Tavola Smeraldina d'Ermete Trismegisto, «wie unten, so oben; wie oben, so unten»; ivi, p. 36), indicherebbe l'errore fondamentale di tutte le dottrine religiose e filosofiche mai esistite – fatta eccezione per alcune dottrine mistiche (cfr. ivi, p. 35) – dimostrando nei fatti l'impossibilità del nulla assoluto, dal momento che la morte stessa si presenterebbe piuttosto come un «comportamento» negativo della materia, dal quale gli enti non sarebbero toccati (cfr. ivi, p. 36). La realtà, secondo Schmitz, avrebbe la sua origine proprio nel contatto tra i due poli positivo e negativo, come anche l'essenza della riproduzione sarebbe il contatto tra i due poli maschile e femminile. Si comprende in tal modo come il superamento della polarità, supposto dalle religioni escatologiche alla fine dei tempi, non sia pensabile per Schmitz in un mondo la cui esistenza poggerrebbe proprio su tale polarità. Al contrario, l'unico superamento possibile sarebbe insito nell'essenza della divinità: essa coinciderebbe infatti con l'eterna unità, scindendosi al contempo volontariamente nella propria creazione. Nella sua assoluta eternità Dio si porrebbe dunque al di sopra del divenire e del decadere, mentre, in quanto eterna unità, sarebbe al di là del bene e del male. Dal punto di vista etico, quindi, ne conseguirebbe che la liberazione dal Male non coinciderebbe affatto con la repressione delle più oscure pulsioni inconscie dell'uomo, le quali appaiono essere il «Male» solo fintantoché non siano coordinate con la chiara coscienza della Volontà. Nella dimensione individuale la conoscenza della legge della polarità consentirebbe inoltre al singolo di superare l'apparente dualismo dell'io momentaneo, trasformandosi semmai in un microcosmo omologo al macrocosmo divino, la cui identità originaria, analogamente al divenire della Vita stes-

mitz, il momento aurorale di un movimento di pensiero che avrebbe più tardi consentito a Kubin di esorcizzare i demoni della realtà che lo perseguitavano, trovando nelle proprie creazioni la via per il superamento della natura polare che ogni fenomeno della realtà inesorabilmente manifesta.

Con la descrizione del pensiero «polare» di Kubin, si chiarisce quindi come l'intento di Schmitz sia essenzialmente quello di illuminare il valore universale della visione filosofica di cui si sostanzia il romanzo e, in generale, tutta l'opera dell'artista. È proprio in tal senso che Schmitz parla di Kubin come «geistige Erscheinung»: lo scrittore, infatti, non si limita a una lettura biografico-psicologizzante, ma allarga piuttosto la sua prospettiva, dipingendo la figura del cognato come una sorta di artista-filosofo. Al contempo, inoltre, insistendo sul concetto dell'«altro lato»,²⁴ Schmitz fissa in modo definitivo un'interpretazione

sa, si manifesterebbe in una molteplicità di io sempre diversa nella forma, ma sempre uguale nel senso (cfr. *ivi*, p. 38). Come si vede, la visione di Schmitz coincide in molti punti con l'idea di un'alternanza pendolare di Vita e Nulla riassunta da Kubin con la formula «Die Welt ist Einbildungskraft, Einbildung-Kraft» nel capitolo del romanzo sulla filosofia dei *Blauäugigen*. Inoltre, è possibile scorgere nel saggio di Schmitz l'eco di alcune fonti, primi fra tutti Schopenhauer e Mainländer, ma anche la mistica occidentale e orientale nonché la psicanalisi freudiana, a cui fa riferimento anche il romanzo di Kubin. L'interpretazione di Schmitz, come si vedrà, pur con i suoi aspetti idiosincratici e in maniera non sempre diretta, ha fornito a diversi studiosi alcuni indizi per ricostruire una *Weltanschauung* filosofica di Kubin, sulla quale si basano molte delle successive interpretazioni di *Die andere Seite*. Sul piano storico-biografico, va tenuto presente poi che proprio tramite la mediazione di Oscar Schmitz Kubin era probabilmente entrato in contatto con Karl Wolfskehl e con la cerchia di George, così come con le dottrine dei cosmici Alfred Schuler e Ludwig Klages (cfr. Dirk Heiße, «Wort und Linie. Kubin im literarischen München zwischen 1898 und 1909», in *Alfred Kubin 1877-1959, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus*, a cura di A. Hoberg, München, Spangenberg, 1990,) e con le teorie freudiane (cfr. Martynkewicz, «Zerstörerische Dualitäten» cit., p. 142). Schmitz sembra inoltre aver avuto un ruolo importante anche nelle fasi finali della stesura del romanzo del cognato: non solo, come si apprende dai suoi diari, egli ha provveduto, insieme alla sorella Hedwig, alla correzione delle bozze di *Die andere Seite* (cfr. Schmitz, *Tagebücher*, vol. 2, *Ein Dandy auf Reisen 1907-1912*, a cura di W. Martynkewicz, Berlin, Aufbau-Verlag, 2007, p. 190), ma avrebbe anche proposto il titolo definitivo del romanzo (cfr. Schmitz, «Die Beschwörung der Dämonen», cit., p. 74), inizialmente battezzato da Kubin *Im Traumreich* (cfr. Schmitz, *Tagebücher*, cit., p. 190).

²⁴ «Wenn ich nun wiederhole, daß Kubin – übrigens nach einigen Verirrungen in die absolute Hölle – als einziger heutiger Künstler eine Welt, d.h. notwendigerweise einen polar aufgebauten Kos-

dualistica dell'opera, insieme all'immagine esoterica di un artista capace di esorcizzare una realtà demonica attraverso la potenza «magica» della parola.²⁵

Anche Jünger, nella sua recensione, riconosce come *Die andere Seite*, con la sua rivista di nevrosi, ossessioni e isterie collettive, offra un'ampia riserva tematica allo studioso di psichiatria.²⁶ Ma questo rappresenta per Jünger solo un aspetto secondario del romanzo: al contrario, lo scrittore annovera Kubin tra le fila di quegli artisti della crisi come Van Gogh e Trakl, dotati di una sorta di dono profetico che lascerebbe loro presagire il grande movimento declinante della storia.²⁷ *Die andere Seite*, pur essendo stato pubblicato prima della Grande Guerra, sarebbe infatti

ein Dokument [...], das den Verfall in einer konsequenten und vom Willen abgelösten Form demonstriert [...]. Wir haben hier einen Angsttraum vor uns, der den Ausdruck eines phantastischen Romans gefunden hat. Er zeigt uns, wie es auch hätte kommen können, ja wie es vielleicht noch kommen kann.²⁸

Jünger proietta quindi il significato del romanzo di Kubin sul piano storico-culturale, considerandolo come la visione apocalittica del tramonto del mondo borghese che si sarebbe annunciato con i venti di guerra.²⁹ Facendo eco ancora alle teorie freudiane, lo scrittore spiega inoltre come i segni della crisi si manifestino nelle visioni di questi artisti profetici nello stesso modo in cui i sintomi di una malattia non ancora evidente possono manifestarsi nei sogni. Per questo, scrive Jünger, non deve stupire

daß solche Ahnungen gerade dem Künstler zukommen, denn das Reich der Träume, das Aufwachsen von Gestalten aus dem Unbewußten, die rätselhaften Zeichen, die in

mos darstellt, so heißt dies: bei ihm allein fühlt man von Anfang an, wie sich aus einer jenseitigen Mitte Licht und Finsternis gegenseitig durchdringen. Seine Unheimlichkeit ist zugleich heimlich, sein Grauen geradezu behaglich, seine Ungeheuer sind verzauberte Genien, seine Verwesung ist Wiedergeburt.» Schmitz, «Die Beschwörung der Dämonen», cit., p. 43.

²⁵ «Das ist Magie, deren Wesen stets Beschwörung der Dämonen war durch den Logos, unter dem die Erkenntnis des Sinnes dessen zu verstehen ist, was der Künstler, ja der Mystiker nur schaut, ohne es zu begreifen und zu besitzen. Der Dämon aber gehorcht dem, der seinen Namen kennt und auszusprechen mag.» Ivi, p. 145.

²⁶ Jünger, «Die andere Seite», cit., p. 79.

²⁷ Ivi, p. 78

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, pp. 77 e 81.

die Dinge geritzt sind und zu tieferer Erforschung locken - das alles ist ihm vertraut.³⁰

Emergono così due aspetti fondamentali della lettura di Jünger: da un lato, l'idea che la dote profetica di Kubin sia in qualche modo connessa al fatto che l'artista crei attingendo direttamente alle profondità dell'inconscio onirico; dall'altro la constatazione che questa dote si manifesti soprattutto attraverso la cosalità del linguaggio di Kubin. Infatti, come si legge in una lettera di poco precedente la stesura della recensione, l'intenzione di Jünger è di concentrarsi non tanto sul rivestimento fantastico del romanzo, ma piuttosto sulla sua «große Sachlichkeit», che rivelerebbe una «seelische Substanz» celata dietro ai nomi quotidiani degli oggetti.³¹

Olaf Peters ha giustamente scorto in queste righe un riferimento al contesto della Neue Sachlichkeit e del realismo magico di Jünger, individuando la problematica comune ai due artisti nel tentativo di trovare un'«ottica fondamentale» da cui far risaltare la «magia» che si nasconde dietro i fenomeni del mondo.³²

Anche l'interpretazione di Jünger è stata determinante per la successiva ricezione critica di *Die andere Seite*, soprattutto per quanto riguarda il carattere di profetica anticipazione della catastrofe che lo scrittore ascrive al romanzo.³³

Come si è già accennato, le letture di Sachs e Schmitz introducono alcuni dei *topoi* principali che si trovano poi sviluppati anche nei successivi studi di taglio psicanalitico su *Die andere Seite*. Wolfgang Müller-Talheim, ad esempio, pubblica

³⁰ Ivi, p. 77.

³¹ Lettera di Ernst Jünger ad Alfred Kubin, Berlin, 27/11/1929, in Ernst Jünger/Alfred Kubin, *Eine Begegnung*, Frankfurt M., Propyläen Verlag, 1975, pp. 22-23. In una lettera precedente, Jünger aveva già espresso la sua intenzione di partire dagli «oggetti» del romanzo per cercare di trarne la loro magia profonda: «... Ich werde von Ihren Gegenständen ausgehen. Warum hat das Pferd etwas Gespenstisches? Verlassene Häuser, die verlassenen Anzüge an einer Vogelscheuche? Alte Mühlen?» Lettera di Ernst Jünger ad Alfred Kubin, Berlin, 09/04/29, ivi, p. 19.

³² Olaf Peters, «*Staubdämonen*. Alfred Kubin zwischen Wiener Moderne und konservativer Revolution», in *Alfred Kubin*, Ausstellungskatalog Neue Galerie New York, a cura di A. Hoberg, München/New York, Prestel, 2008, p. 116.

³³ Jünger, «Die andere Seite», cit., p. 76.

nel 1970 un volume significativamente intitolato *Erotik und Dämonie*, che rappresenta il tentativo di condurre uno «studio psicopatologico» su Kubin.³⁴

Si noti, tra parentesi, che lo studioso non è l'unico ad aver tentato questa impresa: già nel 1948, Walter Winkler aveva pubblicato un breve saggio in cui, attraverso l'analisi dell'autobiografia e del romanzo di Kubin, riconosceva nell'artista i sintomi di una forma di schizofrenia oniroide, concludendo che la sua ispirazione non fosse in realtà che il frutto dei suoi frequenti attacchi psicotici.³⁵ Pur con le dovute differenze, più o meno sulla stessa scia si pone poi ancora Vera Pohland, che, a distanza di molti anni, legge il romanzo come un'allegoria della malattia nervosa, la cui precisione descrittiva si spiegherebbe, secondo la studiosa, con l'esperienza diretta, che Kubin avrebbe riportato nella propria autobiografia, degli attacchi di una sua presunta sindrome epilettica.³⁶

Müller-Talheim, che nel suo saggio prende esplicitamente le distanze dalla «diagnosi» di Winkler, ripercorre quasi punto per punto i contenuti della recensione di Sachs e, sulla scia di Schmitz, interpreta la scrittura del romanzo come l'atto catartico che avrebbe consentito al suo autore di liberarsi dei residui edipici e di recuperare l'equilibrio psichico, minacciato, tra l'altro, dal trauma della morte del padre.³⁷ Diversamente da Sachs, tuttavia, lo studioso non considera *Die andere Seite* come il puro frutto dell'intuizione del poeta: al contrario, mette in luce per la prima volta l'utilizzo consapevole della simbologia freudiana da parte di Kubin, il quale, al momento della scrittura del romanzo, era già entrato in contatto con le

³⁴ Wolfgang Müller-Thalheim, *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1970.

³⁵ «Wir sehen bei Kubin, wie er seine originellen künstlerischen Einfälle fast durchweg aus dem psychotischen Erleben schöpft, so daß seine Produktivität mit den psychotischen Schüben steht und fällt. In den schubfreien Intervallen experimentiert er mühsam herum, ohne zu befriedigenden künstlerischen Leistungen zu gelangen, während ihm jeder neue Krankheitsschub zahlreiche schöpferische Einfälle zuführt.» Walter Winkler, «Das Oneiroid. Zur Psychose Alfred Kubins», in *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 181 (1948), p. 152.

³⁶ «In dem Roman ist die Metaphorisierung der Krankheit so konsequent durchgeführt, dass sie zur Allegorie tendiert; sie wird in ihrer Totalität wie auch in ihrer Ambivalenz in fast klinischer Genauigkeit dargestellt». Vera Pohland, «Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*. Die andere Seite der Krankheit - Epilepsie als Fiktion», in *Die Rampe* 1 (1980), p. 9.

³⁷ Müller-Thalheim, *Erotik und Dämonie*, cit., pp. 37-38.

teorie della nascente psicanalisi.³⁸ Con Schmitz, invece, Müller-Talheim condivide l'idea del sostrato demonico dell'arte di Kubin: tanto il racconto del viaggio nel *Traumreich*, quanto le figure spettrali e maligne che popolano i disegni del *Frühwerk* sarebbero il frutto di una visionaria immersione nel mondo interiore dell'artista e costituirebbero pertanto la «magica» valvola di sfogo per quei demoni che rappresentano le forze più inquietanti e minacciose dell'inconscio umano.³⁹ Anche Lama Angarika Govinda interpreta il *Traumreich* come «Welt der inneren Bilder».⁴⁰ Discostandosi però dalla più diffusa interpretazione freudiana, concentrata, come si è detto, sul conflitto padre-figlio, Govinda espande piuttosto il concetto di polarità introdotto da Oscar Schmitz. Per lo studioso, *Die andere Seite*

ist recht eigentlich der Roman des Unterbewußten. So wie wir beim Monde von einer Tag- und einer Nachtseite sprechen, so können wir auch von zwei Seiten des Bewußtseins sprechen: Von der Tagseite des normalen Wachbewußtseins und von der ›anderen Seite‹ des sogenannten Unterbewußtseins, das uns nur im Träume und im Zustande tiefster Selbstversenkung wahrnehmbar ist [...].⁴¹

Si nota qui come la metafora di un «altro lato» diventi la vera chiave interpretativa in base alla quale rileggere il significato complessivo del romanzo, che rappresenterebbe, secondo Govinda, nient'altro che la dialettica profonda tra subconscio e intelletto.⁴² L'interpretazione di Govinda è poi ripresa quasi punto per punto da Richard Schroeder, che legge *Die andere Seite* come una narrazione simbolica delle dinamiche psicologiche del processo creativo e, al contempo, come la formulazione letteraria di una *Schaffenspoetik* con la quale Kubin avrebbe sostanzialmente anticipato il surrealismo di Breton.⁴³ Secondo lo studioso il romanzo

³⁸ Ivi, p. 41.

³⁹ È proprio la momentanea apertura che ha luogo nell'opera d'arte che, secondo Müller-Thalheim, consente all'artista di liberarsi dalle forze demoniache della psiche: «Das Bedrohliche wird magisch gebannt», ivi., p. 42.

⁴⁰ Lama A. Govinda, «Psychologische Richtlinien: Versuch einer Deutung der Anderen Seite», in *Die Einsicht: Vierteljahrshefte für Buddhismus* 4 (1951) 1.

⁴¹ Ivi, p. 14.

⁴² Ivi, pp. 14-15.

⁴³ Richard Schroeder, «From Traumreich to Surréalité: Surrealism and Alfred Kubin's *Die andere Seite*», in *Symposium, a quarterly journal in modern literatures* 30 (1976), p. 215, cfr. anche id.,

metterebbe in scena la polarità tra le forze dinamiche della coscienza e la staticità del subconscio onirico, laddove l'equilibrio tra queste due istanze innescherebbe il processo creativo dell'*Einbildungskraft*.⁴⁴ La narrazione del disegnatore che s'immerge, per mezzo di un sogno, nelle profondità della propria mente subconscia per poi tornare alla coscienza con una nuova visione del processo creativo ma anche con un nuovo stile grafico, adombrerebbe infatti per Schroeder la storia di Kubin che, attraverso la scrittura, avrebbe cercato di razionalizzare quelle immagini interiori che non riusciva a esprimere attraverso l'uso esclusivo del mezzo grafico.⁴⁵ Ritorna quindi ancora una volta il *topos* della scrittura come atto di auto-liberazione, stavolta interpretato nei termini della scoperta di una *Doppelbegabung*, che per Schroeder si esplica nel romanzo da un lato attraverso l'assorbimento di modelli iconografici nel testo (e, viceversa, di modelli letterari nelle illustrazioni) e dall'altro attraverso la tendenza a congelare l'azione nella descrizione di visioni o *tableaux vivants*.⁴⁶

La lettura di Hartmut Kraft capitalizza invece sia sull'approccio psicanalitico di Sachs e Schmitz che sul tema dell'*Untergang* introdotto da Jünger. Kraft vede ancora una volta il romanzo come un punto di svolta fondamentale nella vita di Kubin, a partire dal quale l'artista, superando il trauma della morte del padre, sarebbe pervenuto da un lato alla conquista di una nuova identità e dall'altro alla definizione di un nuovo stile grafico.⁴⁷ Dietro il tracollo del *Traumreich* non si nasconderebbe quindi né una metafora del crollo della vecchia Europa, né un racconto escatologico, ma semmai una «rein individuell, intrapsychisch zu verstehende Untergangs- und Katastrophenthematik».⁴⁸ Kraft torna così ancora una volta sul *to-*

Alfred Kubin's Die andere Seite: a Study in the Cross-Fertilization of Literature and the Graphic Arts, ProQuest Dissertations Publishing, 1970, p. 176.

⁴⁴ Ivi, p. 68-69.

⁴⁵ Cfr. ivi, p. 24. Si nota qui chiaramente un'eco di Schmitz.

⁴⁶ Ivi, pp. 110-125.

⁴⁷ Hartmut Kraft «Interdisziplinäre Aspekte der Stilentwicklung bei Alfred Kubin», in *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, a cura di A. Hoberg, München, Spangenberg, 1990.

⁴⁸ Hartmut Kraft, «Der Demiurg ist ein Zwitter» – Aspekte der Initiation im Roman *Die andere Seite* von Alfred Kubin», in J. Cremerius/W. Mauser/C. Pietzcker/F. Wyatt (a cura di), *Freiburger*

pos dell'elaborazione letteraria di una vera e propria esperienza psicotica, la quale, inquadrata in una lettura antropologica della struttura tripartita del romanzo, consentirebbe di interpretare quest'ultimo come l'allegoria del rito d'iniziazione del suo protagonista.⁴⁹

Se Kraft preferisce porre le proprie osservazioni sulla «Katastrophenthematik» del romanzo su un piano psichiatrico-antropologico, diversi studiosi accolgono invece la prospettiva storico-culturale introdotta da Jünger, leggendo per lo più *Die andere Seite* come un romanzo apocalittico o come un'allegoria politica. Reiner Hank, ad esempio, rintraccia in *Die andere Seite* una rappresentazione ironica della monarchia imperialregia del tardo XIX secolo.⁵⁰ La sua interpretazione, tuttavia, si muove più che altro sul piano escatologico, interpretando il declino di *Perle* come la proiezione apocalittica di una dinamica pulsionale (quest'ultima ricavata esplicitamente dalla lettura di Sachs⁵¹), che assicura la sopravvivenza di un io infragilito attraverso la distruzione del mondo circostante.⁵² Joanna Jabłowska si concentra invece sulla frizione tra l'elemento fantastico e il modello utopico del *Traumreich*, proiettando la parabola apocalittica di Kubin non più sul piano soggettivo, ma sul piano storico-culturale di una preoccupazione dell'individuo per le forze

literaturpsychologische Gespräche, Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Würzburg, Königshausen Neumann, 1981, p. 59.

⁴⁹ Ivi, p. 68. Anche altri studiosi riconoscono nel romanzo la struttura di un rito iniziatico. Si vedano a tal proposito Peter Cersowsky, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der »schwarzen Romantik« insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, München, Fink, 1989, p. 66; Hans Schumacher, «Die Andere Seite (1909) von Alfred Kubin», in W. Freund/P. Cersowsky (a cura di), *Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts*, Frankfurt M. et al., Peter Lang, 1982; Stephan Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1991, pp. 235-254; Eva Markvartová, «Das Abbild der Gedanken von Friedrich Nietzsche in Kubins Roman», in *Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Germanistica Pragensia* 22 (2012); Jan Stottmeister «Der Erzähler in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*», in *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 6 1999 (2003).

⁵⁰ Reinhard Hank, «Sanfte Apokalypse». Untergangsvisionen in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende», in *Literatur und Kritik* 241/242 (1990), p. 65.

⁵¹ Ivi, p. 66.

⁵² Ivi, p. 67.

distruttive che minacciano il senso della realtà, un tratto che la studiosa riconduce al contesto generale della letteratura della *Jahrhundertwende*.⁵³

Un'interpretazione in un certo senso non dissimile è quella proposta da Johann Lachinger⁵⁴ e Winfried Freund.⁵⁵ Per questi studiosi, infatti, *Die andere Seite* sarebbe l'espressione di una crisi individuale del soggetto e al contempo di una coscienza storica problematica,⁵⁶ che troverebbero il loro *medium* privilegiato proprio in quella letteratura fantastica moderna di cui la visione apocalittica di Kubin avrebbe offerto un vero e proprio paradigma. Infatti, come scrive Freund,

In seinem Roman wie in seinen sinisternen Schwarzweißzeichnungen bündeln sich die fundamentalen Aussageweisen einer alle Vorstellungskraft übersteigenden Chaos-Fiktion zu einer Maßstab setzenden Darstellungsform des Grauens vor der selbstverschuldeten Auslöschung des Menschen und seiner Welt, die seine einzige und seine letzte sein könnte. Der Demiurg ist der Bildner der Sinnenwelt wie das Opfer des Urchaos, aus dem er schafft und in das er versinkt. In der fantastischen Schau offenbart sich Gott als ein Gott der Untergänge. Nicht der Kosmos ist der Ursprung, zu dem der Weg zurück zur Erlösung führt, sondern das Chaos, in dem sich alle Wege zu verlieren drohen.⁵⁷

Sulla stessa scia di Jabłkowska si pone poi anche Jürgen Berners, il quale legge il *Traumreich* di Kubin come una vera e propria negazione del modello utopico: l'introduzione dell'elemento onirico trasformerebbe infatti l'utopia in una distopia, sottolineando un'adesione al fantastico che sfocerebbe già in un surrealismo

⁵³ Cfr. Johanna Jabłkowska, *Literatur ohne Hoffnung, die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag, 1993, pp. 129-141, in particolare p. 141. Sullo stesso tema si veda anche *id.*, «Die Apokalyptik um die Jahrhundertwende. Alfred Kubins Die andere Seite», in *Die Rampe* 2 (1989).

⁵⁴ Johann Lachinger, «Vorwort», in *Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit*. Ausstellungskatalog Galerie im Stifter-Haus Linz. Kubin-Projekt Bd. 3., a cura di J. Lachinger/R. Pintar, Salzburg und Wien, Residenz-Verlag, 1995, p. 7.

⁵⁵ Winfried Freund, «Einleitung», in W. Freund/P. Cersowsky (a cura di), *Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts*, Frankfurt M. et al., Peter Lang, 1982, p. 8.

⁵⁶ Lachinger, «Vorwort», cit., p. 7.

⁵⁷ Freund, «Einleitung», cit., p. 8.

ante-litteram.⁵⁸ Claudia Gerhards legge invece il crollo del *Traumreich* come il risultato dell'ambivalenza di Kubin nei confronti del progresso e della modernità. Secondo la studiosa, Kubin, rappresentando il fallimento del sogno di un mondo da cui tecnica e modernità sono escluse, avrebbe sovvertito i canoni tradizionali del discorso apocalittico dominante, proponendo un modello in cui la creazione di una realtà alternativa a quella esistente non è più desiderabile e va incontro alla distruzione.⁵⁹ Al di là delle specifiche conclusioni a cui perviene, è significativo soprattutto che Gerhards costruisca questa lettura del discorso apocalittico di Kubin proprio in riferimento e come contraltare del rapporto tra apocalisse e modernità che, secondo la studiosa, emerge dal *Frühwerk* di Ernst Jünger.⁶⁰

Si noti, ad ogni modo, che una lettura apocalittica di *Die andere Seite* è proposta già – non a caso negli anni cinquanta del secolo scorso – da Helmut Petriconi, il quale, facendo riferimento soprattutto all'interpretazione di Oscar Schmitz, descrive il romanzo come «Paradies des Untergangs» e rintraccia le fonti del *Traumreich* di Kubin – oltre che nel racconto del «Vegliò della montagna» di Marco Polo, nel testo biblico e in alcune leggende della mitologia induista – nei due grandi modelli iconografici del *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch e del ciclo di incisioni dei *Sette peccati capitali* di Brueghel il Vecchio (1558), di fatto inaugurando in tal modo un filone di ricerca interessato a scoprire i precedenti del romanzo soprattutto in ambito storico-artistico.⁶¹

Wieland Schmied fa invece esplicito riferimento a Jünger quando afferma che il romanzo, pur presentandosi come una «Selbstdarstellung der Seelenlage Kubins», in misura maggiore si manifesta come «Gleichnis des alten Österreichs» e «Vor-

⁵⁸ Cfr. Jürgen Berners, *Der Untergang des Traumreiches. Utopie, Phantastik und Traum in Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, Wetzlar, phantastische Bibliothek, 1998, pp. 71-72.

⁵⁹ Claudia Gerhards, *Apokalypse und Moderne: Alfred Kubins Die andere Seite und Ernst Jüngers Frühwerk*, Würzburg, Königshausen Neumann, 1999, pp. 136-137.

⁶⁰ Ivi, p. 138.

⁶¹ Helmut Petriconi, «Die andere Seite oder das Paradies des Untergangs», in id. *Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema*, Hamburg, Hoffmann Campe, 1958, p. 98.

wegnahme seines Untergangs». ⁶² Schmied, infatti, come già Anneliese Hewig, ⁶³ rileva il forte legame dell'opera di Kubin con il contesto culturale della vecchia monarchia asburgica e in particolare con gli impulsi che irradiavano dai centri di Vienna e Praga e dal mondo di figure come Freud, Kafka e Musil. ⁶⁴ Martin Meyer rileva invece il valore profetico del romanzo più che altro come anticipazione della «große Explosion» della guerra, ⁶⁵ sottolineando allo stesso tempo come l'aspirazione di Kubin di fissare nei suoi disegni le impressioni del sogno rappresenti un'altrettanto profetica anticipazione della poetica surrealista. ⁶⁶ Werner Hofmann e Hans Robert Spielmann pongono invece l'accento sull'anticipazione del crollo dell'impero asburgico. Hofmann, in particolare, legge *Die andere Seite* come «Verfallsmetapher der österreichischen Zustände am Vorabend des ersten Weltkriegs» e mette in relazione questa prospettiva «cacanica» con alcuni elementi storici concreti – l'utopia secessionista del *Gesamtkunstwerk*, la proletarizzazione dello spazio urbano viennese alla svolta di secolo e l'annessione austriaca della Bosnia-Erzegovina – rispetto ai quali il romanzo di Kubin si porrebbe, per lo studioso, in modo critico. ⁶⁷ Secondo Spielmann, invece, il romanzo non solo restituirebbe – in modo realistico, ma sotto la copertura finzionale del fantastico – le anacronistiche pretese di sviluppo politico ed economico dell'Austria nella seconda metà del XIX secolo, ma anticiperebbe anche le effettive circostanze storiche del crollo dell'impero, prefigurandole nella distruzione del *Traumreich* per mano del capitalista americano Bell e delle altre potenze europee giunte in suo sostegno. ⁶⁸

⁶² Wieland Schmied, *Der Zeichner Alfred Kubin*. Unter Mitwirkung der Graphischen Sammlung Albertina und des Oberösterreichischen Landesmuseums. Katalogbearbeitung Alfred Marks, Salzburg, Residenz Verlag, 1967, pp. 22-23.

⁶³ Anneliese Hewig, *Phantastische Wirklichkeit*, cit., pp. 18-22.

⁶⁴ Schmied, *Der Zeichner Alfred Kubin*, cit., p. 21.

⁶⁵ Martin Meyer, «Exkurs: Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*», in id., *Ernst Jünger*, München et al., Carl Hanser, 1990, p. 135.

⁶⁶ Ivi, p. 136.

⁶⁷ Werner Hofmann «Über einige Motive des Romans *Die andere Seite*, 1909», in A. Hoberg (a cura di), *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, Spangenberg, 1990, p. 103.

⁶⁸ «Kubin gestaltet durch die Erschaffung einer fantastischen Fiktionsrealität [...] nicht nur eine authentische Darstellung österreichischer Verhältnisse in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo

Dalla lettura di *Die andere Seite* come anticipazione di eventi storici ancora di là da venire prende invece le distanze Michael Koseler, secondo il quale

der Text selbst [bietet] wenig Anhaltspunkte für eine solche Sicht. Wenn man das Traumreich als – wenn auch modifiziertes – Abbild oder Konzentrat des alten Europas respektive «Kakaniens» versteht, versieht man wesentliche Unterschiede und ignoriert überdies die spezifische Eigenart des kubinschen Phantasielandes [...]. Und wenn das Traumreich gleich zu Beginn des Buches als «Freistätte für die mit der modernen Kultur Unzufriedenen» charakterisiert wird, läßt sich eine Identifikation mit historisch Gegebenem ebensowenig aufrechterhalten.⁶⁹

Koseler analizza piuttosto il motivo della «sterbende Stadt» così come si sviluppa nelle pagine di *Die andere Seite*, concludendo che il *Traumreich* di Kubin andrebbe letto non come allegoria politica ma semmai come la rappresentazione di un *Gemeinwesen* decadente. Proprio il concetto di decadenza costituisce infatti per Koseler la chiave interpretativa del romanzo, come scrive lo studioso: «[...] letztlich wird hier [...] die Liebe zum Verfall, die Todessucht der Décadence konsequent zu Ende gedacht».⁷⁰ In realtà, la lettura di Koseler si avvicina molto a quella proposta già negli anni venti del Novecento da Eckhart von Sydow, il quale definisce *Die andere Seite* come «[d]ie faszinierendste literarische Darstellung alles dessen, was wir dekadent nennen», identificandone il tratto più originale proprio nella sua costruzione organica di un piccolo mondo compiutamente decadente.⁷¹ Questa interpretazione viene poi ripresa anche da Andreas Geyer, che anno-

der Ruf nach einer Ordnungsmacht angesichts der ökonomischen und politischen Entwicklung längst ein Anachronismus geworden ist, der den «Herrn» in der Tat zur «Mystifikation» werden lässt, sondern er sieht auch das unvermeidliche Ende des Habsburgerreiches voraus, wenn er Herkules Bell und die europäischen Nachbarn als kapitalhungrige Totengräber zum Angriff blasen lässt.» Hans R. Spielmann, «Geschichtsdarstellung in der Franzisko-josephinischen Epik (Ferdinand von Saar: *Schloß Kostenitz* – Alfred Kubin: *Die andere Seite* – Joseph Roth: *Radetzky marsch*), in *Österreich in Geschichte und Literatur* 4 (1980), p. 247.

⁶⁹ Michael Koseler, «Die sterbende Stadt. Décadence und Apokalypse in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*», in *Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit*. Ausstellungskatalog Galerie im Stifter-Haus Linz. Kubin-Projekt vol. 3., a cura di J. Lachinger/R. Pintar, Salzburg und Wien, Residenz-Verlag, 1995, p. 54.

⁷⁰ Ivi, p. 55.

⁷¹ Eckart von Sydow, *Die Kultur der Dekadenz*, Dresden, Sibyllen Verlag, 1921, p. 222.

vera a sua volta il romanzo di Kubin tra i capolavori della decadenza letteraria d'inizio secolo.⁷² Il seminale studio di Geyer si distingue tuttavia dai precedenti soprattutto nella misura in cui cerca di ricostruire dal punto di vista filologico la carriera di un Kubin scrittore letterario, rimasta per anni all'ombra di quella del disegnatore.⁷³ Lo studioso infatti ha in certa misura proseguito il lavoro di Anneliese Hewig⁷⁴ e Christoph Brockhaus,⁷⁵ tornando a lavorare sul cospicuo fondo (ancora in larga parte inedito) di Kubin e pubblicando per la prima volta i frammenti della sua produzione giovanile e alcuni passi dei *Vorstudien* del romanzo da cui ricava alcuni indizi interessanti sulla genesi dell'opera.⁷⁶

Hewig, in particolare, esaminando soprattutto i carteggi inediti conservati nel Kubin-Archiv,⁷⁷ già a metà degli anni Sessanta aveva cercato di ricostruire la *Weltanschauung* di Kubin a partire dal complesso intreccio di fonti letterarie e filoso-

⁷² Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., p. 94.

⁷³ Ivi, p. 15.

⁷⁴ Hewig, *Phantastische Wirklichkeit*, cit.

⁷⁵ Christoph Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus. Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*», in *Pantheon. Zeitschrift für Kunst* 32 (1974).

⁷⁶ Si veda soprattutto il paragrafo 3.2, intitolato «Vorstudien: der Tod des Vaters als Auslöser», in Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., pp. 94-103. Tornerò in seguito più approfonditamente sulla questione della genesi del romanzo e della sua relazione con l'evento della morte del padre di Kubin.

⁷⁷ Il Kubin-Archiv ha il suo nucleo originario nella collezione del farmacista di Amburgo Kurt Otte, che dai primi anni venti del Novecento, con il sostegno dell'artista, ha raccolto opere originali, riproduzioni e gran parte della letteratura secondaria su Kubin. Dal 1948 il contenuto dell'archivio è stato poi sistematicamente inventariato da Paul Raabe, che ne ha pubblicato il catalogo nel volume *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, Hamburg, Rowohlt, 1957. L'archivio è stato acquistato nel 1971 dalla galleria del Lenbachhaus di Monaco di Baviera e qui trasferito definitivamente nel 1983. Come si legge nella descrizione del sito ufficiale del Lenbachhaus, allo stato il Kubin-Archiv «umfasst ca. 385 Tusch- und Bleistiftzeichnungen sowie Aquarelle, das gesamte lithographische Werk Kubins mit 180 Blättern, alle 34 Mappenwerke des Künstlers, 24 Skizzenbücher und 31 handschriftliche Tagebücher. Dazu kommen ca. 8000 weitgehend unpublizierte Briefe und Karten von Künstlerfreunden und anderen Persönlichkeiten an Kubin und ca. 3000 eigenhändige Briefe von Kubin an die entsprechenden Korrespondenz-Partner.» <http://www.lenbachhaus.de/das-museum/forschung/museumsarchiv/>. Buona parte di questi materiali sono rimasti inediti in parte anche a causa delle specifiche difficoltà di decifrazione presentate dalla grafia di Kubin.

fiche che costituisce il sostrato intertestuale del romanzo. Quasi dieci anni dopo, invece, Christoph Brockhaus, aveva scelto i *Vorstudien* del romanzo come punto di partenza per ricostruire in prospettiva genetica il modo in cui Kubin ha integrato nel testo e nelle illustrazioni di *Die andere Seite* motivi iconografici provenienti da opere altrui o già elaborati nei disegni giovanili del proprio *Frühwerk*.⁷⁸ Sulla base di questi studi, Andreas Geyer ha quindi sostanzialmente proseguito il lavoro di ricostruzione della complessa rete di rimandi intertestuali e intermediali costruita da Kubin, concentrandosi in particolare sulle fonti letterarie e filosofiche dell'autore e collocando il romanzo nell'alveo della *schwarze Romantik* hoffmaniana e del pessimismo schopenhaueriano.⁷⁹

Nella stessa direzione si muove anche il recente studio di Clemens Brunn, che indaga a fondo soprattutto i riferimenti filosofici contenuti nel romanzo, allo scopo di portarne allo scoperto il sostrato metafisico.⁸⁰ Per Brunn infatti *Die andere Seite* rappresenta

die Entfaltung eines mythisch-kosmologischen Weltbildes und des Autors bildhafte Reflexion über die Gründe künstlerischen Schaffens, die Erhellung seiner gefährdeten Position in einer heillosen Welt, die jede mehr als illusorische Sicherheit des Individuums verweigert.⁸¹

Brunn spiega in tal modo come il romanzo rifletta la visione di Kubin dell'arte come mezzo privilegiato, seppure transitorio, per reinstallare il senso in una realtà fenomenica esperita come caotica e contraddittoria.⁸² Questo sarebbe, secondo lo studioso, il nocciolo della *Weltanschauung* alla base del costruito finzionale di *Die andere Seite*. L'intero romanzo è letto da Brunn come una vera e propria allegoria, ossia la rappresentazione in forma figurata di un contenuto astratto – la *Weltanschauung* dell'autore, appunto.⁸³ Una visione in certa misura simile è espressa anche da Peter Cersowski, il quale classifica invece il romanzo come

⁷⁸ Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 272.

⁷⁹ Cfr. Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., pp. 92-157.

⁸⁰ Ivi, p. 271.

⁸¹ Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit. p. 276.

⁸² Ivi, p. 12.

⁸³ Ivi, p. 276.

«phantastische Allegorie»,⁸⁴ indagando ancora una volta la rete di rimandi in esso dispiegata e interpretandone il contenuto nei termini di una polarità tra vita e morte, le cui implicazioni mitiche si esplicherebbero non solo nell'opposizione tra le figure di Patera e Bell ma nell'intero complesso del mondo finzionale del romanzo.⁸⁵

A ben guardare, l'aspetto metariflessivo del romanzo evidenziato da Brunn emerge già nello studio di Hewig citato sopra. La studiosa, infatti, rileggendo l'approccio dualistico di Schmitz nei termini di un «kubinsches Pendel» che avrebbe come cardine il principio dell'*Einbildungskraft*,⁸⁶ aveva interpretato *Die andere Seite* come «dichterisch selbstbildnishaft Manifestation Kubins».⁸⁷ Come si è accennato, inoltre, era stata sempre Anneliese Hewig a gettare le basi per la ricostruzione scientifica di quel «philosophisch fundierte[n] Weltbild Kubins» che si esprime nel romanzo, individuando come fonti principali, tra gli altri, i nomi di Schopenhauer, Bahnsen, Mainländer, Bachofen, Deussen, Kassner e Friedlaender; gli stessi che, a ben guardare, compaiono in trasparenza già nelle pagine di Oscar Schmitz e che ricorrono naturalmente anche negli studi di Cersowski, Geyer e Brunn.⁸⁸ Emerge in tal modo come questi ultimi studiosi raccolgano essenzialmente l'eredità della lettura di Schmitz, da un lato interpretando per lo più come motivo fondamentale in *Die andere Seite* il principio duale del *Polaritätsgesetz* nelle sue varie declinazioni possibili, e dall'altro proponendo l'immagine di un Kubin «poeta doctus»⁸⁹ – come si è detto, una sorta di filosofo autodidatta – che avrebbe rielaborato nel romanzo gli stimoli delle sue molteplici letture.

⁸⁴ Cersowsky, *Phantastische Literatur*, cit., p. 97. Per l'analisi del romanzo di Kubin si vedano le pp. 66-100. Sul modo in cui Cersowsky concilia tra la teoria del fantastico e il concetto di allegoria si vedano in particolare le pp. 66-67.

⁸⁵ Ivi, p. 95.

⁸⁶ Cfr. Hewig, *Phantastische Wirklichkeit*, cit. pp. 70-165.

⁸⁷ Ivi, p. 17.

⁸⁸ Cfr. in questo capitolo la n. 18. Hewig fa esplicito riferimento a Schmitz riprendendo la sua definizione del romanzo come «großartige Kosmogonie von der Ursprünglichkeit des Mythos». Cfr. *ibidem*, n. 62.

⁸⁹ Clemens Ruthner, «Traum(Kolonial)reich. *Die andere Seite* als literarische Versuchstation des k.u.k. Weltuntergangs» in P. Assmann (a cura di), *Alfred Kubin und die Phantastik – aktuelle per-*

La fortuna dell'interpretazione di Schmitz e del metodo tracciato da Hewig si nota ancora, ad esempio, nello studio di Heinz Lippuner,⁹⁰ il quale, tuttavia, sviluppa questo approccio in prospettiva interartistica. Infatti, per Lippuner, che parte dal presupposto che sia proprio la *Doppelbegabung* di Kubin a costituire la chiave interpretativa fondamentale di *Die andere Seite*,⁹¹ il senso del romanzo può apparire solo a chi ne osservi congiuntamente il testo e le illustrazioni. Dopo un'indagine approfondita delle fonti iconografiche e letterarie del romanzo, Lippuner pone perciò a confronto il testo con la prima e la seconda versione delle illustrazioni,⁹² allo scopo di evidenziarne il ruolo primario nell'orientare le aspettative e le interpretazioni del lettore. Lo studioso giunge quindi a rilevare una fondamentale coerenza stilistica tra testo e illustrazioni, basata sull'allineamento sistematico di una serie di contrasti. Proprio la centralità di questo fenomeno costituirebbe, per Lippuner, il perno del romanzo e rappresenterebbe «die letzte künstlerische Konsequenz, die dem Denkbild vom ‹Gesetz der Polarität›, das aus der ‹schöpferischen Indifferenz› sich erleitet, entspringt.»⁹³ Il tema della *Doppelbegabung* ritorna infine anche nello studio di Gabriele Van Zon, la quale, analogamente a Lippuner, rileva la coerenza stilistica di testo e illustrazioni del romanzo. Van Zon tuttavia in questa nuovamente l'indagine sul doppio talento di Kubin nella narrazione tradizionale della scrittura come punto di svolta nella vita dell'artista, declinata ancora una volta nei termini della scoperta di un nuovo stile grafico.⁹⁴

spektiven Ein internationales Symposium der Oberösterreichischen Landesmuseen Linz 2. und 3. Oktober 2009 in Schärding, Wetzlar, Phantastische Bibliothek Wetzlar, 2011, p. 87.

⁹⁰ Heinz Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, Bern/München, Francke, 1977.

⁹¹ Ivi, p. 153.

⁹² Nel 1946, in vista della pubblicazione di una *Festausgabe* di *Die andere Seite* per il settantacinquesimo compleanno di Kubin (1952), l'artista ha realizzato una seconda versione delle illustrazioni del romanzo. Questa nuova versione si differenzia dalla prima più che altro da un punto di vista stilistico e per la modifica di qualche dettaglio, mentre i temi restano per lo più invariati. La nuova edizione contiene inoltre un *Bildertitel* assente nella prima. La stampa della nuova edizione riproduce in linea generale quella originale. Cfr. Raabe (a cura di), *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, cit., 747 p. 183.

⁹³ Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., p. 168.

⁹⁴ Gabriele Van Zon, *Word and picture. A study of the double talent in Alfred Kubin and Fritz von Herzmanovsky-Orlando*, New York, Peter Lang, 1991, pp. 45-73.

Proprio questa visione del romanzo come cesura nella vita e nella carriera di Kubin, nonché la sua rappresentazione come «filosofo» o «visionario» (in senso più o meno patologico), costituiscono alcuni di quei *topoi* che si trovano costantemente ripetuti nella letteratura secondaria su *Die andere Seite*. Questi, insieme a una certa percezione della costitutiva «opacità» del testo, hanno contribuito a dipingere *Die andere Seite* più che altro come una curiosità esoterica, finendo per relegarlo ai margini del canone, in un ««Giftschrank» der deutschsprachigen Jahrhundertwende-Fantastik»,⁹⁵ e, di conseguenza, come nota Peter Assmann, anche ai margini di un confronto scientifico sistematico.⁹⁶ È opportuno dunque cercare di chiarire la provenienza di questi *topoi* e in che modo essi abbiano influito sull'interpretazione del romanzo.

1.2 Autobiografia, Selbststilisierung e cliché interpretativi: i problemi della Kubin-Forschung

Clemens Brunn, a conclusione della sua panoramica della letteratura secondaria su *Die andere Seite*, sintetizza i principali problemi della *Kubin-Forschung* come segue:

Die Forschung zu Kubin litt lange Zeit unter dem für die exegetische Vielfalt sicherlich auch produktiven Mangel, daß sie sich weitgehend auf das – natürlich zentrale – Textzeugnis des Romans beschränken mußte. Eine Biographie fehlt, die stilisierte Autobiographie muß mit dem bei solchen Selbstdarstellungen gebotenen Vorbehalten gewürdigt werden (was nicht immer geschehen ist), Tagebücher und Kladden lagern in Archiven, der umfangreiche Briefwechsel ist nur in Bruchteilen ediert.⁹⁷

Tralasciando per il momento la questione dei manoscritti, che meritano un discorso a parte, in questa sede è opportuno approfondire alcune problematiche legate al modo specifico in cui la critica si è confrontata con l'autobiografia di Kubin, *Aus*

⁹⁵ Cfr. Ruthners, «Traum(Kolonial)reich», cit., p. 81.

⁹⁶ Peter Assmann, «Zum Kult der «Anderen Seite» - Beobachtungen zu Alfred Kubins «Bestiarium»», in C. Ivanović (a cura di), *Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*, Stuttgart 2003, p. 57.

⁹⁷ Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, p. 161.

meinem Leben.⁹⁸ Molti studiosi, infatti, a prescindere dallo specifico approccio metodologico adottato (ben al di là, quindi, dei rappresentanti di quella tendenza biografico-psicanalitica individuata da Geyer), hanno guardato al contenuto dell'autobiografia per cercare conferma delle proprie interpretazioni o per spiegare specifici elementi del romanzo che offrivano particolare resistenza all'interpretazione.

In realtà, se è vero che Kubin nell'autobiografia racconta le circostanze della genesi di *Die andere Seite* e ne fornisce una sintetica interpretazione, d'altra parte, come rileva anche Brunn nel passo citato sopra, sembra opportuno considerare alcuni fatti che consiglierebbero almeno qualche cautela nel rivolgersi a questo testo per sciogliere i nodi del romanzo.

Come prima cosa, infatti, andrebbe tenuto presente che Kubin pubblica *Aus meinem Leben* solo nel 1911, due anni dopo *Die andere Seite*, e che, pertanto, tutte le spiegazioni sul romanzo che si possono trovare nell'autobiografia, pur essendo testimonianze dirette dell'autore, costituiscono in ogni caso delle spiegazioni *a posteriori*.

L'altro elemento da tenere in considerazione è poi la singolare storia delle edizioni del testo. Di *Aus meinem Leben*, infatti, appaiono, fino al 1952, sei diverse versioni, ciascuna aggiornata e rivista dall'autore e di volta in volta premessa a diverse opere, tra cui, naturalmente, anche le varie edizioni di *Die andere Seite*.⁹⁹ La

⁹⁸ Alfred Kubin, «Aus meinem Leben», in id., *Aus meinem Leben*, a cura di U. Riemerschmidt, München, Spangenberg, 1974. D'ora in poi il testo verrà citato con la sigla AmL. Non deve sfuggire, qui, l'allusione al titolo dell'autobiografia di Goethe, che sembra voler sottolineare l'ironica dialettica tra «Dichtung und Wahrheit» messa in scena da Kubin. Come si vedrà più nello specifico nel corso di questo paragrafo, infatti, nella propria autobiografia l'artista non si limita a riportare in modo neutro i fatti della propria vita, ma offre una complessa *Selbststilisierung* che spinge la scrittura autobiografica ai limiti del finzionale.

⁹⁹ La prima versione, intitolata «Aus meinem Leben» viene premessa al volume di litografie *Sansara. Ein Cyclus ohne Ende* (1911). Una versione ampliata compare con lo stesso titolo nel 1917, come introduzione alla quarta edizione di *Die Andere Seite*. Nel 1926 il testo, nuovamente aggiornato, viene pubblicato nel volume *Dämonen und Nachtgesichte* con il titolo «Autobiographie». Una versione ampliata al 1928 viene poi premessa al romanzo, di nuovo con il titolo «Aus meinem Leben». Nel 1931 l'autobiografia appare come introduzione al volume *Mein Werk*. Il testo viene

scelta di utilizzare l'autobiografia come introduzione per il romanzo costituisce evidentemente un invito a considerare la prima come la chiave – fornita peraltro dall'autore stesso – per orientarsi nella lettura del secondo.

Non stupisce, quindi, che molti interpreti di *Die andere Seite* abbiano pensato di accogliere questo invito – un fatto, questo, che non sarebbe di per sé particolarmente problematico, se non fosse che la maggior parte degli studiosi ha accettato in modo acritico l'immagine stilizzata che Kubin delinea per se stesso nella propria autobiografia, lasciando così che l'interpretazione del romanzo fosse influenzata in modo significativo dagli stereotipi di cui si è parlato sopra, i quali, in ultima analisi, non sono che altrettante rifrazioni parziali della *Selbststilisierung* dell'artista.

Che il problema della propria immagine pubblica fosse avvertito con particolare urgenza da Kubin, lo denuncia già la tendenza a tornare varie volte a distanza di anni sul testo della propria autobiografia. Con i vari interventi sul testo di *Aus meinem Leben*, infatti, Kubin modifica di volta in volta l'immagine di sé che questo proietta, modulandola in base ai successivi sviluppi della propria carriera.

Si noti, ad ogni modo, che al momento della pubblicazione di *Aus meinem Leben*, la questione non è affatto nuova per l'artista: Claudia Augustin e Andreas Geyer, ad esempio, hanno dimostrato che Kubin era impegnato in questa complessa operazione di costruzione della propria immagine già negli anni del suo soggiorno a Monaco (1898-1904), come del resto emerge anche a più livelli non solo dalle pagine dei diari, dalle lettere personali e dalle testimonianze dirette di altri artisti e intellettuali su Kubin, ma anche da molti autoritratti giovanili e dai frammenti letterari del *Frühwerk* dell'artista.¹⁰⁰ Lo stesso Andreas Geyer ha inoltre sottolineato come anche nella produzione grafica e letteraria più tarda si ritrovino ancora alcuni dei *topoi* fondamentali che l'artista ha creato per se stesso all'inizio della pro-

poi ulteriormente rimaneggiato nel 1946 e nel 1952. Di seguito faccio riferimento alla versione del 1911 (v. nota 93), d'ora in poi citata con la sigla AmL.

¹⁰⁰ Cfr. Claudia Augustin, «Die Selbstinszenierung Alfred Kubins als Künstler-Genie in den Selbstbildnissen des Frühwerks», in *Alfred Kubin (1877-1959). Mit einem Werkverzeichnis des Bestandes im Oberösterreichischen Landesmuseum*, Ausstellungskatalog Oö Landesgalerie Linz. Kubin-Projekt vol. 1, a cura di P. Assmann, Salzburg-Wien, Residenz-Verlag, 1995 e Andreas Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., pp. 23-91.

pria carriera.¹⁰¹ *Aus meinem Leben* si colloca quindi nel quadro di un organico programma di *Selbststilisierung*, nel quale Kubin s'impegna per tutto l'arco della vita, allo scopo di negoziare, chiarire e legittimare, la propria identità di artista moderno.

Mette conto quindi di osservare la struttura dell'autobiografia di Kubin più da vicino, per chiarire attraverso quali strategie testuali si attui il processo di *Selbststilisierung* dell'autore e in che modo l'immagine complessiva che ne risulta abbia influenzato la ricezione critica di *Die andere Seite*.

Come osserva Philip H. Rhein, in *Aus meinem Leben* Kubin organizza le proprie memorie in un *pattern* ciclico che si ripete più volte all'interno dell'opera.¹⁰² Questo schema prevede innanzitutto il verificarsi di un evento traumatico, al quale seguono poi un momento di crisi e, infine, il ritorno dell'ispirazione.

L'autobiografia si apre con l'infanzia di Kubin a Zell am See. Il primo evento traumatico che si profila è la morte della madre. Ma più che dal lutto subito, il bambino è molto colpito dalla disperazione di suo padre, che all'epoca rappresenta ancora ai suoi occhi «ein Urbild von männlicher Kraft und Schönheit».¹⁰³ Kubin sorvola sugli anni successivi e menziona solo il fatto che all'età di undici anni e mezzo è molestato sessualmente da una donna adulta, sottolineando che l'evento lo sconvolge al punto da avere ripercussioni anche molti anni più tardi. Segue poi il racconto del fallimento scolastico presso il ginnasio di Salisburgo: il ragazzo viene presto rimandato a casa, dove il padre, che ha appena subito il lutto della seconda moglie, lo tratta con insofferenza. Nonostante la tristezza, tuttavia, a casa la fantasia di Kubin si risveglia, e il ragazzo indugia in visioni catastrofiche che gli causano una sorta di ebbrezza.¹⁰⁴

¹⁰¹ Andreas Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., pp. 215-232.

¹⁰² Philip H. Rhein, *The Verbal and Visual art of Alfred Kubin*, Riverside CA, Ariadne Press, 1989, p. 5.

¹⁰³ AmL, p. 10.

¹⁰⁴ «Diese Zeit vollkommenster Verlassenheit erwies sich aber als ungemein belebend für meine Phantasie. Von jeher gab mir das Schwelgen in Vorstellungen urwüchsiger Kraftausbrüche und Katastrophen ein merkliches Glücksempfinden, einem Rausch vergleichbar, der von einem prickelnden Gefühl, dem Rückgrat entlangströmend, begleitet war.» Ivi, pp. 11-12.

A questo punto si apre un nuovo ciclo: Kubin si trasferisce a Klagenfurt come apprendista nello studio fotografico di uno zio acquisito. Sebbene apprezzi i paesaggi esposti nell'atelier, il giovane è scontento della propria vita e del lavoro. A causa di questa insoddisfazione, Kubin viene aggredito da una strana «Lesefieber», che lo costringe a passare le notti insonni in compagnia di avventurosi romanzi.¹⁰⁵ In questo periodo s'intensifica anche l'interesse di Kubin per le donne e al contempo il giovane gode di una grande libertà, che lo induce a darsi agli eccessi, deteriorando la propria salute. Per ritrovare l'equilibrio si rifugia quindi nella lettura dei *Parerga und Paralipomena* di Schopenhauer, ma, poco dopo, si sottopone agli esperimenti di un ipnotizzatore, in seguito ai quali la sua salute mentale peggiora a vista d'occhio.¹⁰⁶ S'impossessa infatti di lui un rifiuto della vita tale da spingerlo a tentare il suicidio sulla tomba della madre. Fallito il tentativo, Kubin è costretto a tornare nella casa paterna, dalla quale viene però nuovamente allontanato. Decide allora di arruolarsi nell'esercito, ma la cosa peggiora solo la situazione: il giovane è preda di una crisi di delirio che lo costringe a passare diversi giorni in ospedale.¹⁰⁷ Ri accolto a casa dal padre, tuttavia, ricomincia piano piano a disegnare, copiando le illustrazioni della rivista *Gartenlaube*.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ivi, p. 15.

¹⁰⁶ AmL, pp. 16-17. Si noti, qui, che il collegamento tra la lettura dei *Parerga* di Schopenhauer e la figura dell'ipnotizzatore probabilmente non è casuale. Nel 1820 infatti, Schopenhauer aveva cominciato a studiare la pratica del magnetismo animale sotto la guida del professore Berlinese Christian Wolfart. Cfr. Stephan Atzert, «Schopenhauer and Freud», in B. Vandenabeele (a cura di), *A Companion to Schopenhauer*, Chichester et al., Wiley-Blackwell, 2012, p. 319. I risultati delle osservazioni di Schopenhauer sul magnetismo, che per il filosofo rappresenta una fonte d'informazioni attraverso cui studiare il funzionamento sotterraneo della Volontà, sono raccolti, tra l'altro, nel «Versuch über Geistersehen und was damit zusammenhängt» (1851), pubblicato proprio all'interno dei *Parerga und Paralipomena*. Cfr. Arthur Schopenhauer, «Versuch über Geistersehen und was damit zusammenhängt», in *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, Zürich, Diogenes, 1977, vol. 7.

¹⁰⁷ «Ein Delirium, das wohl schon länger unbewußt in mir gelauert hatte, hatte mich erfaßt, dessen von häufigen Krämpfen durchkreuztes Hauptstadium mir nur ganz leise und dämmerhaft in Erinnerung geblieben ist. Die eingebildete Idee, ich sei ein bourbonischer Prinz, der auf der Insel Borneo residiere, unterjochte die Vorstellung meines wahren Lebensverhältnisses.» Ivi, p. 20.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

S'inaugura quindi ancora un altro ciclo: Kubin si trasferisce a Monaco, dove frequenta prima le lezioni private del pittore Schmidt-Reutte e poi, per un breve periodo, le classi di Nikolai Gysis presso l'Accademia. Subito dopo il suo arrivo nella nuova città, l'artista visita la Alte Pinakothek, dove rimane talmente impressionato dai quadri degli Antichi Maestri, che passa nove ore dentro il museo senza mangiare né bere. A Monaco il giovane artista conduce una vita *bohémien*, frequentando vari circoli intellettuali e artistici. Tuttavia, non riesce a dimenticare la forte impressione che gli ha suscitato la pinacoteca e cade di nuovo in crisi avvertendo l'inadeguatezza della propria arte a confronto di quella di Holbein, Velasquez e altri. Per questo motivo si rifugia ancora nella lettura di Schopenhauer:

In meiner trostlosen Stimmung fand ich, daß die pessimistische Weltanschauung die einzig richtige sei, und schwelgte in diesen Ideen, wodurch meine allgemeine Unzufriedenheit nur gefördert wurde. In toller, vergrübelter Stimmung notierte ich mir meist auf Spaziergängen im Englischen Garten allerhand philosophische Einfälle, und schließlich ersann ich eine seltsame Kosmogonie [...]¹⁰⁹

La «cosmogonia» in questione è battezzata dal suo autore *Der Sohn als Weltenwanderer* e consiste in una variazione sul tema schopenhaueriano della dicotomia tra *Wille* e *Vorstellung*, laddove Kubin identifica come l'istanza creatrice il Padre, che si oggettifica nel Figlio e nel Mondo che questi attraversa con dolore. Compreso in un furore creativo, Kubin riempie febbrilmente con il suo sistema «Dutzende von Heften»,¹¹⁰ che a distanza di anni risultano scritti con tale foga da non essere più leggibili. La conseguenza di questo accesso creativo è una violenta infiammazione alla gola: l'artista è costretto a casa, dove riceve la visita di un amico che gli mostra per la prima volta i disegni del ciclo *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs* (1878-1881) di Max Klinger. Lo stile di Klinger ha un impatto talmente forte su Kubin che questi si ritrova per la strada in preda a un vero e proprio attacco allucinatorio, che risveglia l'impulso creativo e lo spinge, ancora sulla via verso casa, a fermare quelle impressioni visionarie sul quaderno di schizzi che ha con sé. Kubin prende a studiare, oltre alle opere di Klinger, anche quelle di artisti come Goya, de Groux, Rops, Ensor, Redon e Munch. Tuttavia il confronto

¹⁰⁹ Ivi, p. 24.

¹¹⁰ Ivi, p. 25.

con queste opere lo trascina di nuovo in crisi, ancora preda di attacchi nervosi. L'artista torna quindi alla lettura: stavolta si tratta di opere storiche, racconti di viaggio o trattati di medicina.¹¹¹

A questo punto s'inaugura una nuova fase positiva che vede l'incontro di Kubin con Hans von Weber e la pubblicazione, grazie a quest'ultimo, della cosiddetta *Weber-Mappe*.¹¹² Il rapporto con il padre migliora e Kubin può mostrargli con orgoglio i propri successi. La felicità di questo periodo è turbata dalla morte della promessa sposa, ma la crisi stavolta si risolve presto, con il matrimonio, dopo circa un anno, con la vedova Hedwig Gründler. Dopo il matrimonio l'artista sperimenta nuove sfumature di colori, ma presto la malattia della moglie comincia a dare i suoi sintomi e l'artista cade di nuovo nello sconforto. Mentre la moglie è in un luogo di cura, decide quindi di fare un viaggio a Vienna, dove sperimenta per la prima volta il potere elementare e visionario dell'arte di Brueghel il vecchio.¹¹³

¹¹¹ Ivi, p. 29.

¹¹² Alfred Kubin, *Faksimiledrucke nach Kunstblättern von Alfred Kubin. Luxusausgabe hrsg. u. verlegt von Hans von Weber*, München, 1903. La pubblicazione è nota come *Weber-Mappe* dal nome dell'editore Hans von Weber, fondatore tra l'altro della rivista *Hyperion*. Weber aveva conosciuto Kubin nel 1902 e, apprezzandone le opere, si era proposto come suo sostenitore e mecenate. Intorno alla pubblicazione della *Weber-Mappe*, l'editore aveva organizzato una vera e propria campagna stampa, coinvolgendo, nella scrittura delle recensioni, diversi intellettuali, tra cui ad esempio Hans Holzschuher, autore tra l'altro della prefazione dell'opera. La pubblicazione della *Weber-Mappe* segna dunque ufficialmente l'inizio della fama di Kubin come disegnatore. Cfr. Heißerer «Wort und Linie», cit., p. 70.

¹¹³ «Ich hatte wohl schon manches über diesen Meister gehört, aber ich muß sagen, auf diese den Künstlersinn so verwegen und vertraut ansprechenden Herrlichkeiten war ich nicht vorbereitet. Dieser Tag gehört zu den reichsten meines Lebens, und wenn ich schon erzählte, daß der erste Besuch der Alten Pinakothek mich in eine staunende Ekstase gebracht hat, die mich zuerst in den Himmel hob, um mir nachher das Bewußtsein meiner Nichtigkeit diesen ewigen Werken gegenüber nur desto deutlicher zu machen, wenn ich später sagte, daß meine Bekanntschaft mit Klingers Frühwerk meinen äußern Weg entschied, indem sie mich der Graphik zuwies — hier war das Erlebnis ein ganz anderes. Es war etwas ganz eigenartig Vertrautes, Tolles und Heiliges, tief Erregendes, was mir aber doch wieder so unendlich bekannt war und jede Saite meines Innern ins Zittern brachte wie niemals sonst der Anblick eines Kunstwerkes früher oder später. Es ist nicht etwa nur das Gegenständliche, was mich bei diesem Meister so anspricht, sondern vor allem das

In seguito a questa scoperta tuttavia l'insoddisfazione di Kubin nei confronti della propria produzione si acuisce. Nel 1904, poco dopo il matrimonio, insieme alla moglie l'artista si trasferisce nella piccola proprietà di Zwickledt, dove comincia un lungo periodo di sperimentazioni: Kubin prova la tempera e la tecnica a colla imparata a Vienna da Koloman Moser, crea quadri vicini all'inoggettuale da immagini osservate al microscopio, dipinge paesaggi sottomarini, più tardi fa la conoscenza di Willibrord Verkade e si avvicina alle tecniche coloristiche post-impressioniste dei *Nabis*. Tutte queste sperimentazioni tuttavia, non sono apprezzate dai suoi estimatori e Kubin stesso si rende conto di essersi dedicato a qualcosa che non gli appartiene.¹¹⁴

È a questo punto che si raggiunge il *climax* del racconto: l'episodio della scrittura del romanzo, in seguito a quella che Kubin descrive come la crisi più profonda della propria esistenza.

Dopo aver rinunciato alle sperimentazioni pittoriche, l'artista intraprende un viaggio in Bosnia e Dalmazia, ma al suo ritorno trova che le condizioni di salute del padre sono molto gravi. L'uomo infatti muore poco dopo. L'impressione di questa perdita è una delle più potenti mai provate dall'artista e s'imprime in modo indelebile nella sua memoria. Quella che Kubin riceve dalla morte del padre, tuttavia, stando a quanto si legge nell'autobiografia, è più che altro una lezione filosofica di stampo pessimista, che gli fa intuire l'insensata contraddizione della vita e la profonda nullità dell'esistenza.¹¹⁵

L'artista si rifugia quindi nella lettura dei mistici orientali e occidentali per cercare delle risposte ai propri interrogativi metafisici, ma la crisi è aggravata da una ricaduta della malattia della moglie, che annulla completamente la sua pulsione creativa. Decide allora di partire con l'amico Fritz von Herzmanovsky-Orlando per un viaggio in Italia del Nord. Ancora sulla via del ritorno, finalmente, Kubin torna a sentirsi ispirato:

Elementar-Visionäre seiner Kunst, das aus dem Unbewußten auftaucht und mit beinahe nüchtern einfachen Handwerksmitteln die Flut der Gestalten wunderbar bändigt.» AmL, p. 33.

¹¹⁴ Ivi, p. 38.

¹¹⁵ Ivi, p. 39.

Voll Eile und Sehnsucht kam ich zu Hause an. Als ich dann eine Zeichnung anfangen wollte, ging es absolut nicht. Ich war nicht imstande, zusammenhängende, sinnvolle Striche zu zeichnen. Es war, wie wenn ein vierjähriges Kind zum erstenmal die Natur abkonterfeien sollte. Diesem neuen Phänomen stand ich erschrocken gegenüber, denn, ich muß es wiederholen, ich war innerlich ganz und gar mit Arbeitsdrang gefüllt. Um nur etwas zu tun und mich zu entlasten, fing ich nun an, selbst eine abenteuerliche Geschichte auszudenken und niederzuschreiben. Und nun strömten mir die Ideen in Überfülle zu, peitschten mich Tag und Nacht zur Arbeit, so daß bereits in zwölf Wochen mein phantastischer Roman «Die andere Seite» geschrieben war. In den nächsten vier Wochen versah ich ihn mit Illustrationen.¹¹⁶

Come si vede, la ripetizione del *pattern* ciclico consente a Kubin di costruire *Aus meinem Leben* in modo tale che tutti gli eventi riportati nell'autobiografia, con il loro schema regolare, suscitino nel lettore l'attesa di un momento di massima tensione. Allo stesso tempo, questa struttura suggerisce un legame causale tra arte e vita: come osserva ancora Rhein: «The details of his past are chosen and narrated so that the evolution of his dramatic and fantastic art is seemingly a natural consequence of his experiences.»¹¹⁷

Per ottenere questo effetto, Kubin, invece che sui dettagli degli eventi, si concentra piuttosto sull'impatto psicologico che questi ultimi hanno su di lui. Un dato, questo, che non è certo sfuggito agli psicanalisti, ai quali l'artista sembra aver voluto offrire un vero e proprio caso da manuale, come scrive Martynkewicz, «angefangen von einer übermächtigen Vaterfaszination, über die unverhüllten zärtlichen Neigungen zur früh verstorbenen Mutter bis hin zum sexuellen Missbrauch in der frühen Pubertät».¹¹⁸ Non sorprende, quindi, il tentativo da parte di studiosi come Sachs, Müller-Thalheim e Kraft di diagnosticare a Kubin almeno un irrisolto complesso edipico, quando non proprio una patologia psichiatrica, com'è successo in altri casi.

È bene tuttavia ricordare che la tendenza psicologizzante di Kubin nell'autobiografia non è del tutto innocente: l'artista doveva infatti già essere ve-

¹¹⁶ Ivi, pp. 40-41.

¹¹⁷ Rhein, *The Verbal and Visual art*, cit., p. 4.

¹¹⁸ Martynkewicz, «Zerstörerische Dualitäten», cit., p. 143.

nuto in contatto con le teorie psicanalitiche almeno a partire dal 1907.¹¹⁹ Inoltre, come emerge da una lettera del 1912 indirizzata a Herzmanovsky, sembra che Kubin fosse fundamentalmente scettico sulla psicanalisi e sulle sue potenzialità ermeneutiche nei confronti delle opere d'arte:

Sonst bin ich wie gesagt der Ansicht daß Freud's Entdeckung fabelhaft ist aber doch im materiellen stecken bleibt, stecken bleiben muß, weil alle rationelle Wissenschaftlichkeit niemals mehr als Bausteine liefern kann. Zum «Geheimnis» selbst kann man so nicht vordringen. Ich bin noch fester in dieser Auffassung bestärkt da ich so viele Psychologen gut kenne, darunter eine Reihe «ausübender» Freudianer.¹²⁰

¹¹⁹ Come si apprende dai diari di Oscar Schmitz, questi aveva diffusamente raccontato al cognato del suo incontro con Freud durante un suo soggiorno viennese nello stesso anno. Schmitz inoltre aveva presentato a Kubin l'editore e mercante d'arte Hugo Heller, che era membro della Psychologische Mittwoch-Gesellschaft e aveva pubblicato vari libri dello stesso Freud (cfr. *ivi*, p. 142). È probabile ad ogni modo che Kubin già nei primi anni del secolo conoscesse anche, almeno per via indiretta, molte delle teorie che anticipavano in modo sostanziale alcune delle scoperte di Freud. Ad esempio, nel 1904 Kubin aveva letto con passione la *Philosophie der Erlösung* di Mainländer, in cui il filosofo polemizza aspramente con il *bestseller* di Eduard von Hartmann, *Die Philosophie des Unbewußten* (cfr. Winfried H. Müller-Seyfarth, ««Philosophie ohne Kunst ist Königin ohne Land». Notizen zu Alfred Kubins philosophischer Landnahme», in *Lichte Finsternis. Alfred Kubin und Ernst Barlach*, Ernst Barlach-Stiftung Güstrow, 5. Juli 2015 bis 27. September 2015; Ernst Barlach Haus Hamburg, 18. Oktober 2015 bis 10. Januar 2016, Hamburg, Ernst Barlach Haus, 2015, pp. 146-147). Si noti, ad ogni modo, che, dato lo specifico sincretismo della ricezione di Kubin, è spesso difficile determinare l'esatta provenienza dei singoli motivi, dal momento che ciascuno di essi può mostrare diverse sfumature, in certi casi anche contraddittorie, derivanti da diverse fonti. Ad esempio, tanto il tema dell'inconscio, quanto quello del sogno, in Kubin mostrano caratteristiche che si potrebbero attribuire tanto all'influenza delle teorie freudiane quanto a quella di altre fonti, prima tra tutte Schopenhauer, tanto più che, come osservano molti studiosi, quest'ultimo anticipa molti dei concetti freudiani. Sui punti di contatto tra la dottrina di Schopenhauer e il pensiero di Freud si vedano almeno Henry H. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of dynamic Psychiatry*, Hammersmith/London, Fontana Press, 1994, in particolare pp. 208-209 e Marcel Zentner, *Die Flucht ins Vergessen. Die Anfänge der Psychoanalyse Freuds bei Schopenhauer*, Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. Una sintetica panoramica della letteratura secondaria sul tema si trova in Atzert, «Schopenhauer and Freud», cit.

¹²⁰ Lettera di Alfred Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt, 22/12/14, in Fritz von Herzmanovsky-Orlando, *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Texte, Briefe, Dokumente. Herausgegeben im Auftrag des Forschungsinstituts »Brenner-Archiv« unter der Leitung von Walter Meth-*

Kubin istituisce qui una chiara separazione tra la sfera spirituale dell'arte e quella materiale della scienza: sebbene quest'ultima possa in qualche misura rappresentare un fondo da cui trarre dei frammenti, per l'artista il suo valore conoscitivo rimane sempre limitato a un livello inferiore.¹²¹

Sorge dunque il ragionevole dubbio che Kubin possa aver voluto, in un certo senso, tendere un'esca alle pretese totalizzanti della scienza psicanalitica. Cosa che sembrerebbe peraltro confermata dal fatto che tanto l'autobiografia quanto il romanzo appaiono costellati di termini tecnici, come *Lust, Unlust, Trieb, Sinnesorgane, Hysterie* etc.¹²² Non ultimo il termine *Traum*, utilizzato spesso dagli studiosi come vera e propria chiave di lettura del romanzo. A questo proposito, tuttavia, Martynkewicz rileva ancora come in realtà sia stato Ferdinand Avenarius, poeta e fondatore dell'influente *Die Kunstwart*, il primo a parlare di «Traumbildneri» a proposito di Kubin, tra l'altro recensendo dalle pagine della propria rivista un'opera fondamentale per la carriera dell'artista come la già citata *Weber-Mappe*. Si noti oltretutto che Avenarius, con questo termine, non solo designa il contenuto visionario, sanguinoso e sessualmente deviante dei disegni di Kubin, offrendone una lettura marcatamente irrazionalistica,¹²³ ma ne definisce anche e

lagl und Wendelin Schmidt-Dengler, vol. VII, *Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952*, a cura di M. Klein, Salzburg, Residenz-Verlag, 1983, p. 98.

¹²¹ Su questo punto si veda anche Martynkewicz, «Zerstörerische Dualitäten», cit., p. 135.

¹²² Ivi, p. 143.

¹²³ «Perveres, geschlechtlich-Widerwärtiges, blutrünstig-Grausames spricht zu einem bei Durchsicht der Mappe und noch mehr aus andern noch nicht veröffentlichten Blättern quälerisch wie die Folter einer beherrschenden Monomanie, aber wahrlich nicht wie der Ausdruck einer »tiefsten philosophischen Auffassung des Lebens und seiner gewaltigen Tragik«. [...] Denn vielleicht noch keiner hat so unbekümmert wie er versucht, traummäßig zu gestalten.» Ferdinand Avenarius, «Traumbildneri», in *Kunstwart* 11 (1903), cit. in *Das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1. April bis 30. Mai 1977, Bayerische Akademie der Schönen Künste München, 6. Juni bis 6. August 1977, Graphische Sammlung Albertina Wien, 6. Oktober bis 11. Dezember 1977, a cura di C. Brockhaus e H. A. Peters, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1977, p. 38.

soprattutto gli aspetti formali.¹²⁴ Un suggerimento, quest'ultimo, che Kubin sembra aver fatto proprio, dal momento che, ancora nel 1922, scrive:

Viele meiner Zeichnungen versuchen, meine Träume festzuhalten. Beim Erwachen bleiben oft nur Spuren davon im Gedächtnis haften; diese Trümmer und Fetzen sind dann alles, woran man sich halten kann. Betrachten wir den Traum als Bild; so wie er komponiert, so wollte ich wissend als Künstler zeichnen und fand erst größere Befriedigung, als ich mich entschloß, die zart auftauchenden Fragmente so zusammenzufügen, daß sie ein Ganzes ergaben.¹²⁵

Occorre ad ogni modo osservare che il concetto di sogno assume per Kubin, un senso specifico: il termine va inteso in un'accezione più ampia rispetto a quella freudiana, traendo spunto, tra l'altro, anche da fonti filosofiche come Schopenhauer¹²⁶ e Oskar Panizza.¹²⁷

¹²⁴ Avenarius in questo senso vede un immediato precedente di Kubin nell'arte di Goya, Klinger e Böcklin: «Alle dichterischen Visionen sind der Form nach als Träume stilisiert. Denn nicht irgend etwas begrifflich Erdachtes, wohl aber der Traum ist ja tatsächlich auch ein Seiendes, das wir alle von eigenem Sehen kennen. Wer mit Formen im wachen Zustand Unmögliches zeigen und doch den beschauenden Geist in die vorgespiegelte Welt wirklich versetzen will, wer so die mit den Erscheinungen verbundenen Gefühle kraftvoll realistisch wirken lassen will, der wird da und dort oder unbewußt ganz von selbst zu den Formen des Traumes kommen. Man denke, will man sich nur auf bildende Kunst beschränken, an Goya, Böcklin, Klinger. Gibt es denn überhaupt eine andere Form des Visionären für die Kunst als den Traum?» *Ibidem*.

¹²⁵ Alfred Kubin, «Über mein Traumerleben», AmW, p. 7.

¹²⁶ Si noti tra l'altro che esistono delle affinità tra le riflessioni di Schopenhauer sul sogno e il modo in cui il concetto è poi sviluppato nelle teorie freudiane. Già Thomas Mann ad esempio rileva nel 1936 che non solo «die Traumpsychologie, die Schopenhauer zu Hilfe nimmt, ausgesprochen analytischen Charakter trägt — sogar das sexuelle Argument und Paradigma fehlt nicht». Thomas Mann, «Freud und die Zukunft», in *Imago. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen* 3 (1936).

¹²⁷ È probabile che nel concetto di sogno così come lo intende Kubin si siano stratificate le suggestioni delle teorie freudiane, della lettura di Schopenhauer e del concetto di illusione così come viene descritto da Panizza nel suo trattato *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit* (Leipzig, Friedrich, 1895). Sull'influenza di Panizza sul *Frühwerk* di Kubin si veda Augustin, «Die Selbstinszenierung Alfred Kubins», cit., p. 42. La copia personale di Kubin del libro di Panizza, conservata nella biblioteca del Kubin-Haus di Zwicklede, è descritta nel catalogo come segue: «Fast durchgehend Zeilenunterstreichungen, Randanstreichungen und Randzeichen mit Bleistift u. Rotstift v. Kubin im Text. Ebenso Randnotizen». Cfr. Oberösterreichisches Landesmuse-

E a ben guardare proprio il tema di un'assidua frequentazione con la filosofia è integrato come momento fondamentale nel *pattern* narrativo che Kubin applica agli eventi della propria biografia: ogni volta che ha una crisi, l'artista ricorre alla lettura e in particolare a Schopenhauer e alla tradizione pessimista da questi inaugurata, la cui influenza è stata ampiamente notata anche in alcuni degli scritti giovanili, oltre che nel romanzo.¹²⁸ Decisamente in linea con la filosofia di Schopenhauer è anche il sistema filosofico che Kubin racconta di avere concepito intorno alla svolta di secolo. Andreas Geyer ha mostrato come nella letteratura secondaria su Kubin si sia diffusa una vera e propria leggenda su *Der Sohn als Weltenwanderer*, per la quale, sebbene già Anneliese Hewig segnalasse nel suo libro il manoscritto come «verschollen»,¹²⁹ molti studiosi hanno accettato in modo incondizionato il dato della sua presunta esistenza.¹³⁰ Ciò si spiega probabilmente anche con

um, Inventar der Bibliothek Alfred Kubin im Kubin-Haus des Landes Oberösterreich in Zwickledt/Wernstein, bearbeitet von Dr. Alfred Marks, vol. 3, p. 149.

¹²⁸ Le due fonti principali sono in questo caso Bahnsen e Mainländer. Andreas Geyer ad esempio ha riconosciuto l'influenza della *Philosophie der Erlösung* di Mainländer nel testo del cosiddetto *Selbstmordbrief* (1904). Si tratta di una lettera che Kubin avrebbe scritto alla sorella, Maria Bruckmüller, qualche mese dopo la scomparsa di Emmy Bayer, sua promessa sposa, nel dicembre del 1903. La lettera, citata per la prima volta in modo frammentario da Raabe (cfr. Raabe, *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, cit., p. 24), nella letteratura secondaria è stata comunemente ritenuta un autentico documento delle giovanili tendenze suicide di Kubin. Nel suo libro Geyer decostruisce questa leggenda, chiarendo come diversi passi del testo citino quasi alla lettera dall'opera di Mainländer. Cfr. Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., pp. 75-90. Geyer riconosce un'eco del filosofo anche in un «Fragment über den Tod» tra gli appunti manoscritti del romanzo nell'epilogo di *Die andere Seite*, laddove il narratore afferma: «Ich war der Vertraute dieses ungeheuersten Herrn, dieses glorreichen Weltfürsten, dessen Schönheit unschilderbar ist für alle, die ihn fühlen. Er war mein letztes, mein größtes Glück.» AS p. 338; cfr. Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., pp. 103 e 246-247. L'influenza del pensiero di Mainländer sul romanzo di Kubin, ad ogni modo, è notata anche da vari altri studiosi, come ad esempio: Sydow, *Die Kultur der Dekadenz*, cit., pp. 207-208, Müller-Seyfarth, «Philosophie ohne Kunst», cit., pp. 144-148, Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 193, ecc. L'influenza di Bahnsen è stata riconosciuta soprattutto riguardo ai riferimenti del romanzo a un *Pendelgesetz* che determina l'alternanza universale di Nulla e Vita (AS, p. 178). Su questo punto si vedano ad esempio Hewig, *Phantastische Wirklichkeit*, cit., pp. 166-181e *passim* e Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 194.

¹²⁹ Hewig, *Phantastische Wirklichkeit*, cit., p. 16.

¹³⁰ Cfr. Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., pp. 23-27.

il fatto che quella di «Zeichnerphilosoph» è sempre stata una delle etichette più di frequente associate a Kubin, fin dagli esordi della sua carriera.¹³¹ La definizione compare infatti già in diverse recensioni della *Weber-Mappe*, come ad esempio quella di Hans Holzschuher, che scrive: «Kubin zeichnet um des Gedankens willen, [...] seine Technik ward ihm das einzige Ausdrucksmittel seiner Gedanken, [...] und deshalb wirken seine Blätter so mächtig!»¹³²

Come osserva ancora Geyer, nei primi anni del secolo lo stesso Kubin era rimasto per breve tempo in dubbio se non dovesse dedicarsi alla carriera di filosofo, optando poi decisamente a favore della propria identità di artista,¹³³ tanto da dichiararsi infine scontento dell'interpretazione intellettualizzante delle sue opere fornita da Holzschuher nella già citata recensione, come anche nella prefazione alla *Weber-Mappe*.¹³⁴ Sebbene resti aperta la questione se il manoscritto di *Der Sohn als Weltenwanderer* sia effettivamente mai esistito nella forma descritta nell'autobiografia,¹³⁵ è fuor di dubbio che, riferendo di questa sua creazione, Ku-

¹³¹ L'epiteto compare ad esempio in Georg J. Wolff, «Ein Künstlerphilosoph», in *Münchener Zeitung*, 28/4/1903 e in *id.*, «Ein Künstlerphilosoph – Alfred Kubin», in *Die Kunst-Halle* 5 (1903). Lo stesso termine si trova anche in Hans Holzschuher, «Alfred Kubin, ein Zeichnerphilosoph», in *Deutschland* 19 (1904), cit. in *Das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1. April bis 30. Mai 1977, Bayerische Akademie der Schönen Künste München, 6. Juni bis 6. August 1977, Graphische Sammlung Albertina Wien, 6. Oktober bis 11. Dezember 1977, a cura di C. Brockhaus e H. A. Peters, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1977.

¹³² Holzschuher, «Alfred Kubin, ein Zeichnerphilosoph», cit., p. 58. Si noti, per inciso, che Holzschuher era anche l'autore della prefazione alla *Weber-Mappe*, in cui aveva per la prima volta descritto Kubin come *Künstlerphilosoph*. Su questo punto si veda anche Heißerer, «Wort und Linie», cit., p. 71.

¹³³ Kubin esprime questo dubbio in una lettera del 16/01/1902 ad Hans von Müller: «Ich glaube auch nicht mehr daß ich Künstler bin, vielleicht bin ich Schriftsteller, vielleicht bin ich Philosoph, vielleicht irgend etwas anderes eine Sache oder sonst etwas. – oder ich bin überhaupt nicht!», cit. in Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., p. 28.

¹³⁴ Cfr. Heißerer «Wort und Linie», cit., p. 71.

¹³⁵ Geyer ricollega il racconto di Kubin a una pubblicazione che l'artista progettava intorno al 1901/02, soprattutto sulla base degli accenni che si trovano in alcune lettere al contenuto «filosofico» del libro e al fallimento del progetto a causa dell'illeggibilità del manoscritto. Lo studioso tuttavia nega l'esistenza del manoscritto di *Der Sohn als Weltenwanderer*, spiegando che la pubblicazione progettata nel 1901/02 sarebbe piuttosto da mettersi in relazione con il frammento giovanile

bin abbia voluto rimarcare la propria affinità con la filosofia a beneficio dei futuri interpreti delle sue opere.

Si noti, oltretutto, che anche il nesso che l'autobiografia instaura tra crisi nervose e momenti d'ispirazione ha un precedente diretto nelle teorie di Schopenhauer, il quale, recuperando l'eredità di Kant sulla natura disinteressata della contemplazione estetica e la lunga tradizione delle teorie sul Genio, aveva segnalato il tratto caratteristico dell'artista proprio nella sua inclinazione alle passioni, in tal modo esponendo tutta la labilità del confine che separa *enthousiasmos* creativo e follia.¹³⁶

Kubin, riferendo tutti gli eventi della propria biografia in chiave patetica, costruisce il proprio sviluppo artistico come la narrazione di una serie di intuizioni geniali, che tendono tutte al culmine rappresentato dalla scena della scrittura del romanzo.

Dando credito a questa versione, diversi studiosi, come si è visto, hanno costruito ancora una volta l'episodio come una cesura posticcia in un percorso artistico duraturo, rappresentando l'artista come il *medium* passivo di un'ispirazione di natura irrazionale o quantomeno inconscia.¹³⁷ La tendenza a inserire la scrittura del romanzo in questo tipo di narrazione, tuttavia, risulta problematica, in quanto non fa che prolungare nella speculazione teorica l'immagine stilizzata di Kubin, senza aggiungere molto all'effettiva comprensione dell'opera. Come sintetizza Christoph Brockhaus, infatti:

intitolato *Einige Worte über das Schaffen und den Menschen Alfred Kubin*. Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., pp. 27-32.

¹³⁶ Nel Libro III dell'opera maggiore del filosofo si legge infatti: «Auch findet man bekanntlich selten große Genialität mit vorherrschender Vernünftigkeit gepaart, vielmehr sind umgekehrt geniale Individuen oft heftigen Affekten und unvernünftigen Leidenschaften unterworfen. [...] Daß Genialität und Wahnsinn eine Seite haben, wo sie an einander gränzen, ja in einander übergehñ, ist oft bemerkt und sogar die dichterische Begeisterung eine Art Wahnsinn genannt worden [...]» Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*. Der Text folgt der historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Hübscher. Die editorischen Materialien besorgte Angelika Hübscher. Redaktion von Claudia Schmolders, Fritz Senn und Gerd Haffmanns, Zürich, Diogenes, 1977, vol. 2, p. 245.

¹³⁷ Cfr. ad esempio Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume*, cit., pp. 273-274 e Schroeder, *Alfred Kubin's Die andere Seite*, cit., pp. 21-24.

Autobiographie und Kunst Kubins [...] enthalten so viele stilisierte Züge der Selbstdarstellung und verschweigen so viele biographische Einzelheiten, daß sie das Problem der Gewinnung eines differenzierten Persönlichkeitsbildes zur genaueren geistigen Durchdringung des Einzelwerkes und von Teilaspekten des Gesamtwerkes mit den bisherigen Erkenntnismitteln keiner Lösung näherbringen. Selbst dort, wo sich biographische Inhalte und künstlerische Themen begegnen, bleiben die unterschiedlichen Voraussetzungen zwischen persönlichem Erlebnis und Gestaltung bestehen und somit die Bezugsmöglichkeiten fragwürdig, bleibt auch die entscheidende Frage, warum ein Werk zu einem bestimmten Zeitpunkt in eben dieser Weise gestaltet worden ist, nur selten beantwortbar.¹³⁸

La tendenza di Kubin a rappresentarsi in una posa geniale è documentata inoltre anche nel *Frühwerk*, come risulta evidente da autoritratti come quello intitolato *Mein Dämon* (1899), dove la composizione è totalmente dominata dalla «visione» dell'artista, che appare in una posa melanconica durante il momento creativo,¹³⁹ ovvero da un frammento come *Einige Worte über das Schaffen und den Menschen Alfred Kubin*,¹⁴⁰ in cui il nesso tra genialità e follia è declinato in allusione al linguaggio patetico-enfatico dello *Zarathustra* e a una lettura «romantica» della biografia di Nietzsche.¹⁴¹

Annegret Hoberg osserva come soprattutto dal confronto tra i vari autoritratti giovanili di Kubin emerga l'alternanza di queste fantasie di grandezza con l'inclinazione pessimista di cui si è parlato. La studiosa interpreta queste oscillazioni come il segno esteriore di una «innere Zerrissenheit»¹⁴² dell'artista che renderebbe Kubin

¹³⁸ Christoph Brockhaus, «Das zeichnerische Frühwerk Alfred Kubins bis 1904», in *Das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, [Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1. April bis 30. Mai 1977, Bayerische Akademie der Schönen Künste München, 6. Juni bis 6. August 1977, Graphische Sammlung Albertina Wien, 6. Oktober bis 11. Dezember 1977], a cura di C. Brockhaus e H. A. Peters, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1977, p. XII.

¹³⁹ Cfr. Augustin, «Die Selbstinszenierung Alfred Kubins», cit., pp. 40-44.

¹⁴⁰ Cit. in Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., pp. 234-240.

¹⁴¹ Ivi, p. 32

¹⁴² Gerlinde Gehrig ha recentemente riscontrato come questo tratto sia evidenziato anche in un'altra delle recensioni della *Weber-Mappe*, quella a firma dello *Jung-Wiener* Richard von Schaukal. Nel testo Schaukal costruisce il ritratto di Kubin sul contrasto tra apparenza e interiorità,

eine Epochenfigur, [...] ein besonders auffallender Representant jener «dekadenten» Jünglinge der «verlorenen» Generation, die sich, gefangen im Zwiespalt moralischer Gefühle und eigener Triebe und angesichts zerfallender Werte, in Verneinung, im aristokratischen Prinzip und in der Orientierung am Geistigen und symbolischen Mystifikationen gefielen.¹⁴³

Come si è visto, a conclusioni analoghe a quelle di Hoberg sul significato di Kubin come *Epochenfigur* giungono anche molti altri interpreti di *Die andere Seite*, sia che vi arrivino per la via della decadenza, sia per quella dell'appartenenza all'*humus* culturale di un impero asburgico ormai al tramonto, o per quella del fantastico letterario come sintomo delle contraddizioni generalizzate della società. In effetti, è innegabile che un'opera letteraria dialoghi sempre con i discorsi e le pratiche che contraddistinguono il suo contesto storico-culturale. Inoltre, nelle pose assunte da Kubin, si rispecchiano molte delle caratteristiche tipiche della *bohème*, nella versione decadente in cui questo fenomeno si attesta a Schwabing intorno alla svolta di secolo.¹⁴⁴ Occorre ad ogni modo tenere a mente che non è sufficiente fare riferimento alle caratteristiche di un'epoca storica o a un generico *Zeitgeist* per spiegare i contenuti di un'opera o la specifica poetica di un artista, così come non basta fare riferimento ai fatti biografici che riguardano l'autore.

in termini che ricordano da vicino la descrizione di E.T.A. Hoffmann nel noto libro di Hitzig sullo scrittore. Questa identificazione ha naturalmente lo scopo di suggerire, come scrive la studiosa, un'affinità elettiva tra le due figure, allo scopo di sottolineare ancora una volta il carattere irrazionale e visionario dell'arte di Kubin. Cfr. Gerlinde Gehrig, «Träumer, Seher, Zeichner: Provokation und Selbstdarstellung bei Alfred Kubin», in A. Bartl (a cura di), *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, Würzburg, Königshausen Neumann, 2014, p. 425.

¹⁴³ Annegret Hoberg, «Kubin und München 1998-1921», in *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, a cura di *id.*, München, Spangenberg, 1990, p. 48.

¹⁴⁴ Ferma restando l'inadeguatezza di etichette generali per descrivere fenomeni culturali complessi ed estesi nel tempo, sintetizzando al massimo si può notare un elemento di distinzione della *bohème* di Schwabing nel fatto che si consolida in ritardo rispetto, ad esempio, a quella berlinese, presentando così molte caratteristiche che sono già tipiche della decadenza. Cfr. Alexis Jüachimides, «Bohème», in *Ästhetische Grundbegriffe Historisches Wörterbuch (ÄGB) in sieben Bänden*, herausgegeben von Karlheinz Barck (Geschäftsführung), Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2010, p. 742.

È opportuno, a questo punto, domandarsi come mai tanti studiosi abbiano sentito il bisogno di ricorrere a elementi esterni al testo, come lo *Zeitgeist* e i fatti dell'autobiografia, al fine di suffragare le proprie interpretazioni di *Die andere Seite*. Una risposta si può trovare nella specifica resistenza che il romanzo di Kubin offre all'interpretazione, soprattutto quando questa privilegia, come è avvenuto nella maggior parte dei casi, una lettura in chiave simbolica dei temi e dei motivi presenti nel romanzo.

1.3 Problemi strutturali

Diversi studiosi hanno di recente segnalato la necessità di rinunciare a un approccio di tipo tematico per l'interpretazione di *Die andere Seite*, dal momento che l'universo finzionale del romanzo è caratterizzato da una specifica ambiguità, che non si lascia imbrigliare nel discorso razionale della teoria.¹⁴⁵ Come osserva Clemens Brunn, infatti, in *Die andere Seite* «zeigt sich verschärft die Problematik einer Übertragung vom fiktionalen in den theoretischen Diskurs, der logische Stringenz und klare Oppositionen fordert».¹⁴⁶ Similmente anche Brandstetter nota: «Eine Interpretation oder Analyse [...], die dem von Kubin inszenierten Traumgeschehen mit Logik und der Suche nach kausalen Sinnbezüge begegnet, projiziert meist unreflektiert (biographisches) Vorwissen (über Kubin) in den Roman, [...] oder sie scheitert am Problem der Hermetik seiner besonderen Verschlüsselung».¹⁴⁷ Partendo da tali presupposti, dunque, questi studiosi hanno cercato di richiamare l'attenzione su alcuni aspetti strutturali dell'opera, ai quali si può in ultima analisi ricondurre la peculiare ambiguità di *Die andere Seite*.

Si tratta sostanzialmente di tre ordini di problemi, tutti collegati tra loro dal carattere fantastico del romanzo: il primo riguarda le peculiarità della voce narrante, il

¹⁴⁵ Ad esempio Geyer, il quale scrive: «Der Versuch einer vollständigen Enträtselung in Form einer stringenten Argumentation [bietet] kaum Aussicht auf Erfolg.» Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., p. 156.

¹⁴⁶ Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 167.

¹⁴⁷ Gabriele Brandstetter, «Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*», in Christian W. Thomsen/J. M. Fischer (a cura di), *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p. 266.

secondo l'intertestualità e il terzo lo stile, che definirò provvisoriamente onirico, della narrazione.

La causa prima dell'ambiguità di *Die andere Seite* è stata individuata da Brunn in una fondamentale contraddizione tra l'apparente semplicità della forma e la complessità profonda dei contenuti.¹⁴⁸ Infatti, come scrive lo studioso, «das Handlungsgeschehen von Kubins Roman ist zusammenhängend und läßt sich unproblematisch nacherzählen; Schwierigkeiten entstehen beim Versuch, Begründungen zu finden.»¹⁴⁹

A proposito di questa difficoltà nel trovare spiegazioni razionali per gli eventi del romanzo, Clemens Ruthner parla di una «verrätselnde Erzählstrategie» di Kubin, ponendola giustamente in relazione con il carattere specifico della letteratura fantastica: «Diese inszeniert – generell gesprochen – mit den Mitteln einer mehr oder weniger realistischen Poetik einen epistemologischen Konflikt über die Verträglichkeit ihrer erzählten Ereignisse [...] mit gängigen Weltmodellen».¹⁵⁰

In *Die andere Seite* questo conflitto epistemologico si rende manifesto in primo luogo attraverso la voce del disegnatore, che racconta gli eventi in prima persona. Questi, già nell'incipit del romanzo, informa i lettori che nel trascrivere la sua storia, pur cercando di riportare i fatti con la precisione di un testimone oculare, si è trovato a narrare eventi incredibili, ai quali non può avere realmente assistito e che nessuno può avergli raccontato:

Unter meinen Jugendbekannten war ein sonderbarer Mensch, dessen Geschichte wohl wert ist, der Vergessenheit entrissen zu werden. Ich habe mein Möglichstes getan, um wenigstens einen Teil der seltsamen Vorkommnisse, die sich an den Namen

¹⁴⁸ «Die unpräzise Sprache, die einfache, in unbefangenen Plauderton gehaltene Erzählweise täuschen leicht über die nur schwer durchschaubare inhaltliche Komplexität hinweg.» Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 157.

¹⁴⁹ Ivi, p. 167.

¹⁵⁰ Cfr. Ruthner, «Traum(Kolonial)reich», cit., p. 86. Ruthner cita qui una «gemeinsame Unschlüssigkeit des Lesers und der handelnden Personen, die darüber zu befinden haben, ob das, was sie wahrgenommen haben, der <Realität> entspricht, wie sie sich der herrschenden Auffassung darstellt» enunciata da Todorov. Cfr. Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt/M., Fischer, 1992, p. 40. Sullo stesso punto si vedano anche Cersowsky, *Phantastische Literatur*, cit., p. 71, e Brunn, «Der Ausweg ins Unwirkliche», cit., p. 181.

Claus Patera knüpfen, wahrheitsgetreu, wie es sich für einen Augenzeugen gehört, zu schildern.

Dabei ist mir etwas Eigentümliches passiert: während ich gewissenhaft meine Erlebnisse niederschrieb, ist mir unmerklich die Schilderung einiger Szenen untergelaufen, denen ich unmöglich beigewohnt und die ich von keinem Menschen erfahren haben kann.¹⁵¹

Si crea in tal modo un cortocircuito tra gli elementi della cornice, che ancorano la narrazione al piano della realtà, e quei «seltsame Phänomene der Einbildungskraft»¹⁵² che si manifestano di continuo nel *Traumreich*, suscitando nel lettore il dubbio se l'azione della *Binnenerzählung* nel suo complesso non sia in effetti da interpretarsi come un sogno o un'allucinazione del narratore.¹⁵³

Oltre a ciò, come osserva ancora Brunn, la voce narrante, nell'alternare le due modalità del *Bericht* e del *Kommentar*, veicola spesso punti di vista diametral-

¹⁵¹ AS, p. 1.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Come spiega Cersowsky, «Ebensowie der Rahmen des *Golem* bewirkt mithin auch die Einkleidung der Binnenhandlung in der *Anderen Seite* die Ambivalenz zwischen dem natürlichen Realitätsstatus des Geschehens und dessen Infragestellung: Einerseits wird erwogen, daß die Binnenhandlung zumindest partiell als bloßes Traumgebilde, als Vorspiegelung halluzinativer Einbildungskraft zu betrachten ist. Andererseits jedoch tragen Dingindizien, die Figur des Gaultsch und die geographisch-historische Fundierung des Geschehens dazu bei, die mehr als nur traumhaft-halluzinierte, übernatürliche Eigenart des Traumreichs zu untermauern. Mithin wird auch hier die Unschlüssigkeit im Sinne von Todorov evoziert». Cersowsky, *Phantastische Literatur*, cit., p. 71. In tal caso, riflette Cersowsky, sarebbero corrette letture come quelle già citate di Sachs, Govinda e Schroeder, che interpretano il romanzo come una rappresentazione letteraria dei fenomeni della psiche. Clemens Brunn, tuttavia, riprendendo le conclusioni di Cersowsky a tal proposito, chiarisce come questa interpretazione non sia in effetti sostenibile: «Die Indizien hierfür sind [...] dürftig, schon weil es zumeist deutlich wird, wenn der Zeichner träumt [...] oder Visionäres erlebt [...]. Und was die Interpretation der Binnenhandlung als Traumgeschehen anbelangt, so gibt es hierfür nicht nur «kaum genügend Anhaltspunkte» [...], sondern die Art ihrer Verzahnung mit dem Rahmen (Schilderung der Reise, geographische Lokalisierung, russische Invasion, wodurch die Eroberung des Traumreichs geradezu die Größenordnung einer weltpolitischen Affäre annimmt, etc.) widerspricht dem augenfällig. Auch die genretypischen «Beweisstücke aus dem Traumreich» müssen einen solchen Rationalisierungsversuch durchkreuzen.» Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit. pp. 183-184. I «Beweisstücke aus dem Traumreich» citati da Brunn sono una lettera e un taccuino che il narratore ritrova tra i suoi stracci dopo l'apocalisse dello stato di Patera.

mente opposti sugli stessi oggetti, costringendo il lettore a rivedere continuamente le opinioni che si è andato via via formando. Inoltre, continua lo studioso, nel corso del racconto, il narratore di *Die andere Seite* si rivela progressivamente come un *unreliable narrator*, facendo supposizioni puntualmente sbagliate e cadendo spesso in palesi contraddizioni, con l'effetto di confondere ulteriormente le idee del lettore.¹⁵⁴ Per comprendere meglio di che si tratta è sufficiente considerare ad esempio le due figure di Patera, il signore del *Traumreich*, e di Bell, il suo antagonista. All'inizio del romanzo il narratore evoca la figura del suo ex compagno di scuola, Claus Patera, definendolo «ein ziemlich kleiner, doch breitschultriger Bursche, bei dem höchstens der schöngelockte Kopf antiken Zuschnittes auffallen konnte.»¹⁵⁵ Più avanti lo ricorda ancora come appare da ragazzino: «[...] geschändet durch einen steifen Filzhut, ein Zwangskleidungsstück, dem verworrenen Geschmack seiner Ziehtante entsprungen.»¹⁵⁶ Quasi a metà del romanzo il disegnatore incontra Patera nel suo palazzo. Durante la prima udienza nota ancora «die wunderbare, regelmäßige Schönheit dieses Kopfes».¹⁵⁷ Lo spettacolo che si offre alla sua vista è stupefacente: il volto di Patera si trasforma in una metamorfosi continua attraversando tutte le età della vita, mutandosi in animale e infine ritornando uomo. Il narratore lo osserva stupito come di fronte a un'epifania e riesce solo a pensare «Das ist der Herr, das ist der Herr!». ¹⁵⁸ Quindi lascia il palazzo «in der tiefen Überzeugung, wahnsinnig zu sein».¹⁵⁹ Durante una seconda udienza il narratore prova invece di fronte a Patera «[e]in unbezähmbares Grauen»,¹⁶⁰ si sente «im Bann», gli passa per la testa il pensiero, «daß Patera gar nicht lebe».¹⁶¹ Si vede dunque come Patera appaia dapprima come un ragazzo comune, poi come una sorta di divinità le cui metamorfosi mimano la mutevolezza della vita stessa, infine come un morto o la morte *tout-court*. Allo stesso modo il disegnatore cam-

¹⁵⁴ Ivi, p. 167.

¹⁵⁵ AS, p. 1.

¹⁵⁶ Ivi, p. 8.

¹⁵⁷ Ivi, p. 141.

¹⁵⁸ Ivi, p. 142.

¹⁵⁹ Ivi, p. 144.

¹⁶⁰ Ivi, p. 242.

¹⁶¹ Ivi, p. 243.

bia spesso il suo atteggiamento nei confronti del signore del *Traumreich*: riconosce la sua grandezza, poi se ne sente stregato, infine prova orrore e commozione. Inoltre, dopo essere venuto a conoscenza della filosofia dei *Blauäugigen*, il popolo originario del *Traumreich*, il narratore afferma: «Jetzt verstand ich Patera, den Herrn, den ungeheuren Meister»,¹⁶² mentre verso la fine del romanzo constata: «Das Phänomen Patera bleibt ungelöst.»¹⁶³ Oltre che nelle parole del narratore, la figura di Patera è descritta anche nel proclama con cui Bell cerca di fare proseliti tra i cittadini del Regno di Sogno, una copia del quale viene «riprodotta» dal narratore nel suo libro. Qui Patera è descritto come il «Magnetiseur»¹⁶⁴ che ottenebra la mente dei *Träumer* ed etichettato inoltre come un «Satan»,¹⁶⁵ che ha costruito il suo regno con le rovine di luoghi testimoni di eventi sanguinosi.

Bell invece è rappresentato fin dalla sua comparsa nel primo capitolo della terza parte come il «Widersacher»¹⁶⁶ di Patera. L'uomo è etichettato come «Pökelfleischkönig», ha come valore il capitale ed esibisce il fisico di un «Athlet».¹⁶⁷ Nel già citato proclama si propone di portare nel *Traumreich* la luce del futuro¹⁶⁸ e il narratore informa che la sua associazione politica si chiama «Luzifer».¹⁶⁹ La figura di Bell è quindi costruita, sin dal titolo del capitolo in cui appare per la prima volta, in antitesi con Patera: Bell è il prototipo del *self-made man* americano, legato alla sfera materiale e rappresentante di un razionalismo illuministico. Non c'è da stupirsi quindi che nel suo proclama Patera sia definito come Satana e magnetizzatore, due figure del demonico e dell'irrazionale. A destare confusione interviene tuttavia il particolare del nome del partito di Bell, che istituisce un parallelo con la figura di Patera. Si noti tra l'altro che per tutta la durata della terza parte del romanzo il lettore riceve l'impressione che Bell con la sua rivoluzione voglia di-

¹⁶² Ivi, p. 177.

¹⁶³ Ivi, p. 335.

¹⁶⁴ Ivi, p. 200.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Ivi, p. 187.

¹⁶⁷ Ivi, p. 192.

¹⁶⁸ Ivi, p. 201.

¹⁶⁹ Ivi, p. 192.

struggere il *Traumreich*, ma nella scena finale della visionaria gigantomachia tra le due figure, è Patera che assume il ruolo di distruttore del suo regno.

Il lettore, di fronte a questi elementi, si domanda dunque, come fa Brandstetter: «Sind Patera und Bell vielleicht identisch? Ist der <Demiurg> tatsächlich ein Zwitter, wie der letzte Satz des Epilogs verlautbart? Sind die Memorphosen Ausdruck seiner Allmacht oder seiner Ohnmacht?»¹⁷⁰

Prima ancora che cercare delle risposte per queste domande, è bene semmai chiedersi se questa ambiguità del romanzo sia un fatto voluto dall'autore ed eventualmente che scopo abbia. A tal proposito, occorre chiarire fin da subito che l'elusività di *Die andere Seite* è da considerarsi come il risultato di una consapevole scelta estetica di Kubin, una cosa che non è sempre stata adeguatamente rilevata dalla critica. Ad esempio Stephan Berg parla di una «völlig ambigue Schrift», che nelle sue cause come nelle sue manifestazioni resterebbe inspiegabile tanto al lettore quanto all'autore.¹⁷¹ Una visione del genere risulta tuttavia problematica, in quanto tende ad appiattire le differenze tra narratore e autore, attribuendo a quest'ultimo la *Ratlosigkeit* del primo e quindi rappresentandolo come il *medium* passivo del proprio *Schaffensrausch*, secondo il modello proposto da Kubin nell'autobiografia. Al contrario, Brunn sottolinea giustamente come nel testo si trovino sparpagliati degli indizi che lasciano intravedere un'intenzionalità dell'autore dietro la parziale oscurità del romanzo,¹⁷² in primo luogo l'ironia con la quale il narratore, rinunciando a fornire spiegazioni razionali per gli eventi meravigliosi che descrive, demanda esplicitamente questo compito ad altri, che si tratti dei già citati psicanalisti o dei lettori.¹⁷³

Un'altra testimonianza nello stesso senso è offerta inoltre dalla corrispondenza privata di Kubin, il quale, all'indomani della pubblicazione del romanzo, si do-

¹⁷⁰ Brandstetter, «Das Verhältnis von Traum und Phantastik», cit., pp. 265-266.

¹⁷¹ Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume*, cit., pp. 273-274.

¹⁷² Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 179.

¹⁷³ Ivi, p. 179.

manda in più occasioni se i suoi lettori saranno in grado di cogliere tutti i riferimenti che esso contiene.¹⁷⁴

D'altra parte, che quest'ambiguità sia frutto di una precisa scelta, lo dimostra anche la riluttanza di Kubin a svelare il complesso dei significati nascosti nel romanzo, esplicitata non a caso proprio nelle pagine di *Aus meinem Leben* e proprio in quel passo in cui l'autore finge di fornire la chiave di lettura per *Die andere Seite*:

Die andere Seite steht im Wendepunkt einer seelischen Entwicklung und deutet das versteckt und offen an vielen Stellen an. Ich gewann während ihrer Verfassung die gereifte Erkenntnis, daß nicht nur in den bizarren, erhabenen und komischen Augenblicken des Daseins höchste Werte liegen, sondern daß das Peinliche, Gleichgültige und Alltäglich-Nebensächliche dieselben Geheimnisse enthält. Das ist der Hauptsinn des Buches. *Über die ändern [sic] Beziehungen darin — es sind deren noch sehr viele — möchte ich mich hier nicht aussprechen, weil ich nur in großen Zügen meine allgemeine Entwicklung schildern will. Suche sie der Leser selbst auf.*¹⁷⁵

Kubin svela qui quello che sarebbe un «Hauptsinn» del romanzo, ma lascia al lettore lo sforzo di cogliere tutti gli altri riferimenti che l'opera contiene.

E a ben guardare, *Die andere Seite* è in effetti costellato di riferimenti intertestuali, per giunta quasi mai espliciti, i quali, con il loro sincretismo, contribuiscono ad accrescerne la polisemia. Si va infatti dalla filosofia del già citato Schopenhauer alle opere di artisti come Bosch e Breughel, ma anche Rops; dai racconti di E.T.A. Hoffmann all'antropologia di Bachofen, dalla scuola pessimista di Bahnsen e

¹⁷⁴ In una lettera del 10/06/1909 indirizzata a Hans von Weber, Kubin scrive: «Ich hoffe dass meinen «Wähern» der Roman gefallen wird; den aussen den Kämpfen gegen Materialschwindel und Buchbinderschlamerei – existiert ja der verstehende Kubinfreund.

– Alle Zeichen deuten auf einen hübschen Erfolg. – Freilich werden nicht sehr viele Leser alle Beziehungen darin erfassen können, doch bemühte ich mich nach Möglichkeit Exoterikern jeden Grades auch Freude und Genuss zu verschaffen.» Lettera di Alfred Kubin a Hans von Weber, Zwickledt, 10/06/1909, originale: Kubin-Archiv, Städtische Galerie Lenbachhaus. In una lettera dello stesso giorno a Karl Wolfskehl Kubin scrive invece di essere sicuro che l'amico sia in grado di cogliere tutti i riferimenti contenuti nel romanzo, probabilmente in virtù della loro lunga amicizia, cominciata già nei primi anni del secolo. Cfr. Lettera di Alfred Kubin a Karl Wolfskehl, Zwickledt, 10/06/1909, originale: Deutsches Literatur-Archiv Marbach.

¹⁷⁵ AmL , p. 41. Enfasi mia.

Mainländer ai racconti di Edgard Allan Poe; dalla teosofia di Helena Blavatsky alla pseudoscienza di Otto Weininger.

A proposito di questo sincretismo delle fonti, Christoph Brockhaus parla del nesso di «Rezeptions- und Stilpluralismus» come uno dei tratti fondamentali del metodo compositivo di Kubin. L'artista, infatti, integra nel romanzo tutti questi modelli di provenienza eterogenea attraverso un vero e proprio metodo combinatorio che, a livello stilistico, si riflette in profonde oscillazioni e salti logici, generando in tal modo l'effetto di una «gesteigerte Phantastik»¹⁷⁶ e costringendo il lettore a uno sforzo ermeneutico non necessariamente fruttuoso dal punto di vista logico-razionale. Infatti, come riassume Brunn, l'interpretazione di *Die andere Seite* «gestaltet sich wie ein Puzzlespiel, bei dem immer einige Teile fehlen und andere schlichtweg nicht passen wollen».¹⁷⁷

Gabriele Brandstetter ha individuato il punto di concrezione di tutti i riferimenti sincretici di Kubin nel concetto di sogno, che per la studiosa rappresenta anche il collegamento tra la produzione dell'artista e l'*humus* del fantastico.¹⁷⁸ Brandstetter fa innanzitutto una distinzione tra due modalità in cui Kubin istituisce il nesso tra sogno e fantastico: da un lato il sogno si configura come elemento contenutistico-tematico, soprattutto nel contesto del *Frühwerk* grafico dell'artista, il cui effetto fantastico poggerrebbe, secondo la studiosa, nella possibilità dello spettatore di riconoscere nei disegni la rappresentazione di forze distruttive inconscie appartenenti a una dimensione sovraindividuale.¹⁷⁹ In *Die andere Seite*, invece, Kubin avrebbe messo all'opera specifici «komponierende Traumgesetze», operazioni analoghe alla *Verschiebung* e alla *Verdichtung* di Freud, trasposte tuttavia sul piano retorico ed estetico.¹⁸⁰ In tal modo dunque Kubin sarebbe stato in grado di conferire agli eventi del *Traumreich* il dinamismo e la natura metamorfica delle immagini oniriche, come anche la sovversiva inclinazione di queste ultime a offrire

¹⁷⁶ Brockhaus «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 273

¹⁷⁷ Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 276.

¹⁷⁸ Brandstetter, «Das Verhältnis von Traum und Phantastik», cit., p. 255.

¹⁷⁹ Ivi, p. 257.

¹⁸⁰ Ivi, p. 258.

una rappresentazione «realistica», che tuttavia si sottrae come qualcosa di radicalmente inspiegabile alle logiche della razionalità.¹⁸¹

Dovrebbe a questo punto essersi chiarito come lo scopo precipuo di questa «verrätselnde Erzählstrategie» attuata da Kubin sia proprio quello di lasciare il lettore con una serie di questioni aperte – come scrive Jabłkowska: «Der Leser wird ständig überrascht; sukzessiv wird ihm der Boden unter den Füßen entzogen. [...] Das Alogische scheint das Prinzip des Geschehens zu sein.»¹⁸² In questo contesto, la specifica potenzialità del fantastico nel romanzo è proprio quella di creare una sorta di cortocircuito cognitivo che metta in moto la fantasia del lettore.

Alcuni studiosi, per superare l'*impasse* teorica creata da questa produttiva ambiguità di *Die andere Seite*, hanno fatto ricorso soprattutto al concetto dell'allegoria. Ad esempio Brunn e Cersowsky, interpretano il romanzo come una traduzione in forma figurata di quella teoria della polarità che già Oscar Schmitz aveva indicato come l'essenza della *Weltanschauung* di Kubin: l'ambiguità di *Die andere Seite* alluderebbe quindi in forma allegorica alla possibilità di superare attraverso l'arte l'apparenza contraddittoria della realtà, esponendo la paradossale indifferenziazione originaria degli opposti.¹⁸³ Clemens Brunn, in particolare, descrive il funzionamento allegorico del romanzo come segue:

Kubins Schreibweise ist ein Experiment, das versucht, jener unfaßbaren Welt, wie sie der Autor erfährt, plastische Form zu geben, indem es statt der logisch-diskursiven Sprache die assoziativ-uneigentliche setzt. Die Leistung des Figurativen gegenüber dem Gedanklich-Abstrakten besteht in seiner Suggestivität und Anschaulichkeit, in emotionaler Wirksamkeit und im Vermögen, Unterschiedliches und Widersprechendes zu bündeln. In der so entstehenden semantischen Streuung, in seiner von zeichenhafter Doppeldeutigkeit bis hin zu kryptischer Undurchschaubarkeit reichenden Offenheit, bietet das Bild sich gleicherweise einer Fülle möglicher Auslegungen an, wie es sich umgekehrt einer abschließend vereindeutigenden Festschreibung verschließt, die das Bild wieder im Begriff aufheben würde. Die künstlerisch-literarische Form soll leisten können, was der rational gebundenen Theorie versagt

¹⁸¹ Ivi, p. 265

¹⁸² Jabłkowska, *Literatur ohne Hoffnung*, cit., p. 135.

¹⁸³ Cfr. Cersowsky, *Phantastische Literatur*, cit., p. 82 e Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 170.

bleiben muß. Kubins Vorgehensweise zeigt sich dabei gekennzeichnet durch eine für sein Schaffen charakteristische Verbindung von begrifflichem Gedankeninhalt und bildhafter Gestaltung, seine «Neigung zur Vergeistigung von Sinneserlebnissen und zur Versinnlichung abstrakter Gedanken».¹⁸⁴

Secondo Brunn, il romanzo di Kubin risponde sostanzialmente a una questione sullo status ontologico della realtà. Facendo riferimento a un breve saggio del 1939, intitolato «Fragment eines Weltbildes»,¹⁸⁵ lo studioso evidenzia come per Kubin l'arte rappresenti la possibilità di un «Ausweg ins Unwirkliche»: a fronte di una realtà incomprensibile, la finzione dell'arte offrirebbe la possibilità momentanea di mettere ordine nel caos. Il gesto creativo sarebbe dunque interpretabile «als einzige Möglichkeit [...], die kontingente Wirklichkeit im daseinsrelativen Eigenentwurf zumindest zeitweise beherrschbar zu machen».¹⁸⁶ Kubin avrebbe quindi tentato, secondo Brunn, di dare forma plastica a una realtà contraddittoria, strutturando il testo del romanzo come un'allegoria, in cui alla logica causale-discorsiva del linguaggio è sostituita quella figurativo-associativa dell'immagine (verbale). In tal modo il linguaggio si aprirebbe a una sorta di dispersione semantica, offrendosi a una molteplicità di possibili interpretazioni. Si noti, tuttavia, che qui Brunn parla d'immagine solo limitatamente all'ambito linguistico, senza minimamente tenere conto del fatto che *Die andere Seite* contiene, oltre al testo, anche delle illustrazioni, peraltro dello stesso autore. Le illustrazioni, infatti, nell'indagine di Brunn, come del resto anche nella maggior parte degli studi di cui si è parlato, vengono per lo più obliate: lo studioso si concentra soprattutto sulla ricostruzione dei rimandi filosofici nascosti nel romanzo, per mostrare in che modo, con un procedimento allegorico, Kubin abbia trasformato la propria *Weltanschauung* in finzione letteraria.

¹⁸⁴ Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 162. Nell'ultimo rigo Brunn cita Hemmo Müller-Suur, «Zu Kubins autobiographischen Mitteilungen über psychische Ausnahmestände», in *Alfred Kubin. Mappenwerke, Bücher, Einzelblätter aus der Sammlung Hedwig und Helmut Goedeckemeyer*. Kunstsammlung der Universität Göttingen, 20.1. - 30.3.1980; Kunstverein Wolfsburg 13.4. - 25.5.1980; Städt. Gustav-Lübcke-Museum Hamm, 27.7. - 7.9.1980, a cura di K. Arndt/M. Arndt, Göttingen, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Göttingen, 1980, p. 20.

¹⁸⁵ Alfred Kubin, «Fragment eines Weltbildes» (1939), in *id.*, AmW, pp. 29-38.

¹⁸⁶ Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 10.

In realtà, se è vero che il romanzo di Kubin si appropria in certa misura della «logica dell'immagine» (si vedrà più avanti in che termini questo avviene), considerare *Die andere Seite* come un'allegoria della *Weltanschauung* dell'artista non mi sembra costituire un grosso passo avanti rispetto a quegli approcci che avevano tentato di risolvere l'ambiguità dei temi e motivi rappresentati nel romanzo facendo riferimento a elementi esterni, come i fatti della biografia dell'artista o lo *Zeitgeist* di un'epoca. Parlando di *Die andere Seite* in termini di allegoria, si finisce per ricadere in una fittizia separazione tra lo scrittore e l'artista Kubin, dimenticando che il romanzo è innanzitutto il risultato di una prassi artistica che si pone sistematicamente al limite tra parola e immagine, di cui esso rappresenta un'epitome fondamentale. Come scrive Peter Assmann, infatti: «Alfred Kubin agiert hier konsequent als eine Künstlerpersönlichkeit, die fähig ist, souverän zwischen Wortbildern und Bildbildern zu jonglieren und aus dem daraus entstehenden Wechselspiel neue Imaginationsebenen aufzubauen».¹⁸⁷ Occorre dunque ripartire proprio da questi «esercizi di destrezza» di Kubin tra parola e immagine per cercare di comprendere la portata «sperimentale» di *Die andere Seite* e il suo significato nel contesto della coeva riflessione sui limiti specifici del letterario e del visuale, sul valore reciproco di dispositivi culturali come scrittura e disegno e sulle relative potenzialità epistemologiche della parola e dell'immagine.

¹⁸⁷ Assmann, ««Die bilderreiche Dunkelkammer des eigenen träumerischen Bewußseins». Alfred Kubin zwischen Wort und Bild», in *Traumbilder – Bilderträume. Alfred Kubin, Caspar Walter Rauh, Stephan Klenner-Otto, drei Generationen phantastischer Kunst*. Ausstellung (Bamberg, Hannover, Berlin, Dublin, Glasgow, Prag und München), a cura di W. Benda, Hannover, Wehrhahn, 2009, p. 24.

2. Metodologia – La relazione testo-immagine

La ricerca più recente su *Die andere Seite* ha mostrato come per l'interpretazione del romanzo sia indispensabile confrontarsi con la sua struttura. D'altra parte, guardare alla «struttura» significa ammettere innanzitutto che una buona porzione del romanzo è costituita da «immagini», cosa che lascia presagire che lo strumentario classico di chi si occupa esclusivamente di «testi» possa non bastare più a rendere conto di una complessità che deriva in prima istanza dalla commistione di due diversi modi della rappresentazione. In effetti, proprio perché l'autore di *Die andere Seite* si permette continui sconfinamenti tra il dominio verbale e quello visuale, all'interprete del romanzo non resta che seguirlo e percorrere un terreno di confine all'incrocio di differenti discipline e metodologie.

Kubin rientra infatti a pieno titolo nella categoria dei cosiddetti «doppi talenti», quegli artisti che si sono sistematicamente espressi attraverso diversi media. Il che non è un fatto marginale, dal momento che questa inclinazione «doppia» di Kubin si riflette a più livelli su tutta la sua produzione, ponendo non pochi problemi agli interpreti.

Si pensi ad esempio al volume illustrato *Der Guckkasten*,¹⁸⁸ i cui racconti, stando a quanto scrive Kubin nella breve postfazione, sarebbero nati posteriormente alle illustrazioni e in tal senso si configurerebbero come un'*ekphrasis* di immagini preesistenti, che, osservate a distanza di tempo, rimettono in moto, con il loro potenziale evocativo, la fantasia del loro autore.¹⁸⁹ Senza contare poi la scelta del titolo, un'allusione a quel dispositivo ottico che a partire dal Settecento ha dato il suo nome a una lunga serie di raccolte di racconti e che si presenta già di per sé come una potente metafora del modo in cui la letteratura registra i mutamenti dei regimi della visualità legati all'introduzione di nuove tecnologie.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Alfred Kubin, *Der Guckkasten*, Wien, Verlag der Johannes-Presse, 1925.

¹⁸⁹ Si noti, tra parentesi, la precisazione di Kubin in chiusura della postfazione, che apre alle molteplici possibilità interpretative condensate nelle immagini: «Man könnte die Bilder ebensogut auf hundert andere Arten deuten, und jeder, dem meine Geschichten nicht gefallen, kann sich nach eigenem Geschmack andere dazu ersinnen.» Alfred Kubin, «Schlussbemerkung zu Alfred Kubin *Der Guckkasten*,», in AmW, p. 179.

¹⁹⁰ Sul Guckkasten e le ricadute letterarie della «Rahmenschau» da esso presupposta si vedano Klaus Bartels, «Vom Erhabenen zur Simulation: Eine Technikgeschichte der Seele. Optische Me-

O si pensi ancora alla *Bildergeschichte* intitolata *Ali, der Schimmelhengst*,¹⁹¹ in cui le 12 tavole che raccontano la peripezia del cavallo «Ali»¹⁹² sono precedute da tre pagine in cui appare il breve testo della storia scritto in una calligrafia compita, che trasforma la scrittura stessa in immagine [fig. 1]. Ci sarebbe molto da dire sulle implicazioni di quest'operazione, soprattutto se si pensa che il cavallo protagonista, come ha messo opportunamente in luce Andreas Geyer, rappresenta una controfigura del suo autore e che dietro l'esile storiella si nasconde in realtà una formulazione riassuntiva dell'estetica della produzione tarda di Kubin.¹⁹³

Si pensi, infine, a un disegno come *Die Grenze* (1951) [fig. 2], in cui il titolo è integrato direttamente nell'immagine. Le parole esplicano qui tutto il loro potenziale ecfrastico, enunciando in modo lapidario il «tema» della rappresentazione. E tuttavia, se il tema è il «confine», qual è questo confine a cui allude Kubin? Si tratta della terra di confine del Böhmerwald, a cui l'artista è sentimentalmente legato? O del confine che separa lo spazio della rappresentazione dallo spazio esterno? O non si tratta forse piuttosto del confine tra scrittura e disegno, tra parola e immagine, tra diversi modi della rappresentazione? Collocate al margine estremo del disegno, le parole provocano dinanzi agli occhi dello spettatore un cortocircuito in pieno stile «Magritte»: esse sono contemporaneamente «fuori» e «dentro» la rappresentazione, mostrano tautologicamente ciò che dicono e al contempo sono estraniare dalla dimensione dell'immagine in quanto sembrano alludere ad essa come ad altro da sé.

In questo panorama, l'unico romanzo di Kubin non costituisce un'eccezione: esso si presenta infatti come un'opera «doppia» che modula l'intera gamma delle possi-

dien bis 1900 (Guckkasten, Camera Obscura, Panorama, Fotografie) und der menschlichen Innenraum», in J. Hörisch/M. Wetzels, *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, München, Fink, 1990, pp. 17-42 e Michele Cometa, «Letteratura e dispositivi della visione nell'era prefotografica», in V. Cammarata (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 9-76, qui pp. 22-24.

¹⁹¹ Alfred Kubin, *Ali, der Schimmelhengst. Schicksale eines Tatarenpferdes*, Wien, Druck der Johannes-Presse, 1932.

¹⁹² Si noti qui che il nome del cavallo rappresenta in realtà un acronimo delle iniziali del nome di Kubin, Alfred Leopold Isidor.

¹⁹³ Cfr. Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., pp. 215-224.

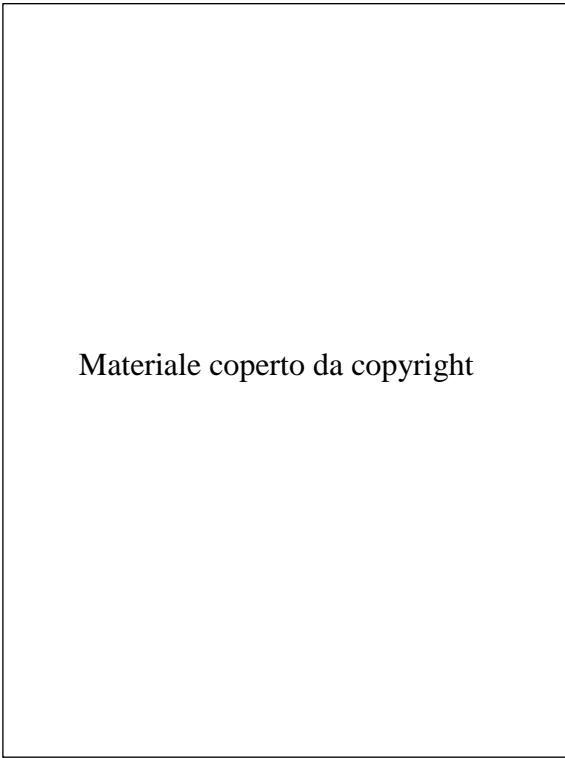


Figura 1 Alfred Kubin, Ali. Der Schimmelhengst (1932)

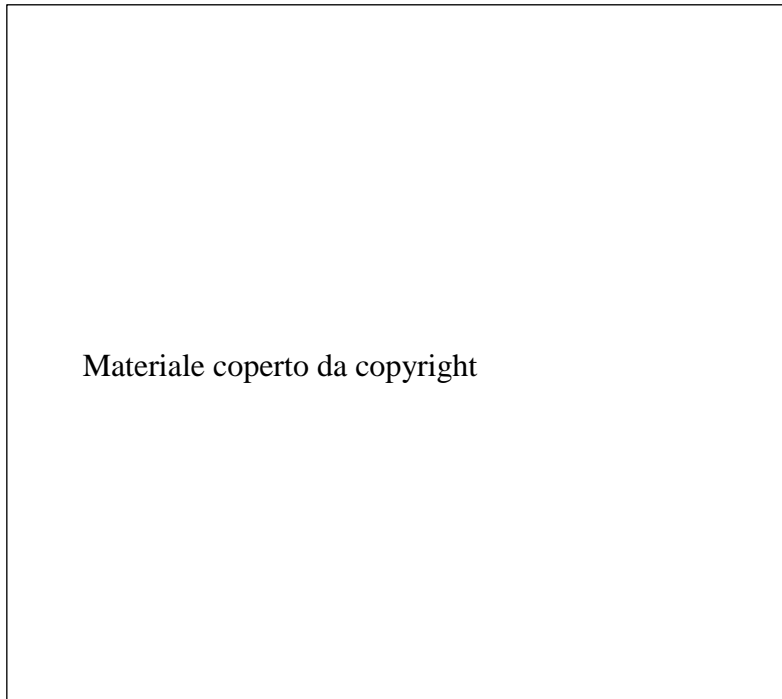


Figura 2 Alfred Kubin, Die Grenze (1951)

bili relazioni tra *medium* verbale e *medium* visuale, a partire dalla diretta comprensione dei due *media*, ai rimandi intermediali espliciti e impliciti (presenti nel testo come nelle illustrazioni), fino ai casi di «omologia strutturale» tra i due *media*.¹⁹⁴

Più nello specifico, *Die andere Seite* è un romanzo illustrato, in cui testo e disegni, nonostante quanto l'autore affermi nella propria autobiografia,¹⁹⁵ sono stati progettati insieme sin dall'inizio.¹⁹⁶ Come prima cosa, dunque, esso pone all'interprete il problema di definire il rapporto tra il testo e le illustrazioni, le quali, come rileva anche Lippuner,¹⁹⁷ forniscono un contributo fondamentale alla costruzione del significato dell'opera e influiscono sull'esperienza della ricezione in modo significativo. Al lettore attento, inoltre, non potrà poi sfuggire che anche all'interno del testo stesso la dimensione visuale gioca un ruolo primario. Il testo del romanzo infatti non solo mette in scena in modo quasi ossessivo la problematica dell'occhio e della visione, ma presenta al lettore una serie di «immagini» verbali che, facendo appello, per così dire, al suo «museo» interiore, determinano un surplus di informazione e arricchiscono e modificano i significati veicolati attraverso il linguaggio.

Nell'affrontare tali questioni, che riguardano soprattutto il livello della ricezione, non bisogna tuttavia perdere di vista il fatto che *Die andere Seite* è il prodotto specifico di una *Doppelbegabung*. In questa prospettiva la tensione tra *medium* verbale e visuale assume una rilevanza particolare per l'artista, soprattutto nella dimensione di una riflessione estetico-poetologica che s'interroga sul ruolo e sui limiti specifici di ciascun *medium*, laddove entrambi concorrono alla creazione di un unico immaginario. Il focus dell'analisi si sposta così sulle dinamiche della genesi dell'opera.

¹⁹⁴ L'espressione «omologie strutturali» in realtà mi sembra in certa misura impropria in quanto rischia di evocare una prospettiva teorica e metodologica che non tiene nel dovuto conto l'irriducibilità specifica del *medium* verbale e visuale. La utilizzo qui dunque in senso improprio e tra virgolette, intendendo indicare con essa soprattutto quegli specifici passi in cui nel romanzo il linguaggio di Kubin tende a violare il normale ordine sintattico per «mimare» in certa misura le modalità espressive dell'immagine.

¹⁹⁵ Cfr. AmL, p. 41.

¹⁹⁶ Cfr. Brockhaus «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit.

¹⁹⁷ Cfr. Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., p. 153.

Nel caso di *Die andere Seite*, bisognerà quindi elaborare un metodo che consenta di

- analizzare le modalità in cui il romanzo realizza una tensione tra medium verbale e visuale e le ricadute di quest'ultima sul processo di ricezione da parte del lettore;
- comprendere come si configura la relazione tra i due media nell'economia di una generale poetica/estetica dell'artista;
- comprendere quale ruolo specifico ricoprono i due media nella prassi creativa della *Doppelbegabung*.

Le prime due questioni possono essere affrontate entrambe con i metodi di un'analisi intermediale. L'ultima invece pone delle problematiche aggiuntive, dal momento che, come si è detto, richiede in modo specifico di confrontarsi con le dinamiche della genesi del romanzo. A questo scopo i quaderni di schizzi di Kubin, che testimoniano delle fasi intermedie della stesura di *Die andere Seite*, possono fornire uno sguardo privilegiato sulla «fucina dell'artista».

Di seguito cercherò innanzitutto di richiamare alcuni passaggi dell'ampio dibattito che nel corso dei secoli si è interrogato sui termini della relazione tra verbale e visuale. Va chiarito ad ogni modo che, data l'ampiezza e la durata di questo dibattito, le riflessioni introdotte nel paragrafo successivo non avanzano alcuna pretesa di esaustività, mirando piuttosto a illuminare alcune questioni che possono fare da sfondo alla successiva discussione relativa al romanzo. Qualche riflessione più specifica sarà poi dedicata alle posizioni sviluppate nel dibattito scientifico contemporaneo, allo scopo di chiarire meglio i presupposti metodologici di questo studio. Il paragrafo conclusivo sarà infine dedicato in modo più specifico alla questione della *Doppelbegabung*.

2.1 Ut pictura poesis? Cenni sul dibattito storico sulla relazione tra letteratura e arti visive

Il dibattito sulla relazione tra parole e immagini non è un prodotto specifico della contemporaneità. Esso ha in realtà origini molto più profonde che toccano, per

usare le parole di Gottfried Boehm, «die Fundamente der Kultur».¹⁹⁸ Si tratta infatti di un tema su cui, come scrive Federica Mazzara, «[t]utte le epoche si sono interrogate [...], sia attraverso pratiche artistiche vere e proprie, spesso frutto di sinergie intermediali, sia attraverso risposte critiche alle stesse».¹⁹⁹ A riprova basti pensare alla tradizione millenaria di una pratica come quella dell'*ekphrasis* e al ruolo sintomatico che essa acquisisce in diverse fasi dello sviluppo del pensiero occidentale.²⁰⁰ Del resto, già nella riflessione antica intorno al concetto di *mimesis* – nel tentativo, cioè, di definire il rapporto tra arte e realtà – è proprio al confronto tra poesia e pittura che si è fatto ricorso al fine di ritagliare un raggio d'elezione specifico per la pratica artistica e di definirne le regole fondamentali.²⁰¹

¹⁹⁸ Cfr. Gottfried Boehm, «Iconic Turn. Ein Brief», in H. Belting (a cura di), *Die Bilderfragen*, München, Fink, 2007, pp. 27-36, qui p. 20.

¹⁹⁹ Federica Mazzara, «Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'*ékphrasis*», consultabile online all'indirizzo: <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>.

²⁰⁰ Come scrive Michele Cometa, «L'*ekphrasis* è certamente la forma più tradizionale di rapporto tra letteratura e arti figurative. Ogni forma di storia dell'arte, in fin dei conti, se ne serve, e ancora più le forme di «descrizione» presenti nei testi letterari. Proprio la crisi della rappresentazione classica – come ha dimostrato Michel Foucault con la sua epocale descrizione di *Las Meninas* – ha comportato una ripresa di questo «genere». [...] In questo contesto il secolo appena trascorso assume un valore del tutto paradigmatico perché declina modalità di sconcertante centralità per il pensiero e per il «pensiero poetante» in particolare, la forma propria, cioè, della filosofia moderna. Tutto il grande pensiero filosofico contemporaneo – quello che comincia con Dostoevskij e Nietzsche – ha un «quadro segreto» che lo anima e ne articola la riflessione [...]» Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 15-16.

²⁰¹ Ad esempio si vedano Platone, *Repubblica*, Libro X, e Aristotele, *Poetica*, 1447a; 1448a 5; 1450b 25-28; 1454b 10-11; 1460b 8-11. Va da sé che data l'ampiezza e la complessità di tali questioni è impossibile pretendere in questa sede di fornirne una ricostruzione accurata. Anche la letteratura in merito è naturalmente molto vasta. Rimando dunque in via del tutto generale ai due testi ormai classici di Jan Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism*, Chicago, University of Chicago Press, 1958 e Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York/London, W.W. Norton, 1967, che offrono una panoramica molto dettagliata rispettivamente dal punto di vista letterario e storico-artistico, entrambi a partire dalla prospettiva delle «arti sorelle». Un *excursus* sulla questione, aggiornato anche agli approcci più recenti, si trova anche in Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*, a cura di K. Jacobs, Farnham *et al.*, Ashgate, 2011, pp. 31-53.

Un modello particolarmente resistente della relazione tra parola e immagine è stato quello offerto dall'aforisma oraziano dell'*ut pictura poesis*, a lungo letto come l'affermazione della sostanziale somiglianza tra le due arti «sorelle» e, di conseguenza, della possibilità di una loro «reciproca illuminazione». Come spiega Raenssler W. Lee, almeno a partire dal 1550, i teorici delle arti visive si erano impegnati a definirne il valore universale, sottolineandone soprattutto quegli aspetti che non emergevano direttamente dalla loro pratica. Per questo motivo si era reso necessario fare riferimento all'autorità degli antichi. Il problema che si poneva tuttavia era che per le arti visive gli antichi non avevano lasciato alcuna teoria sistematica, al contrario di quanto era invece avvenuto nell'ambito della poetica e della retorica.²⁰² Nei testi dell'antichità si trovavano piuttosto solo delle considerazioni sparse, che paragonavano pittura e poesia sempre al fine principale di definire le regole di una poetica. Furono tuttavia individuate due fonti principali per fondare una similitudine tra le arti: la *Poetica* di Aristotele e l'*Ars poetica* di Orazio.

In Aristotele si trovano diversi accenni a un confronto tra pittura e poesia.²⁰³ Per il filosofo l'elemento che unisce le due arti è innanzitutto il loro comune carattere mimetico.

Questo principio era stato stabilito in realtà già da Platone, ad esempio nella *Repubblica*, dove il filosofo critica l'effetto illusionistico di certa pittura.²⁰⁴ L'intento di Platone è quello di paragonare questo specifico illusionismo alla poesia, dal momento che è a quest'ultima in particolare che egli applica la definizione di *mimesis*, un concetto che si riferisce alla produzione di «apparenze», in opposizione alla produzione di conoscenza, appannaggio piuttosto della filosofia.²⁰⁵

²⁰² Lee, *Ut Pictura Poesis*, cit., p. 6.

²⁰³ Hagstrum cataloga in tutto cinque passi, di cui quattro istituiscono una similitudine e uno invece sottolinea una differenza tra le due arti. Cfr. Hagstrum, *The Sister Arts*, cit., p. 6.

²⁰⁴ Platone, *Repubblica*, 605a.

²⁰⁵ Hagstrum, *The Sister Arts*, cit., p. 4. Come spiega Marcello Ciccuto, «la condanna platonica riguarda in primo luogo la poesia, rispetto alla quale l'arte è addirittura e ancor meno di essa un fenomeno di pura illustrazione, pertinente proprio al fenomeno delle superficiali apparenze. Platone non risulta interessato a un giudizio sui meriti estetici dell'arte, ma pare impegnato sopra ogni cosa a screditare la funzione socio-educativa della poesia, isolandone o neutralizzandone ogni va-

Aristotele non condivide l'avversione di Platone per la mimesi e si limita a citare alcuni aspetti in cui le due arti appaiono comparabili. Il filosofo distingue le arti innanzitutto in base ai mezzi che esse impiegano per rappresentare il mondo: la pittura si serve di figura e colore, mentre la poesia di linguaggio, ritmo e armonia.²⁰⁶ In questo senso, commenta Hagstrum – anticipando una distinzione che sarà poi di Lessing – per Aristotele poesia e pittura «are not sisters, but cousins; and the sisters of poetry, when one considers the *means* – but only the *means* – of imitation employed are music and dancing (the arts of temporal movement) and not the visual or graphic arts (the arts of spatial basis)». ²⁰⁷ Questa classificazione inoltre, scrive lo studioso, implica che gli specifici mezzi utilizzati per l'imitazione condizionino gli effetti che si possono realizzare attraverso le diverse arti: «Each of mimetic arts achieves its proper pleasure in its proper medium». ²⁰⁸ Più specificamente, nel Libro VI della *Poetica*, dove Aristotele descrive i principi della tragedia, il filosofo usa la pittura come termine di confronto per spiegare il primato della trama sui caratteri: la tragedia trae il suo senso dal racconto di un'azione e non dai suoi personaggi, proprio come nella pittura anche i colori più ammalianti se utilizzati alla rinfusa non provocherebbero il piacere che deriva invece dall'osservazione di una figura ben tracciata, anche se in bianco e nero. ²⁰⁹ Aristotele non intende qui istituire alcuna particolare similitudine tra le arti, quanto piuttosto stabilire il principio dell'ordine. ²¹⁰

lore di concerto con la stessa arte figurativa. Perché a suo dire i poeti o gli artisti meccanici vorrebbero occupare gli spazi che pertengono ai filosofi: viene creato così per i primi un luogo di loro esclusiva pertinenza, la sfera cioè del l'imitazione, l'ambito proprio delle immagini; ciò che corrisponde all'allontanamento sia di poesia che di pittura dall'area di esercizio della ragione e della perfetta conoscenza, che comporta dunque esser l'arte giudicata in base a criteri solamente estetici.» Marcello Ciccuto, «Vicende moderne dell'antico patto fra parole e immagini. Per una storia dell'*ut pictura poesis*», in P. Taravacci/E. Cancelliere, *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2016, p. 25.

²⁰⁶ Aristotele, *Poetica*, 1447a.

²⁰⁷ Hagstrum, *The Sister Arts*, cit., p. 6. Enfasi originale.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Aristotele, *Poetica*, 1450b 25-28.

²¹⁰ Cfr. Hagstrum, *The Sister Arts*, cit., p. 7.

Il paragone tra poesia e pittura diviene rilevante soprattutto in un celebre passo del Libro V, dove Aristotele stabilisce i canoni di un'estetica idealistica che si sarebbe mostrata particolarmente resistente nel corso dei secoli. Qui il filosofo spiega infatti che, poiché la tragedia deve rappresentare caratteri esemplari, il poeta deve ispirarsi alla prassi del pittore ritrattista, il quale, non solo imita il proprio modello, ma lo rende migliore.²¹¹ In tal modo Aristotele lascia dedurre che l'obiettivo comune alle arti sia quello di trovare il giusto equilibrio tra mimesi e idealizzazione, fornendo il fondamento «for the unshakable association that has existed between literary idealization and ideal form in the graphic arts.»²¹²

Accanto a questo principio, l'altra formula destinata – nel tardo Rinascimento – a un enorme successo è, come si è accennato, il celeberrimo motto di Quinto Orazio Flacco «ut pictura poesis».²¹³ Come è noto, l'espressione è stata letta in un senso normativo, ma in effetti si trova in un passo dell'*Ars poetica* in cui Orazio commenta sui diversi modi possibili di apprezzare tanto la poesia quanto pittura. Lo stesso valore paradigmatico è stato attribuito a un passo di Plutarco, in cui lo storico riferisce il famoso aforisma attribuito a Simonide di Ceo, secondo il quale la pittura sarebbe poesia muta e la poesia pittura parlante.²¹⁴

Come si è accennato, al di là delle letture successive, nella riflessione antica è il concetto di *mimesis* più che l'idea vera e propria di un confronto tra le arti a essere rilevante. E, a ben guardare, si tratta di una costante assoluta che guida la riflessione sulle relazioni tra letteratura e arti visive almeno fino a tempi molto recenti. Si noti, a tal proposito, che quella implicita tanto al precetto di Orazio quanto all'aforisma di Simonide è una concezione della mimesi affatto diversa sia da quella di Platone che da quella di Aristotele: se per Platone si trattava di imitare ciò che esisteva nel mondo soprasensibile delle idee e per Aristotele di rappresentare la natura in una forma idealizzata, per Orazio e Simonide si tratta piuttosto di rappresentare gli oggetti esistenti in natura. In tal modo, il concetto mimesi passa a designare una forma di «realismo», che diviene il fondamento e il crite-

²¹¹ Aristotele, *Poetica*, 1454b 10-11.

²¹² Cfr. Hagstrum, *The Sister Arts*, cit., p. 8.

²¹³ Orazio, *Ars Poetica (Epistula ad Pisonem)*, v. 361.

²¹⁴ Cfr. Plutarco, *Sulla gloria degli ateniesi*, 346f-347a.

rio in base a cui giudicare l'arte.²¹⁵ Nell'equazione di Simonide tra immagini e parole è contenuta *in nuce* una sintetica formulazione del principio dell'*enargheia*, che stabilisce come scopo del poeta quello di rappresentare in modo talmente vivido gli oggetti della realtà, da suscitare nel lettore l'impressione di trovarseli dinanzi agli occhi. Si comprende dunque come, in base a tale principio, la pittura, l'arte per antonomasia capace di restituire con immediatezza insuperata l'immagine della natura, si prestasse a divenire un modello per la poesia.

Il modo in cui più tardi la tradizione umanistica del *Paragone* e la trattatistica dell'arte tardorinascimentale si sono appropriate delle fonti antiche segnala tuttavia che la relazione tra le due arti si era ormai completamente invertita. Nel frattempo si era infatti andata affermando un'altra concezione dell'immagine letteraria, di carattere neoplatonico. Le riflessioni di Agostino d'Ippona e Tommaso d'Aquino avevano in tal senso giocato un ruolo importante nel ridefinire la relazione tra l'arte e la realtà, rivedendo in modo radicale principi come quello della verosimiglianza stabilito da Plutarco. L'obiettivo dell'arte non era più imitare la forma materiale della natura, bensì la «verità» che risiedeva nella mente dell'artista. Infatti, scrive Hagstrum,

The medieval mind seldom judged a work of art solely or even chiefly by the classical canon of its truth to nature. Thomas Aquinas had indeed said that «art imitates nature,» but he added the phrase «in its operation,» and that addition seems to deny the validity of the mirror analogy. For there is a vast difference between (1) copying nature in order to enjoy her particulars or in order to generalize from them and (2) responding to the vital impulses and meanings of nature in order to do in another realm what she does in her. But it is not only in the *relation* of art to nature that Aquinas differs from, say, Plutarch. It is also in the notion of what nature is. Nature was not for Aquinas merely the objective world, from which a Plutarch might derive the literary and pictorial value of *enargeia*, or vivid likeness. It was, rather, a vast allegorical embodiment that reveals meaning. So conceived, it could not be appropriated by the eye, nor could it be thought of primarily as a subject for painting. It could only be appropriated by the mind.»²¹⁶

²¹⁵ Hagstrum, *The Sister Arts*, cit., p. 10.

²¹⁶ Hagstrum, *The Sister Arts*, cit., p. 45.

Il semplice fatto della visibilità della pittura, che prima la nobilitava, era divenuto adesso l'elemento che la rendeva incapace di esprimere quelle più alte verità accessibili invece al dominio della parola. Lo stesso Dante, che scorge nelle statue del Purgatorio la potenza d'un «invisibile parlare»²¹⁷ rivela tra le righe la convinzione dominante che in realtà perfino le immagini più nobili, create da un'intelligenza divina, restassero «mute» finché non venisse loro prestatato l'intelletto dalla parola.

Nell'antichità, come si è visto, il rapporto tra le arti non era concepito in senso problematico. Si trattava semmai di posizionare le arti rispetto alla realtà e di delimitarne le tecniche e i campi, in una riflessione che ruotava piuttosto intorno al concetto di mimesi. La pratica umanistica del «Paragone tra le arti» introduce invece un carattere agonale nella relazione interartistica, che finisce per prevalere sulle serene somiglianze reciproche.²¹⁸

La disputa, cominciata in Italia intorno al XIV secolo, intende stabilire i meriti delle rispettive arti, al fine di affermare la superiorità di una specifica arte sulle altre. L'esempio paradigmatico di questa pratica si trova nel Libro I del postumo *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci, forse il più illustre avvocato dei meriti della pittura sulla poesia. L'artista impiega nel suo trattato alcuni dei più comuni *topoi* sulla percezione per ribaltare le classiche antinomie che sancivano il predominio della poesia e giustificavano in tal modo la classificazione sistematica delle arti visive come «arti meccaniche».²¹⁹ Si noti qui che l'accento ricade ancora

²¹⁷ Dante, *Commedia*, Purg. X 33.

²¹⁸ Si noti che il concetto di «Paragone» entra nella storiografia dell'arte soprattutto a partire dagli anni Quaranta del Novecento, ad esempio con il già citato libro di Lee, *Ut Pitura Poesis*, e con i saggi di Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art Theory. The Pierpont Morgan Library Codex M.A. 1139*, London, Warburg Institute, 1940 e *id.*, *Galileo Galilei und die Bildkünste* (1954), Zürich, Diaphanes, 2012. Uno sguardo approfondito sul *topos* del Paragone nella prima età moderna si trova in Christiane J. Hessler, *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin, De Gruyter, 2014. Si concentra invece sulle ricadute novecentesche della questione il volume di Andreas Schnitzler, *Der Wettstreit der Künste: Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin, Reimer 2007.

²¹⁹ Cfr. William J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 119-121.

una volta sulle specifiche capacità mimetiche delle rispettive arti, come scrive William J. T. Mitchell, infatti,

Leonardo employs the Platonic assumption of the superiority of «natural likeness» to support his claim that painting is a higher art than poetry. For Leonardo, painting is an art which is doubly natural: it imitates natural objects, the handiwork of God, in contrast to poetry, which contains «only lying fictions about human actions»; and it performs this imitation with the techniques of a natural, scientific means of representation that guarantees its truth.²²⁰

La questione del Paragone si estende ben presto ad abbracciare tutte le arti (non solo pittura e poesia), coinvolgendo, tra gli altri, personaggi come Leon Battista Alberti, che affronta il tema nel trattato *De Pictura/Della pittura* (1435/36) e Baldassarre Castiglione, che ne scrive nel *Cortegiano* (1508). Benedetto Varchi, prima di pervenire a una posizione, nelle sue *Due Lezioni* (1549), aveva interpellato per iscritto vari artisti, tra cui Michelangelo, Pontormo, Bronzino, Cellini e Vasari, conferendo quindi al dibattito una sorta di ufficialità pubblica.²²¹

Una posizione particolare spetta inoltre in questo dibattito alla teoria del disegno che, a partire dal 1563, con la fondazione dell'Accademia fiorentina, si adopererà in modo sostanziale per la rivalutazione del ruolo sociale delle arti visive. Wolfgang Kemp ha ricostruito le evoluzioni di questa teoria dalla metà del Cinquecento fino all'inizio del Seicento, quando la rivalutazione della funzione del disegno risulta definitivamente compiuta. Come spiega lo studioso, l'attore fondamentale in questo mutamento è Benvenuto Cellini, che per primo distingue due diversi tipi di disegno: «il primo è quello che si fa nell'Imaginativa, et il secondo tratto da quello che si dimostra con le linee».²²² L'artista in tal modo separa le due facce di un'attività che ad esempio nelle riflessioni del contemporaneo Vasari restavano ancora strettamente legate. Vasari infatti fino alla seconda edizione delle sue *Vite* (1560), parla del disegno come una «scienza delle linee», che ha il compito di me-

²²⁰ Cfr. *ivi*, p. 78.

²²¹ Anche sulla questione del Paragone naturalmente la letteratura è molto ampia. Per una generale ricognizione sulla questione si veda Ulrich Pfisterer, «Der Paragone», in W. Brassat (a cura di), *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin, De Gruyter 2017, pp. 283-312, qui pp. 291-292.

²²² Wolfgang Kemp, «Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607», in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19 (1974), p. 236.

diare tra arte e natura attenendosi a delle regole specifiche. Cellini invece, nella sua concezione del disegno come attività pertinente alla sfera dell'«Imaginativa», svincola il disegno dall'osservanza delle regole della natura, laddove esso stesso viene a configurarsi come vero e proprio principio metafisico, «lucerna di tutte le azioni, che fanno gli uomini in ogni professione».²²³ Laddove il disegno, inteso come progetto intellettuale, diviene per Cellini il principio fondante di tutte le arti come anche di tutte le azioni, muta anche la relazione tra arte e natura, che intrattengono adesso una relazione di analogia e reversibilità: l'arte non imita più la natura, ma crea le proprie opere in analogia con essa, così come la natura crea esattamente come fa l'arte. Il mutamento introdotto da Cellini viene poi sancito definitivamente da Federico Zuccari. Quest'ultimo introduce i termini «disegno interno» e «disegno esterno» per designare in sostanza la stessa distinzione che si trova in Cellini. Per Zuccari infatti il «disegno interno» si definisce come «una idea e forma nell'intelletto rappresentante espressamente e distintamente la cosa impresa da quello», mentre il «disegno esterno» è invece quello «che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo: semplice lineamento, circoscrizione, misurazione e figura di qualsivoglia cosa immaginata e reale».²²⁴ Come spiega Carolin Meister, con la formulazione del principio del «disegno interno» da parte di Zuccari,

wird [...] eine Schaltstelle adressiert, die das Denken mit dem Handwerk kurzschliesst und den Transfer von Ideen in Sichtbarkeit reguliert. Die Zeichnung avanciert zu jenem zentralen Relais, das künstlerische Imitation mit geistiger Konzeption verknüpft: sie fungiert als Generator der drei Arti del Disegno. Die Nobilitierung der freien Künste gegenüber dem mechanischen Handwerk wird auf die Erkenntnisfunktion der Zeichnung gegründet.²²⁵

Il disegno, inteso come principio creativo metafisico si avvicina così alla poesia ed è ascrivibile alla sfera intellettuale di tradizionale pertinenza delle arti liberali. Il mutamento teorico introdotto da Cellini e Zuccari rivestirà un'importanza fondamentale, tanto che la concezione del disegno rimarrà sostanzialmente fondata su queste basi fino alla seconda metà del Novecento.

²²³ Ivi, p. 232

²²⁴ *ibidem*.

²²⁵ Carolin Meister, «Einleitung. Randgänge der Zeichnung», in Werner Busch (a cura di), *Randgänge der Zeichnung*, Paderborn/München, Fink, 2007, p. 9.

Passando invece a considerare il punto di vista delle arti della parola, un contributo fondamentale al dibattito sul Paragone è senz'altro quello fornito da Lessing con le sue note riflessioni sul gruppo scultoreo del Laocooonte, che nel suo genere segna uno spartiacque assoluto. Lessing nel suo saggio opera una classificazione delle arti su base semiotica, delimitando in tal modo il campo degli oggetti e dei compiti specifici di ciascuna arte. Come scrive in un passo celeberrimo del suo *Laokoon* infatti,

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.

Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.²²⁶

Con la tradizionale distinzione tra arti «del tempo» e arti «dello spazio», Lessing mira a fondare i principi di un'estetica moderna, cercando di «mettere ordine» nella confusione tra le arti che si era generata nel Settecento, un secolo che aveva visto il fiorire di tutte quelle forme «miste» come l'emblematica e la poesia descrittiva.²²⁷ Come osserva Michele Cometa, ad ogni modo, forse uno degli effetti più importanti del libro di Lessing è quello di riportare «l'attenzione della critica estetica sulle opere d'arte, aprendole ad una sorta di «orizzonte dialogico» [...] che ebbe la funzione di rimettere in discussione tutte le componenti dell'esperienza estetica».²²⁸ Reintroducendo il principio di una distinzione tra le arti, infatti, Les-

²²⁶ Gotthold E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in *id.*, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Stuttgart, Cotta, 1967, p. 89.

²²⁷ Sulla tendenza settecentesca alla sinergia tra le arti si veda Hagstrum, *The Sister Arts*, cit., pp. 57-92.

²²⁸ Michele Cometa, «Presentazione» in G. E. Lessing, *Laocoonte*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1991, p. 11.

sing fornisce allo stesso tempo un'occasione per riaprire un dibattito affievolitosi nell'irriflessa accettazione della sostanziale similitudine tra le arti affermata nel contesto della tradizione tardorinascimentale delle «arti sorelle». Per rendersi conto della portata epocale che il saggio di Lessing ha avuto sui successivi sviluppi del dibattito sulla relazione tra letteratura e arti visive, vale la pena di ricordare quanto scrivono a tal proposito Boehm e Helmut Pfotenbauer:

Die Eigenheit der Künste interessierte mehr als ihre Verwandtschaft untereinander, ihre Vergleichbarkeit. In dem Maße, in dem die Unterschiede der Künste, die bis dahin in einem geregelten Wettstreit, genannt Paragone, ausgetragen wurden, nunmehr sich verfestigten, wurde ihr wechselseitiger Bezug überhaupt zum Problem. Es verschärfte sich, da die Autonomen gewordenen Künste ihre mimetische Bindung an die Wirklichkeit abzubauen begannen. Nicht mehr Repräsentationen vorgängiger Welten, sondern Präsentation eigener ästhetischer Welten wurde die Devise. Tendenziell schwächte sich der gemeinsame Referenzpunkte der Künste ab, der in Mythen, religiösen Stoffen, historischen Ereignissen, in Ausdrucksmodi, Topoi und Gattungen Verbindlichkeit beansprucht hatte.²²⁹

Il movimento di separazione tra letteratura e arti visive inaugurato da Lessing conduce a una sempre maggiore tendenza delle arti verso l'autoreferenzialità, liberandosi dal patto mimetico per spostare piuttosto la riflessione sui propri specifici mezzi espressivi. Si comprende in tal modo come su questo sfondo il riferimento alle arti visive da parte della parola divenga sempre più problematico:

Die Moderne definiert sich geradezu als Zeitalter der Selbstbezüglichkeit der Künste: es beginnt im 18. Jahrhundert und dauert bis heute an. Bilder weisen z. B. ihre Darstellungsmittel vor (Farbwerte, Formen, Linien, Punkte auf der Fläche) und was immer damit repräsentiert werden mag, die Buchstäblichkeit des künstlerischen Tuns, drängt sich in den Vordergrund. Beschreibungen solcher Bilder haben es nicht länger mit Stoffen zu tun, die sich erzählen oder doch wenigstens nachvollziehen lassen, sie treffen auf zunehmend uneinlösbare Imagination und Selbstreflektion für Gestaltungsverfahren. Traditionelle Techniken, Bilder in Wörter, Texte in Bilder zu übersetzen, werden unwirksam. Parallel dazu zeigte die transzendente Philosophie (später die Wissenschaftstheorien), in welchem Maße unsere Welt symbolisch vermietet

²²⁹ G. Boehm /H. Pfotenbauer, «Einleitung. Wege der Beschreibung» in G. Boehm/H. Pfotenbauer, *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Fink, 1995, p. 9.

ist. Die Wendung von der Dingen «an sich» zu den Formen ihrer Konstitution in menschlichen Bewusstsein prägt den kulturellen Wandel. Ontologien danken ab, ein Seinsgrund hinter den Zeichensystemen, geeignet sie zu legitimieren, wird als Illusion entlarvt. Damit verfliegt auch der Glaube, daß piktoriale und linguistische Zeichen in Bezug auf ihren gemeinsamen Gegenstand interferierende.²³⁰

La percezione di una sempre maggiore irriducibilità dell'arte alle pretese descrittive del linguaggio culmina da un lato nel discorso dell'avanguardia tedesca sulla ricerca di uno *Rein-Künstlerischen*, e dall'altro in una forma di scetticismo sulle potenzialità espressive del linguaggio «ordinario» che conduce alla rivendicazione di un'autonomia del linguaggio poetico così come la si può trovare ad esempio nelle riflessioni di Hugo von Hofmannsthal nel suo celeberrimo *Ein Brief*. Proprio queste tendenze della *Moderne* verso la rottura del patto mimetico tra arte e realtà costituiscono lo sfondo su cui va osservato anche *Die andere Seite*.

Come si vedrà, tuttavia, proprio la specifica configurazione assunta dalla relazione tra parole e immagini nella *Moderne* rappresenta un punto particolarmente controverso nel dibattito scientifico contemporaneo. Prima di trattare tale questione più approfonditamente è opportuno tuttavia introdurre le principali prospettive teoriche e metodologiche sviluppate nel contesto di questo dibattito.

2.2 Ut pictura poesis? *Il dibattito contemporaneo*

La contemporanea «crescita esponenziale della produzione e del consumo di immagini a livello planetario, che» come scrive Andrea Pinotti, «caratterizzerebbe appunto la nostra epoca come era della cosiddetta «civiltà delle immagini»»,²³¹ si è tradotta nella teoria in quel mutamento di paradigma alternativamente definito come «pictorial turn» o «ikonische Wende».²³² La «rinnovata attenzione (teorica, metodologica e storica) nei confronti dell'immagine, del suo statuto e delle esperienze da essa elicitate»,²³³ ha avuto, tra gli altri suoi effetti, quello di infondere

²³⁰ Ivi, p. 10.

²³¹ Andrea Pinotti, «Estetica, visual culture studies, Bildwissenschaft», in *Studi di estetica* anno 1-2 (2014), qui p. 270.

²³² *Ibidem*.

²³³ Mitchell introduce il concetto di «pictorial turn» in un saggio omonimo pubblicato prima su un numero della rivista *ArtForum* del 1992 e poi incluso nel suo volume *Picture Theory*.

nuova linfa al dibattito sulla relazione tra verbale e visuale, riaprendo questioni fondamentali come quelle che si interrogano sulla natura delle immagini, sui mezzi con cui esse producono significato e sulla differenza di tali mezzi rispetto ad altri puramente linguistici. Per rendersi conto della centralità assunta da tali questioni, basta pensare al modo in cui esse affiorano con sempre maggiore frequenza sulle pagine delle riviste scientifiche più importanti. Si pensi ad esempio al caso dell'influente *Poetics Today*, che con cadenza regolare di circa dieci anni pubblica aggiornamenti sullo stato dell'arte del dibattito,²³⁴ o anche al caso della rivista *Word & Image*, che da circa vent'anni ormai rappresenta il luogo privilegiato del dibattito istituzionale sulla questione.

Sebbene l'interesse contemporaneo per il tema della relazione testo-immagine si sia rafforzato soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, esso va fatto risalire ad ogni modo ai contributi di autorevoli studiosi come Oskar Walzel e Kurt Wais, che già all'inizio del secolo avevano cercato di dare impulso agli studi comparatistici a partire da una visione sintetica delle arti basata sul presupposto della loro partecipazione a una comune *Geistesgeschichte*.²³⁵ Il progetto di Walzel, rimarrà tuttavia senza un vero e proprio seguito fino alla metà degli anni Sessanta, quando riceverà nuovo impulso, ancora dall'area germanica, soprattutto grazie ai contributi di Ulrich Weisstein.²³⁶ Fino a quel momento infatti, l'indagine

Quest'ultimo, insieme al precedente e più teorico *Iconology*, di cui *Picture Theory* rappresenta in un certo senso lo sviluppo «pratico», è rimasto tra i testi fondamentali dei *visual culture studies*. Cfr. William J. T. Mitchell, *Picture Theory*, cit. Lo stesso valore seminale assume per la *Bildwissenschaft* tedesca anche il volume curato Gottfried Boehm *Was ist ein Bild?*, in cui lo studioso ha pubblicato il suo testo «Die Wiederkehr der Bilder», cit., dove parla per la prima volta di una «ikonische Wendung der Moderne».

²³⁴ Nel 1989 la rivista dedica ad esempio un doppio numero al tema «Arts and Literature», nel 1999 pubblica uno speciale su «Lessing's Laokoon: Context and Reception» e nel 2008 pubblica un numero dedicato alla relazione di «Photography and Literature».

²³⁵ Cfr. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, cit. e Kurt Wais, «Symbiose der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild und Tonkunst» (1937), in U. Weisstein (a cura di), *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt, 1992, pp. 34-53.

²³⁶ Si noti ad ogni modo, che si tratta soprattutto di accogliere l'invito a sviluppare gli studi comparatistici, mentre altri aspetti della posizione di Walzel rimangono più controversi, come ad

delle relazioni tra la letteratura e le arti visive era rimasta relegata in una posizione marginale tra gli interessi degli studi letterari,²³⁷ probabilmente anche a causa delle numerose voci che preferivano assumere piuttosto posizioni «lessinghiane» sulla questione. Si pensi ad esempio al noto studio di Irving Babbitt programmaticamente intitolato *The new Laokoon*²³⁸ e, in campo storico-artistico, al saggio «Towards a Newer Laokoon» di Clement Greenberg,²³⁹ entrambi intesi ad affermare la specificità mediale e di genere delle diverse arti.

René Welleck e Austin Warren in *Theory of Literature* dedicano ampio spazio alla questione della comparazione interartistica, in tal modo legittimandone implicitamente la posizione tra i temi d'interesse degli studi letterari. I due studiosi tuttavia si esprimono convinti della sostanziale separazione tra le arti, sottolineando la specifica storicità di ciascun medium.²⁴⁰

Al polo opposto del dibattito si posiziona invece a metà degli anni Sessanta Roland Barthes, per il quale le immagini partecipano come il linguaggio a un sistema di segni universale. Barthes infatti richiama l'attenzione sul fatto che «[o]ggetti, immagini, comportamenti possono, in effetti, significare, e significano ampiamente», ma sottolinea allo stesso tempo che ciò non avviene mai «in modo autonomo: ogni sistema semiologico ha a che fare con il linguaggio».²⁴¹ Per il semiologo, infatti, «non c'è senso che non sia nominato»,²⁴² esso può darsi solo all'interno della lingua. Per questo motivo, nella sua visione, deve essere innanzitutto la linguistica

esempio il suo tentativo di trasporre nel campo della storiografia letteraria le categorie elaborate da Wölfflin nell'ambito della storiografia artistica. Come scrive Monika Schmitz-Emans, infatti: «Bis in die Gegenwart wird die Frage, ob es eine integrale Theorie «der» Künste insgesamt geben könne, kontrovers beantwortet; Walzels Konstrukt epochal homogener Stile erscheint mittlerweile allerdings als obsolet.» Monika Schmitz-Emans, «Kunstwissenschaft», in T. Anz, *Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 2, Methoden und Theorien*, Stuttgart et al., Metzler, 2007, pp. 419-427, qui p. 420.

²³⁷ Cfr. *ivi*, p. 424.

²³⁸ Irving Babbitt, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston et al., Houghton Mifflin, 1910.

²³⁹ Clement Greenberg, «Towards a Newer Laokoon», in *Partisan Review* 7 (1940), pp. 296-310.

²⁴⁰ Austin Warren/René Wellek, *Theory of literature*, New-York, Harcourt, 1949, p. 130.

²⁴¹ Roland Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966, p.14.

²⁴² *Ibidem*.

a fornire un modello generale per l'interpretazione di tutti gli altri sistemi di segni, compreso quello iconico.²⁴³

È precisamente questo modo di vedere a essere criticato da Gottfried Boehm e William J. Thomas Mitchell, i due principali teorici della svolta visuale. Va chiarito sin da subito, tuttavia, che, come scrive Krešimir Purgar, la «svolta visuale» non implica un totale «abbandono del paradigma linguistico, ma l'esatto contrario, ovvero il suo arricchimento attraverso l'incursione di elementi iconici nella lingua e nella letteratura».²⁴⁴

Boehm e Mitchell giungono a teorizzare questa svolta attraverso percorsi differenti e finalità differenti mostrano anche le loro rispettive teorie. Tuttavia entrambi prendono le mosse da un punto comune: la mancanza di una teoria capace di definire l'immagine come paradigma. A partire dal «linguistic turn» annunciato da Richard Rorty nel 1967,²⁴⁵ infatti, era stato piuttosto il paradigma linguistico ad affermarsi in modo inequivocabile nella filosofia analitica e continentale.

Ad ogni modo, le contraddizioni interne della «metafisica» occidentale del linguaggio erano già venute a galla nella critica al logocentrismo di Jacques Derrida, che metteva in luce, come scrive Boehm, «die argumentativen Risse jener Position, die zwar alles auf Sprache zurückführt, dabei aber nicht zureichend zu begründen imstande ist, woraus denn Sprache ihrerseits die Stabilität eines theoreti-

²⁴³ In un saggio del 1964 utilizza ad esempio gli strumenti della retorica per analizzare le immagini pubblicitarie (cfr. Roland Barthes, «Retorica dell'immagine», in *id.*, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 2001). Nel noto saggio del 1969 significativamente intitolato «L'immagine è un linguaggio?» Barthes sostiene la tesi che il significato di un'immagine possa emergere solo quando se ne faccia una descrizione verbale (cfr. Roland Barthes, «La pittura è un linguaggio?» in *id.*, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 2001). Più tardi, superando la convinzione che il significato di un'immagine possa esaurirsi nel suo contenuto verbale o verbalizzabile, parla di un senso «ottuso», che eccede le dimensioni della *langue* e della *parole*, e si installa piuttosto a livello della significanza (cfr. Roland Barthes, «Il terzo senso», *id.*, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 2001). Ne *La camera chiara* le riflessioni sul senso si sviluppano nel concetto di «punctum» (cfr. Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003).

²⁴⁴ Ivi, p. 181.

²⁴⁵ Richard Rorty (a cura di), *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

schen Fundamentes zu gewinnen vermag.»²⁴⁶ Per Boehm considerare l'immagine come paradigma significa innanzitutto mettere in luce «die lange gering geschätzten kognitiven Möglichkeiten, die in nicht verbalen Răpresentationen liegen».²⁴⁷ Agli occhi dello studioso, dunque, l'obiettivo dell'«iconic turn» si configura sostanzialmente come il progetto di una nuova ermeneutica dell'immagine, intesa ad esaltarne il valore come strumento cognitivo autonomo. Anche per Mitchell il «pictorial turn» si configura come un superamento del paradigma linguistico e della sua pretesa di applicare il modello testuale a qualsiasi fenomeno della realtà e della coscienza.²⁴⁸ Secondo lo studioso, anzi, è proprio l'«iconoclastia» implicita in questa forma d'«imperialismo linguistico», evidenziando come l'immagine sia divenuta un punto di frizione problematico per la teoria,²⁴⁹ a esigere un mutamento di paradigma che tenga conto del nuovo statuto raggiunto dall'immagine nella cultura contemporanea. In tal senso, quindi, il *pictorial turn* dovrà configurarsi come

a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that spectatorship (the look, the gaze, the glance, the practices of observation,

²⁴⁶ Boehm, «Iconic Turn. Ein Brief», cit., pp. 28-29.

²⁴⁷ Gottfried Boehm, «Iconic Turn. Ein Brief», in H. Belting (a cura di), *Die Bilderfragen*, München, Fink, 2007, pp. 27-36, qui p. 27.

²⁴⁸ «The final stage in Rorty's history of philosophy is what he calls «the linguistic turn», a development that has complex resonances in other disciplines in the human sciences. Linguistics, semantics, rhetoric, and various modes of «textuality» have become the *lingua franca* for critical reflections on arts, the media, and cultural forms. Society is a text. Nature and its scientific representations are «discourses». Even the unconscious is structured like a language.» William J. T. Mitchell, «The Pictorial Turn», cit., p. 11.

²⁴⁹ A tal proposito Mitchell nota come in quegli anni all'immagine fosse attribuita una posizione ibrida «between what Thomas Kuhn called a «paradigm» and an anomaly». Se infatti, da un lato studiosi come Foucault e Guy Debord, ragionando l'uno sul concetto di «sorveglianza» e l'altro sulle dinamiche della «società dello spettacolo», avevano cominciato a interrogarsi sul peso sempre maggiore del fenomeno visuale nella cultura contemporanea, dall'altro restavano ferme le resistenze e la diffidenza di gran parte della teoria contemporanea nei confronti dell'immagine, che lo studioso rintraccia ad esempio in un'«iconoclastia» delle fasi finali del pensiero di Wittgenstein (comune in generale all'ambito della linguistica) e della Scuola di Francoforte, laddove si paventa il rischio antidemocratico associato al potere delle immagini. Cfr. *ivi*, p. 13.

surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of reading (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or “visual literacy” might not be fully explicable on the model of textuality.

Per Mitchell, dunque, occorre innanzitutto riconoscere la natura sempre necessariamente situata nonché socialmente e ideologicamente costruita di ogni immagine come anche di ogni forma di spettatorialità²⁵⁰ e soprattutto, cercare di storicizzare quella lunga teoria di dicotomie su cui si sono tradizionalmente costituiti i discorsi sulla differenza tra immagini e parole.²⁵¹

Opposizioni come natura/cultura e segno naturale/segno convenzionale, che Mitchell vede all’opera tanto nella filosofia di Platone quanto nelle teorie contemporanee di Gombrich e Goodman,²⁵² sono ciò che ha consentito la sopravvivenza di un modello cartesiano dell’immagine, secondo il quale essa può essere concepita come una sorta di «duplicato» di un qualche oggetto o di una qualche percezione reale. Nell’ottica dello studioso, questo modello, di cui tra l’altro l’iconologia di Panofsky rappresenta un’epitome, costituisce il tentativo più potente di dominare

²⁵⁰ Questa tematica è indagata in prima istanza da Jonathan Crary nei due studi ormai classici *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992 e *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.

²⁵¹ «We imagine the gulf between words and images to be as wide as the one between words and things, between (in the largest sense) culture and nature. The image is the sign that pretends not to be a sign, masquerading as (or, for the believer, actually achieving) natural immediacy and presence. The word is its «other», the artificial, arbitrary production of human will that disrupts natural presence by introducing unnatural elements into the world – time, consciousness, history, and the alienating intervention of symbolic mediation. Versions of this gap reappear in the distinctions we apply to each type of sign in its own turn. There is the natural, mimetic image, which looks like or «captures» what it represents, and its pictorial rival, the artificial, expressive image which cannot «look like» what it represents because that thing can only be conveyed in words. There is the word which is a natural image of what it means (as in onomatopoeia) and the word as arbitrary signifier. And there is the split in written language between «natural» writing by pictures of objects, and the arbitrary signs of hieroglyphics and the phonetic alphabet.» Mitchell, *Iconology*, cit., pp. 43-44.

²⁵² La critica di Mitchell riguarda in particolare: Ernst H. J. Gombrich, *Art and illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon Books, 1960 e Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968. Cfr. Mitchell, *Iconology*, cit., pp. 47-94.

l'ambito del visuale attraverso il discorso verbale. Partendo da tali premesse, si comprende in che modo l'obiettivo di Mitchell non sia solo quello di fondare una nuova teoria delle immagini, una «theory of pictures», ma anche, in modo più radicale, «to picture theory», di portare allo scoperto, cioè, il modo in cui la teoria, rappresentando le immagini, le sottomette al proprio ordine discorsivo.²⁵³

In aperta polemica con il modello stabilito da Panofsky,²⁵⁴ lo studioso propone il progetto di una nuova «iconologia letteraria» che consenta «di liberare il discorso sulle immagini dalle descrizioni immanenti alla lingua»,²⁵⁵ abbattendo le tradizionali dicotomie e riconoscendo «that the interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed, and all representations are heterogeneous; there are no «purely» visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism.»²⁵⁶

Le posizioni espresse da Mitchell sulla necessità di superare la dicotomia tra parole e immagini sono condivise da molti degli studiosi che si collocano nell'area dei *visual culture studies*, sviluppatasi in seguito all'affermazione del paradigma visuale

come tentativo di ricondurre a un terreno per quanto possibile comune [... il] diffuso interesse per il significato culturale delle immagini e della visione, un terreno estremamente aperto e transdisciplinare, caratterizzato cioè da tematiche — per esempio il ruolo culturale delle immagini come documento, testimonianza, evidenza visiva — che attraversano diverse discipline.²⁵⁷

Uno dei punti di partenza teorici fondamentali dei *visual culture studies* è proprio il riconoscimento della profonda interpenetrazione di verbale e visuale, un fatto che diventa sempre più evidente se si pensa agli ultimissimi sviluppi delle tecno-

²⁵³ Pinotti/Somaini, *Cultura visuale*, cit., p. 21

²⁵⁴ Mitchell commenta in particolare il saggio di Panofsky del 1927, intitolato «Die Perspektive als symbolische Form». Cfr. Mitchell, *Picture Theory*, cit., pp. 16-18.

²⁵⁵ Krešimir Purgar, «testualità dell'immagine e pittoricità del testo come problemi centrali della svolta visuale», in M. Cometa/D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione: letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 181-201, qui p. 184.

²⁵⁶ Mitchell, *Picture Theory*, cit., p. 5.

²⁵⁷ Pinotti/Somaini, *Cultura visuale*, cit., p. 21

logie digitali e al modo in cui esse hanno modificato l'assetto dell'iconosfera globale. Come scrive, in modo sintomatico, Krešimir Purgar,

Two decades after concepts of the pictorial or the iconic turn entered our vernacular theorizing on images, it has become clear that it wasn't only a newly discovered social, political or sexual construction of the visual field that brought turbulence into disciplinary knowledge, but that images themselves were discursive formations with powers exceeding those purely iconic or visually discernible. The turn towards images is a turn towards the acceptance of the proposition that images can speak and tell as much as they can show and represent.²⁵⁸

A partire da questi presupposti, studiosi come Mieke Bal e Norman Bryson hanno recuperato l'eredità della semiotica e del poststrutturalismo come strumento analitico per dimostrare come anche le immagini possano essere «lette», sebbene con modalità differenti da quelle testuali.²⁵⁹ Bal, ad esempio, propone un concetto di lettura non riduzionistico che si presenta come più esteso e al contempo più ristretto rispetto alle metodologie tradizionali della storia dell'arte. La studiosa nota infatti che i due ambiti hanno diverse procedure in comune, che si declinano tuttavia in modo differente. Proprio come quando si legge un testo, leggendo un'immagine si cerca di cogliere un significato da un insieme discreto di segni. Quando si legge un'opera d'arte si tratta dunque di un atto interpretativo, che inoltre è regolato da determinati codici, laddove ad ogni modo è sempre il soggetto che performa l'atto a svolgere il ruolo fondamentale. Infine, bisogna tenere conto anche del fatto che l'atto di lettura avviene sempre all'interno di determinati *frames*, che limitano i significati possibili. Si vede dunque come, mentre da un lato Bal esclude una serie di aspetti visuali che a suo parere non contribuiscono alla costruzione del significato delle immagini, dall'altro tiene conto di una serie di altri elementi, come ad esempio la retorica, la sintassi e la narrazione, che sono in-

²⁵⁸ Krešimir Purgar, «Visual Studies and the Pictorial Turn: Twenty Years Later», in *Images. Journal for Visual Studies* 2 (2014).

²⁵⁹ Cfr. ad es. Mieke Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991 e Mieke Bal/Norman Bryson, *Looking in. The Art of Viewing*, Amsterdam : G+B Arts International, 2000.

vece strumenti tipici del critico letterario ed estranei alla storia dell'arte.²⁶⁰ In sintesi, come commentano Pinotti e Somaini, per Bal «ogni atto del guardare è anche [...] un atto di lettura: senza l'inquadramento in una cornice di riferimento, senza l'enucleazione dei discorsi che si intrecciano con essa a vari livelli [...], infatti, un'immagine non può in alcun modo diventare significativa per il presente che ne fa esperienza.»²⁶¹

Più di recente Mitchell è tornato sull'argomento dei «mixed media», affermando in modo perentorio: «there are no visual media», dal momento che da un punto di vista puramente percettivo «[a]ll the so-called visual media turn out, on closer inspection, to involve the other senses (especially touch and hearing).»²⁶²

Il punto di vista di Mitchell è condiviso anche dagli studiosi del paradigma dell'intermedialità,²⁶³ che partono ugualmente dall'idea che i media «puri» non

²⁶⁰ Cfr. Mieke Bal, «Reading Art?», in G. Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London, Routledge, 1996, pp. 289-312, qui p. 289.

²⁶¹ Andrea Pinotti/Antonio Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 40, p. 210.

²⁶² W. J. T. Mitchell, *Image science. iconology, visual culture, and media aesthetics*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2015.

²⁶³ A partire dagli anni Novanta il termine «intermedialità», inizialmente utilizzato soprattutto in area tedesca, è divenuto di uso sempre più comune. Lo scopo centrale degli studi sull'intermedialità è rappresentato dal tentativo di indagare «how meaning is generated in/by inter-, multi- and transmedial constellations» (Gabriele Ripple, «Introduction», in *id.* (a cura di), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, De Gruyter, 2015, pp. 1-34, qui p. 2). Si tratta in realtà di un concetto dalla semantica molto vasta, usato generalmente per indicare un'ampia gamma di fenomeni che coinvolgono più di un *medium*. Come osserva Irina Rajewsky, soprattutto in ambito letterario, molte delle questioni affrontate dagli studi sull'intermedialità sono le stesse con cui si è tradizionalmente confrontato anche il campo degli studi interartistici, sebbene quest'ultimo abbia mostrato a lungo una certa resistenza all'impiego del termine, preferendo piuttosto fare riferimento a concetti come quello del dialogismo elaborato da Bachtin e alle teorie dell'intertestualità di Julia Kristeva e Roland Barthes (Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», in *Intermedialités* 6 (2005), pp. 43-55, qui p. 43). Ad esempio Ulrich Weisstein ha espresso il proprio scetticismo riguardo alla possibilità parlare di «intermedialità» in una prospettiva storica, ritenendolo inderogabilmente connesso al contesto dei mass media contemporanei (cfr. Ulrich Weisstein, «Literature and the (Visual) Arts: Intertextuality and Mutual Illumination», in *id.*/Ingeborg Hoesterey (a cura di), *Intertextuality. German Literature and Visual Arts from the Renaissance to*

esistano, trattandosi piuttosto di distinzioni convenzionali,²⁶⁴ estrapolate da un'esperienza concreta che ha luogo sempre in un contesto (inter)mediale costituzionalmente «impuro». Come scrive Bernd Herzogenrath: «Individual media do not exist in isolation, to be suddenly taken in intermedial relations. Intermediality is rather the ontological *conditio sine qua non*, which is always before «pure» and specific media, which have to be extracted from the arch-intermediality».²⁶⁵

Nonostante i toni provocatori delle affermazioni di Mitchell, in effetti basta guardare agli innumerevoli punti di intersezione tra letteratura e arti visive per rendersi conto di come le sue posizioni difficilmente possano essere contraddette. Senza bisogno di fare riferimento a tutte quelle forme miste come gli emblemi e i carmi figurati, o ancora a generi specifici come l'*ekphrasis* o l'illustrazione, basta pensare, come ricorda Michel Butor, al modo in cui la nostra esperienza della pittura è costantemente impregnata dal linguaggio, ad esempio attraverso il costante accostamento di linguaggio e immagini realizzato dagli allestimenti museali, o ancora al semplice modo in cui un titolo può mutare la nostra percezione delle figure di un quadro.²⁶⁶

the Twentieth Century, Columbia, Camden House, 1993, p. 3). Peter Wagner è invece tra i primi sostenitori della necessità di utilizzare il termine nell'ambito degli studi letterari e artistici. Partendo dalla prospettiva del poststrutturalismo, ad ogni modo, lo studioso considera pur sempre l'intermedialità «a sadly neglected but vastly important subdivision of intertextuality». Peter Wagner, *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/Boston, De Gruyter, 1996, p. 17.

²⁶⁴ Cfr. Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 37.

²⁶⁵ Il concetto di «archi-intermedialità» naturalmente allude a quello di «architestualità» coniato da Genette. Come si vedrà, lo stesso concetto viene ripreso anche da Liliane Louvel nella variante di una «archipittorialità». Cfr. Bernd Herzogenrath, «Travels in Intermedial(ity): an Introduction», in *id.* (a cura di), *Travels in Intermediality. Reblurring the Boundaries*, Hanover, University of New England Press, 2012, p. 5.

²⁶⁶ Il celebre esempio di Butor riguarda il quadro di Breughel *La caduta di Icaro* (1558), in cui senza leggere il titolo, lo spettatore difficilmente si accorgerebbe del «protagonista», di cui si vedono sullo sfondo solo le minuscole gambe che fuoriescono dalla superficie del mare in cui è caduto. Cfr. Michel Butor, *Le parole nella pittura*, Venezia, Arsenale, 1987, p. 148.

In questo panorama, tuttavia, non mancano anche autorevoli voci discordanti. Ad esempio quella di James Elkins, che si presenta sistematicamente come un osservatore «critico» sulle tendenze prevalenti nel campo dei *visual culture studies*.²⁶⁷ Elkins critica innanzitutto l'inclinazione dei *visual studies* verso la teoria, cosa che a suo dire trasforma le immagini che dovrebbero essere oggetto degli sforzi ermeneutici degli studiosi in semplici «illustrazioni» delle loro teorie. Secondo lo studioso, infatti, nonostante le riflessioni di Mitchell sul fatto che le immagini offrano esse stesse una «teoria» del visuale, i *visual culture studies* hanno continuato a utilizzarle esclusivamente come esempi per discutere questioni di genere, razza, politica ecc.²⁶⁸ Le critiche di Elkins si attestano soprattutto sul fatto che questo modo di procedere non fa altro che ripetere uno schema in cui si attribuisce una «leggibilità» all'immagine, il che equivale a voler inscrivere al suo interno un significato linguistico che non fa parte dell'immagine stessa.²⁶⁹ Questo modo di interpretare le immagini rappresenta, agli occhi dello studioso, un modo di renderle «facili». Al contrario, per Elkins sono proprio quei segni «sub-semiotici» che resistono alla descrizione a contribuire in modo determinante al significato delle immagini: «Pictures are most interesting when neither alternative is possible, so that a viewer is forced to attend to the ways that outlandish and partly incomprehensible marks both hinder and enable whatever story the picture seems to tell.»²⁷⁰

L'idea che le immagini abbiano un modo di significare del tutto proprio e pertanto si distinguano sostanzialmente dal linguaggio è sostenuta anche da uno dei princi-

²⁶⁷ Uno dei lavori più noti di Elkins porta ad esempio il programmatico titolo *Visual Studies. A skeptical Introduction*, che denota la caratteristica posizione di «outsider» dello studioso rispetto alle correnti principali degli studi visuali. Cfr. James Elkins, *Visual Studies. A skeptical Introduction*, New York, Routledge, 2003.

²⁶⁸ James Elkins, «An Introduction to the Visual as Argument», in *id.*, (a cura di), *Theorizing Visual studies*, New York, Routledge, 2003, pp. 25-61, qui p. 27.

²⁶⁹ Ivi, p. 46. La questione è trattata diffusamente anche in James Elkins, *On pictures and the words that fail them*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. È chiaro naturalmente che ad essere nel mirino di Elkins è qui in particolare proprio il lavoro di Bal.

²⁷⁰ James Elkins, «Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic. Elements in Pictures», in *Critical Inquiry* 21(1995) 4, pp. 822 -860, qui p. 860.

pali teorici della *Bildwissenschaft* di area germanica,²⁷¹ Gottfried Boehm, che riconosce l'esistenza di una precipua «logica iconica», irriducibile a quella predicativa del linguaggio.

Boehm vede maturare la coscienza della specificità dell'immagine soprattutto in seno alla filosofia del linguaggio di primo Novecento, in particolare grazie alla nuova centralità attribuita da quest'ultima alla metafora. Infatti, se già Kant nella sua terza critica aveva attribuito all'*Einbildungskraft* un ruolo centrale di mediazione tra sensibilità e intelletto, ragion pura e ragion pratica, le categorie attraverso cui Wittgenstein collega poi i concetti, ad esempio quella di una loro «Familienähnlichkeit», dimostrano «daß die Welt der Begriff von ihrem metaphorischen bzw. rhetorischen Boden nicht abgetrennt werden kann».²⁷² Ad ogni modo, per Boehm, a rappresentare l'esempio più lampante di questa scoperta è senza dubbio Nietzsche, per il quale la metafora diviene la modalità specifica del discorso filosofico:

Nietzsches radikaler Zweifel an einer referentiellen Beziehung des Menschen zur Welt provoziert die Suche nach neuen Mittelgliedern. Wenn es eine Illusion war, Erkenntnis von Realität nach dem Modell des Abbildes zu begreifen, wenn Kausalitäten zwischen Objekt und Subjekt auszuschließen sind, dann bietet sich die Metapher als Brückenschlag besonders an. Denn sie verbindet auf eine schöpferische Weise, ihre luftigen Konstrukte schwingen sich über die Abgründe des logisch scheinbar Verbindungslosen hinweg. Je größer und tiefer die Klüfte e, umso kühner die Meta-

²⁷¹ La *Bildwissenschaft* nasce come i *visual culture studies* in seguito all'affermazione del paradigma visuale. Si tratta di un ambito di studi interdisciplinare, che raccoglie l'eredità della storia dell'arte tedesca dei primi decenni del XX secolo, soprattutto in riferimento al lavoro di studiosi come Wölfflin, Panowsky e Warburg, e si interessa in prima istanza al «ruolo epistemico, conoscitivo delle immagini, dialogando da vicino con la storia e con la scienza.» (Pinotti Somaini, *Cultura visuale*, cit., p. 32). Ad ogni modo, soprattutto attraverso il recente confronto con l'area della *Medienwissenschaft*, anche la *Bildwissenschaft* si è aperta alla dimensione culturologica che caratterizza tradizionalmente i *visual culture studies*. Resta comunque una fondamentale differenza tra le due aree, relativa, come si è detto, alle rispettive concezioni dell'immagine: mentre per i *visual culture studies* si tratta di un concetto ampio, Klaus Sachs Hombach ha cercato di delimitare il campo degli interessi della *Bildwissenschaft* definendo l'immagine sulla base dei tre criteri della materialità, dell'artificialità e della persistenza. Cfr. Klaus Sachs-Hombach (a cura di), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2005.

²⁷² Boehm, «Die Wiederkehr der Bilder», cit., p. 14.

phern. Sie stellen nicht fest, was ‹ist›, sie fallen dieser alten Idee einer stabilen, mit sich identischen Realität nicht zum Opfer. Sie bilden nicht ab, sie bringen vielmehr hervor. Ein ‹Heer von Metaphern› entzaubert die Illusion der einen Welt, wird zum Grund menschlicher Erkenntnistätigkeit. Den ‹Wirklichkeitssinn› begleitet ein neuer ‹Möglichkeitssinn›.²⁷³

Nel momento stesso in cui si interrompe il legame referenziale tra soggetto e mondo, entra in gioco la metafora, che porta alla luce la valenza poetica dell'immagine e la sua funzione cognitiva.

Il tratto distintivo delle immagini è infatti per Boehm il fatto che esse siano portatrici di un *logos* proprio. La logica iconica si basa sull'implicita processualità delle immagini, che fa emergere quella che il filosofo chiama «ikonische Differenz». Si tratta in sostanza dello statuto paradossale dell'immagine, che significa proprio a partire dalla capacità proiettiva dello sguardo di percepire lo scarto tra la materialità dell'oggetto e «l'identità intenzionale della figura»,²⁷⁴ come scrive Boehm: «Aus der blassen Farbe einer Oberfläche wird etwas Doppelbödiges, das der Blick durch seine konstruktiven Möglichkeiten des ‹Sehens-als› und des ‹Sehens-in› ikonisch zu realisieren vermag.»²⁷⁵ La logica delle immagini condivide dunque qualcosa con il carattere ‹vicario› della rappresentazione: essa mostra l'assente, ciò che non è più o semplicemente non è, fa vedere, configurandosi come «ikonische Urszene der Immaterialisierung eines Materiellen».²⁷⁶

Partendo da tali presupposti, si comprende in tal modo quanta distanza corra tra la logica dell'iconico e la logica di un'iconografia che concepisce l'iconico «als kryptische Umformung von etwas, was primär gesagt wurde.»²⁷⁷ In questo senso

²⁷³Ivi, p.-16.

²⁷⁴ Michele Di Monte/Maria Giuseppina Di Monte, «Introduzione», in Gottfried Boehm, *La svolta iconica, Modernità, identità, potere*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte e Michele Di Monte, Roma, Meltemi, 2009, pp. 7-36, qui p. 18.

²⁷⁵ Gottfried Boehm, «Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder», in id., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press, 2007, pp. 34-53, qui p. 39.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ivi, p. 42. Naturalmente, qui, il bersaglio della critica è, tra l'altro, anche e soprattutto il metodo dell'iconologia di Panofsky, che presuppone sempre l'esistenza di un significato linguistico al di fuori dell'immagine, l'enunciazione del quale costituisce per l'appunto lo scopo dell'iconologia.

l'immagine, «indebolita», si trasforma nel semplice veicolo di un messaggio esterno, una copia, o un'*illustrazione* che riproduce un contenuto testuale. Al contrario, la filosofia del linguaggio di primo Novecento, coadiuvata dalla fenomenologia, riscoprendo il potenziale ermeneutico dell'immagine «forte» attraverso la metafora, scardina l'idea di una coestensività tra linguaggio e realtà, evidenziando che «das Unbestimmte und Potentielle der tragende Grund des Bestimmten ist.»²⁷⁸

Nella teoria di Boehm, quindi, la «differenza iconica» si manifesta anche e soprattutto a livello percettivo come differenza rispetto al linguaggio. Essa è prodotta dalle oscillazioni dello sguardo tra percezione del supporto materiale ed epifania di un'«immagine», tra sfondo e figura, un meccanismo totalmente differente da quello con cui ci relazioniamo al linguaggio, come spiega Boehm:

Das Bild etabliert einen wahrnehmbaren Kontrast zwischen der Fläche und den darauf erkennbaren Eigenschaften, zwischen einem «Nacheinander» und einem «Aufeinander», das anders als in Texten oder Musikstücken, seine Präsenz im Nu entühhlt (solange man sich auch in das Studium von Details versenken mag). Die logische Struktur des Bildes basiert auf einer nur visuell erschließbaren, einer ikonische Differenz.²⁷⁹

Naturalmente, ciò non vuol dire che non si possa tentare, attraverso il linguaggio, un'ermeneutica delle immagini. Ma bisogna trovare «Das treffende Wort».²⁸⁰ Infatti, non basta limitarsi a descriverne le proprietà materiali, come grandezza, colore o posizione:

Bilder entziehen sich diesem Zugriff, sind selbst Darstellungen (nicht Feststellungen), sie weisen über ihr faktisches Dasein hinaus. [...] Die Erweckung eines Ausdrucks, von Sinn und Form, inmitten der Materie (in Holz, Stein, Papier, Leinwand, Farbe etc.) ist gewiss eines der tiefen Geheimnisse der menschlichen Gattung, das sie begleitet, seitdem sie Kultur und Geschichte hat. Was diesen sinnlichen Sinn bedingt, ist deswegen keineswegs klar. Die analogie zur Sprache oder Schrift liegt

²⁷⁸ Ivi, p. 46.

²⁷⁹ Gottfried Boehm, «Bildbeschreibung. Über die Grenze von Bild und Sprache», in G. Boehm/Helmut Pfotenhauer, *Beschreibungskunst/Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Fink, 1995, pp. 23-40. qui p. 30.

²⁸⁰ Ivi, p. 29.

nahe, doch die ‹Sprache der Bilder› ist ebenso sehr bedeutungserweckend wie unübersetzbar.²⁸¹

La descrizione ben riuscita deve dunque rendere giustizia all'immagine nella sua totalità, guardare non solo ai suoi aspetti fattuali, ma anche al suo aspetto processuale, laddove il secondo rappresenta la piena realizzazione dei primi.

Come emerge da questa sintetica panoramica, nella critica non c'è unità riguardo alle dinamiche e alla qualità della relazione testo-immagine. Boehm sostiene la sostanziale irriducibilità delle immagini al testo con delle osservazioni che risultano difficilmente controvertibili. D'altra parte, come si è detto, è innegabile anche che la nostra esperienza è radicata tanto nell'immagine quanto nel linguaggio e che il più delle volte ci troviamo a fruire di diverse modalità della rappresentazione contemporaneamente.

Quale delle due posizioni assumere quindi? Come si è accennato sopra, il dibattito riguardo allo statuto della relazione tra parole e immagini nel contesto della *Moderne* rappresenta in modo sintomatico la diversità di posizioni assunta di volta in volta dalla critica. Ad esempio, se, come si è visto, per Boehm e Pfotenhauer nella *Moderne* si apre una frattura che sancisce definitivamente la separazione di parole e immagini, per Wolfgang Max Faust al contrario, la *Moderne* è proprio il momento in cui invece si acuisce la tendenza alla trasgressione dei tradizionali confini mediali.²⁸²

In effetti, basta pensare alle tendenze sintetiche secessioniste o alle posizioni rappresentate da Kandinsky e Marc nell'almanacco del *Blauer Reiter* (1911), per rendersi conto che non è possibile liquidare la faccenda in modo semplice. Inoltre, come ricorda lo stesso Boehm, «Kandinsky und Klee beispielsweise haben ihre Erkundungen nach den Wurzeln bildnerischen Gestaltens streckenweise nach dem Muster einer visuellen Grammatik geformt.»²⁸³ Nel contesto di queste sperimentazioni, poi, il disegno assume un ruolo paradigmatico nel corso di tutto il Novecento. Dal già citato Klee a Cy Twombly si va verso un abbattimento radicale del-

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Cfr. Wolfgang Max Faust, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München 1977.

²⁸³ Boehm, «Was ist ein Bild», cit., p. 26.

la differenza tra linea del disegno e linea della scrittura che sembrerebbe quasi poter mettere in discussione lo statuto stesso del disegno come genere.

Come scrive Carolin Meister, in questi casi non si tratta solo di distinguere tra i diversi generi della storia dell'arte, «[v]ielmehr geht es um die Differenzen zwischen Kulturtechniken und Wissensfeldern wie Bild und Schrift oder Logik und Plastik.»²⁸⁴

Come si coordinano tutte queste esperienze con il progetto dell'astrazione di un'arte dello *Rein-Künstlerischen* che fa dell'esclusione sistematica della componente verbale dalle opere visive il proprio manifesto?²⁸⁵ Inoltre, come si relazionano le tendenze astratte della *Moderne* con la manifesta tendenza della letteratura di questo periodo a prendere in carico modalità di rappresentazione che rimandano in modo inequivocabile al tema della visione e dell'immagine?²⁸⁶

In realtà, come suggeriscono giustamente le osservazioni di Mitchell sulla «picture theory», occorre innanzitutto separare il piano delle costruzioni discorsive di un dato momento storico da quello dell'effettiva prassi. La ricerca di uno *Rein-Künstlerischen* nell'arte infatti esprime innanzitutto una posizione teorica degli artisti dell'avanguardia, che non corrisponde necessariamente alle concrete pratiche di fruizione delle opere stesse (si pensi alle osservazioni di Butor sugli allestimenti museali).

²⁸⁴ Carolin Meister, «Einleitung. Randgänge der Zeichnung», cit., p. 8.

²⁸⁵ Sul modo in cui il discorso dell'arte astratta rappresenta questa problematica e sul modo in cui questo discorso sia stato preso in carico dalla storia dell'arte si veda il capitolo di William J. T. Mitchell, «Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language», in id. *Picture Theory*, cit., pp. 213-239.

²⁸⁶ Su questo punto si potrebbero citare molti esempi. A titolo generale si pensi solo al caso del già citato Hofmannsthal e al ruolo della visione e dell'immagine nella sua prosa, su cui è stato fatto molto lavoro. A tal proposito si vedano soprattutto i numerosi lavori di Helmuth Pfotenbauer, ad esempio, Helmut Pfotenbauer, «Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900», in id./W. Riedel/S. Schneider (a cura di), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

A tal proposito è utile ricordare anche che i «regimi scopici»²⁸⁷ che caratterizzano le diverse epoche non si presentano come blocchi monolitici, ma rappresentano «il terreno di un confronto [...] in cui entrano in contatto, spesso con effetti sociali parecchio invasivi, diverse «subculture visuali»».²⁸⁸ Non è necessario richiamare per esteso in questa sede le ben note riflessioni di Walter Benjamin sull'impatto che tecnologie come quelle della fotografia e del cinema hanno avuto nel riposizionare il significato auratico e la funzione sociale dell'arte all'inizio del Novecento.²⁸⁹ Si pensi inoltre a tal proposito anche alle riflessioni di Boehm sul concetto dell'immagine come «copia». Se la diffusione delle immagini tecniche a partire dal XIX secolo modifica in modo sostanziale l'orizzonte di attese dello spettatore e il suo modo di percepire interpretare le immagini, allo stesso tempo, scrive il filosofo, «[d]er Kronzeuge des veränderten Bildverständnisses ist selbstverständlich die moderne Kunst selbst. Ihre Vervielfältigung der Darstellungsmodi, die Verflüssigung der Gestaltungsmöglichkeiten, gibt dem Bild eine ubiquitäre Präsenz, die mit dem seinerseits beweglichen Tafelbild der Tradition nicht zu erzielen war.»²⁹⁰

Oltre a ciò va naturalmente tenuto presente anche il modo in cui la letteratura registra questi stessi cambiamenti. Come scrive Michele Cometa, a quest'ultima spetta infatti il compito «di segnalare l'intreccio tra i regimi scopici e ciò avviene [...] tematizzando forme di visualità in conflitto tra loro, mettendo in scena i dispositivi della visione spesso con significative asincronie e implicando sguardi differenti; infine, incorporando nella propria struttura tali elementi».²⁹¹

²⁸⁷ La nozione di «regime scopico» è stata sviluppata soprattutto da Martin Jay in «Scopic Regimes of Modernity», in *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, Routledge, New York, pp. 114-133. Con il termine «regime scopico» si intende il complesso intreccio di sguardi, immagini e dispositivi che si realizza in una data cultura. Si pensi ad esempio al regime della prospettiva cartesiana descritto da Jay o alle tendenze descrittive baconiane di cui parla Svetlana Alpers a proposito della pittura fiamminga del XVII secolo. Cfr. Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, Chicago, Chicago University Press, 1983.

²⁸⁸ Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 37.

²⁸⁹ Cfr. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

²⁹⁰ Boehm, «Was ist ein Bild», cit., p. 12.

²⁹¹ Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 38.

Osservati sullo sfondo di questo complesso scenario, fenomeni come quelli dell'astrazione e tutte quelle pratiche «miste» che tendono a oltrepassare i confini mediali (frequentate, è bene ripeterlo, in massima parte dagli stessi teorici dell'astrazione) non appaiono in contraddizione, ma assumono nella loro relazione un significato ben più complesso. A patto che sia chiaro che quando si riflette sulla questione della relazione tra letteratura e arti visive, medium verbale e medium visuale, non si intende in alcun modo fare riferimento a una presunta «traducibilità» dell'immagine nel linguaggio e viceversa. Al contrario, come osserva giustamente Sylwia Werner: «Statt einer Übersetzung von einem Medium in ein anderes wäre eher das Zusammenspiel der prinzipiell verschiedenen Medien zu untersuchen.»²⁹² Proprio la crisi della tradizione dell'*ut pictura poesis* con Lessing conduce a una nuova consapevolezza dei limiti specifici di ciascun medium e inaugura allo stesso tempo «una sorta di intensificazione delle possibilità intermediali dell'espressione verbale e figurativa [...] peraltro facilitate dall'evoluzione mediale che ha consentito una sempre maggiore manipolabilità di testo e immagine, attraverso le incisioni, le illustrazioni, le fotografie, fino alle attuali vertigini dell'iconotestualità digitale contemporanea.»²⁹³

Tutte queste osservazioni si applicano perfettamente al caso di *Die andere Seite*, che nella sua forma iconotestuale riflette perfettamente il posizionamento di Kubin nel contesto del discorso dell'avanguardia monacense d'inizio secolo sull'arte e sulla relazione tra parole e immagini, configurando i termini di una complessa riflessione estetico-poetologica dell'artista che non si rappresenta in forma astratta, ma, oltre a essere esplicitamente tematizzata nel romanzo, emerge direttamente dal modo in cui medium verbale e visuale interagiscono nell'opera. Si rende necessario, a questo punto, un chiarimento sul significato del termine «iconotesto» e una riflessione più specifica sulle possibili metodologie che consentono di studiare le caratteristiche di questa forma mista.

²⁹² Sylwia Werner, *Bild-Lektüren. Studien zur Visualität in Werken Elias Canettis*, Heidelberg, Winter, 2013, p. 23.

²⁹³ Michele Cometa, «Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel «doppio talento»», in *id./D. Mariscalco*, (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata/Roma, 2014, pp. 47-78. p. 52.

2.3 Iconotesto e tassonomie

Il termine «iconotesto» è stato coniato dal romanista tedesco Michael Nerlich per definire opere letterarie che includono al loro interno segni verbali e segni iconici ed è stato poi ripreso da Alain Montandon per designare opere d'arte in cui scrittura ed elementi plastici costituiscono una totalità.²⁹⁴ È stato merito di Peter Wagner tuttavia aver ampliato il termine sia dal punto di vista semantico che cronologico. I primi due studiosi infatti avevano applicato il concetto di «iconotesto» esclusivamente all'ambito del modernismo e del postmodernismo (ad esempio in riferimento ai *montage* e ai *collage*), mentre Wagner lo utilizza anche a proposito di forme miste del XVIII secolo, come ad esempio le incisioni di Hogarth o gli emblemi rinascimentali.²⁹⁵ Inoltre Wagner ricomprende nella categoria dell'«iconotesto» non solo quelle opere in cui l'altro medium è presente fisicamente, ma anche quelle in cui vi si fa semplicemente allusione. Lo studioso a tal proposito sottolinea tuttavia la differenza, adottata anche da Cometa, tra «iconismi» e «iconotesti»: mentre i primi designano tutte quelle forme miste che vivono di una simbiosi indissolubile dei due media (ad esempio la poesia concreta), negli iconotesti medium verbale e visuale restano due componenti separate e riconoscibili, come nel caso del romanzo illustrato.²⁹⁶ L'«iconotesto», rappresenta quindi, secondo la definizione di Wagner, «an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images.»²⁹⁷ Il concetto di Wagner coincide in questo caso con le forme che Mitchell definisce *imagetext*, «composite synthetic works», in contrapposizione ai concetti di *image/text*, che presuppone «a problematic gap, cleavage, or rupture in representation», e di *image-text* che designa «relations of the verbal and the visual».²⁹⁸

²⁹⁴ Cfr. Michael Nerlich, «Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy», in Alain Montandon (a cura di), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-302, e Alain Montandon, «Introduction», in *id.*, *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 6.

²⁹⁵ Wagner, *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, cit., p. 16.

²⁹⁶ Cfr. *ibidem* e Michele Cometa, «Letteratura e arti figurative: un catalogo», in *Contemporanea*, 3 (2005), pp. 15-29, qui p. 23.

²⁹⁷ Wagner, *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, cit., p. 16.

²⁹⁸ Cfr. Mitchell, *Picture Theory*, cit., p. 89, n. 9.

La terminologia utilizzata da Mitchell rimanda direttamente a quello che è uno dei problemi fondamentali di chi si occupi di forme miste e più in generale di chiunque voglia approcciarsi a una riflessione sulla relazione tra parole e immagini, ovvero quello di riuscire a definire dei criteri in base ai quali descrivere i diversi modi in cui questa relazione si realizza. A tal proposito, i maggiori passi avanti sono stati fatti nell'ambito degli studi sull'intermedialità.²⁹⁹ Irina Rayewsky, ad esempio, una delle voci più autorevoli nel dibattito, concentrandosi sullo studio di

²⁹⁹ Il ruolo di apripista nel tentativo di stabilire una tassonomia funzionale all'analisi delle relazioni testo-immagine spetta in realtà a Kibedi Varga, il quale, in un articolo apparso su *Poetics Today* nel 1989 propone dei «Criteria for Describing Word-and-Image Relations». All'inizio dell'articolo Varga individua due tipologie di problemi che si pongono riguardo a questo specifico tipo d'indagine. Da un punto di vista metodologico, infatti, lo studioso si interroga sulla legittimità del tentativo di analizzare artefatti visivi e verbali con uno stesso metodo o di applicare i metodi elaborati in ambito letterario o linguistico agli artefatti visivi e viceversa. Dal punto di vista pratico invece si pone il problema dell'estrema varietà dei fenomeni che pertengono alla sfera della relazione testo-immagine. Occorre dunque innanzitutto scegliere una precisa prospettiva a partire dalla quale inquadrare la propria indagine. Invece di seguire le tradizionali categorie adottate dagli studi letterari o dalla storia dell'arte, che classificano gli artefatti in base allo stile, al tema, al tipo di forma mista o dal punto di vista dell'artista, e senza accogliere un approccio più rigoroso, come ad esempio quello semiotico, che rischia di escludere alcune problematiche fondamentali, Varga al fine di elaborare dei criteri di classificazione quanto più generali possibile, opta piuttosto per un metodo induttivo. Sebbene queste premesse siano tendenzialmente condivisibili, la tassonomia elaborata da Varga risulta molto generale e quindi utile più che altro a fornire un orientamento iniziale per l'analisi di oggetti concreti. Lo studioso inoltre opera una distinzione delle categorie d'analisi tra il livello dell'oggetto, sul quale le relazioni tra parole e immagini possono essere descritte nei termini di una grammatica, e il livello metadiscorsivo, che invece si occupa di mettere a confronto i giudizi critici e i commenti, o ad analizzare fattori biografici riguardanti l'artista. Il fenomeno della *Doppelbegabung* viene rubricato in quest'ultima categoria, per cui Varga nella sua tassonomia non offre alcuna indicazione su quali problematiche specifiche si pongano nell'analisi di artefatti prodotti misti nel contesto del «doppio talento». Mi sembra inoltre sintomatico il fatto che Varga, per spiegare almeno parzialmente il funzionamento della relazione testo-immagine nel caso dell'illustrazione, ricorra in modo sintomatico a degli esempi concreti, cosa che dimostra la sostanziale inefficacia delle tassonomie per questi casi. Il caso dell'illustrazione, infatti, pone delle problematiche specifiche che difficilmente si prestano a essere sintetizzate nel contesto di una tassonomia generale. Cfr. Aron Kibédi Varga, «Criteria for Describing Word-and-Image Relations», in *Poetics Today, Art and Literature I*, 10 (1989) 1, pp. 31-53.

concrete configurazioni mediali, ha tentato di chiarire il significato del termine «intermedialità» e di mappare le varie tipologie di fenomeni che possono avere luogo all'intersezione tra diversi media. Rayewsky definisce «intermediali» in senso ampio tutti quei fenomeni «that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place *between* the media»³⁰⁰ e pertanto hanno a che fare con un attraversamento dei propri confini mediali.

A questa concezione più ampia, se ne aggiunge poi un'altra più orientata alla prassi, funzionale all'analisi concreta di specifici oggetti intermediali. In questa seconda accezione del termine «intermedialità» Rajewsky distingue tre sottocategorie:

- «medial trasposition», che implica «the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium». Si tratta, più concretamente, dei casi in cui un romanzo viene trasformato in un film, un film in un video-game, un quadro in una poesia e via dicendo.
- «media combination», che include tutti i fenomeni «misti», «such as opera, film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, and so on». In questi casi, chiarisce Rayewsky, la qualità intermediale degli specifici oggetti è determinata dalla combinazione di almeno due tipologie mediali convenzionalmente distinte, che sono materialmente presenti e contribuiscono alla costituzione dei significati.
- «intramedial references», che si ha quando la relazione intermediale si realizza all'interno di uno stesso medium, che tematizza, evoca o «imita» elementi o strutture di un altro medium attraverso l'uso dei propri mezzi specifici.

Werner Wolf invece distingue innanzitutto tra intermedialità «celata» o «manifesta», a seconda che i due (o più) media siano presenti nell'artefatto in quanto tali e perciò immediatamente riconoscibili, ovvero se uno dei due media è dominante mentre l'altro è presente solo in forma di allusione. In questo caso, sottolinea lo studioso, può porsi il problema della dimostrabilità dei riferimenti. In base alle dinamiche della genesi dell'opera, Wolf distingue poi tra intermedialità «primaria»

³⁰⁰ Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality and Remediation», cit., p. 46.

se i due media sono entrambi coinvolti nella genesi dell'opera e «secondaria» se invece uno precede l'altro.

Liliane Louvel invece ha creato invece una tassonomia delle relazioni testo-immagine specifica per l'iconotesto a partire dalle note categorie elaborate da Genette in *Palinsesti*.³⁰¹ Come è noto, Genette affronta la questione della «transtestualità», individuando cinque categorie, che declinano le possibili relazioni manifeste o nascoste di un testo con l'universo degli altri testi: l'intertestualità, che designa una «relazione di copresenza fra due o più testi»,³⁰² la paratestualità (citazioni, allusioni, plagio), che individua tutti gli elementi che si trovano «intorno» al testo e ne supportano l'interpretazione (titoli, prefazioni, postfazioni, note ecc.), la metatestualità, che indica tipicamente una funzione di «commento», l'architestualità, «l'insieme delle categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari, ecc. – cui appartiene ogni singolo testo»³⁰³ e l'ipertestualità, in cui un testo viene trasformato a posteriori da un altro ma non con funzione di commento (parodie, adattamenti ecc.).³⁰⁴

In analogia con la «transtestualità» di Genette, che indica le forme della trascendenza testuale, Louvel conia quindi il termine «transpittorialità» testuale, laddove il suffisso «-pittorialità», indica che le relazioni prese in considerazione non hanno luogo primariamente nel dominio della testualità, ma coinvolgono anche quello delle immagini. La studiosa sottolinea ad ogni modo come questo suffisso risulti in certa misura inadeguato e sia stato scelto soprattutto per fini euristici, dal momento che in effetti ciò che esso indica è appunto il discorso intermediale instaurato dai due media presi in considerazione, ovvero, «for the interaction between the two semiotic systems, «all the general categories and their transcendence,» as well as the types of interferences, modes, and genres».³⁰⁵ Sulla scorta di Genette distingue cinque sottocategorie del fenomeno: *interpittorialità*, *parapittorialità*, *metapittorialità*, *ipopittorialità* (che corrisponde in senso lato all'ipertestualità di

³⁰¹ Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, 2011.

³⁰² Gérard Genette, *Palinsesti, la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

³⁰³ Ivi, p. 7.

³⁰⁴ Ivi, pp. 4-7.

³⁰⁵ Louvel, *Poetics of the Iconotext*, cit., p. 56.

Genette) e *archipittorialità*. A queste la studiosa aggiunge poi la categoria trasversale della *mnemopittorialità*, ossia la capacità del testo di evocare la memoria di un'immagine reale, che unisce tutte le categorie sopracitate in un movimento verso l'immanenza.³⁰⁶ Le categorie elaborate da Louvel potrebbero utili ai fini di questo studio soprattutto per descrivere le diverse tipologie di relazioni testo-immagine che si realizzano nel romanzo di Kubin. Tuttavia, come accade con ogni tassonomia, anche queste hanno la loro componente di arbitrarietà e vanno intese essenzialmente come strumento euristico sulla base della quale sviluppare un'analisi flessibile che si adatti al suo specifico oggetto.

³⁰⁶ Ciascuna di queste categorie descrive diverse relazioni tra testo e immagine: *interpittorialità*: descrive il riferimento diretto all'immagine, sia in forma di citazione o allusione, sia nella forma di una compresenza diretta. Nella sua versione più allusiva questa categoria rappresenta una forma di *mnemopittorialità* che innesca «the «imaginary museum» in each of us» (ivi, p. 57). Si tratta, nel concreto, dei casi in cui il vocabolario dell'arte influenza quello della descrizione, evocando lo stile specifico di un certo tipo di pittura o di un artista, ad esempio se un testo evoca la visione simultanea di Picasso o i chiaroscuri di Rembrandt, o se il testo «sembra» un quadro, ovvero suggerisce un *topos* pittorico (la Melancolia, San Sebastiano alla Colonna, San Girolamo ecc.). L'effetto dipende naturalmente dalla capacità del lettore di percepire l'allusione, che non è veicolata attraverso segnali «pittoriali» espliciti, ma è evocata attraverso l'atmosfera, la posizione dei personaggi ecc. In questo caso l'immagine si sovrappone al testo senza perdere la propria specificità, aprendo la possibilità di letture multiple e stratificazioni di significato. Nella sua versione esplicita si tratta invece di citazioni di titoli, casi di *ekphrasis*, ecc. In questo caso può trattarsi sia di immagini realmente esistenti, che di opere o artisti inesistenti. Si parlerà allora della specifica tipologia dell'*ekphrasis* nozionale; *parapittorialità*, che descrive i casi in cui l'immagine si trova nel paratesto (titolo, prefazione, copertina ecc.); *metapittorialità*, quando un sistema commenta l'altro: «the image (I) commenting on the (T) text or vice versa (II/T1, T1/II).» Louvel sostituisce poi nel suo sistema l'ipertestualità di Genette con la categoria dell'*ipopittorialità*, in cui il testo trasforma o imita l'immagine — ad esempio in una sorta di pastiche o di parodia — evocandola in modo esplicito o implicito ma senza volerne fare un commento (si noti a tal proposito che in alcuni casi la categoria dell'*interpittorialità*, può rappresentare una sorta di *ipopittorialità* puntuale o opzionale). Infine, per quanto riguarda l'*archipittorialità*, la studiosa sottolinea come, diversamente che nel caso dell'*architestualità* di Genette, nell'*iconotesto* si tratta di solito di una relazione esplicita, dal momento che l'immagine è citata nel testo sempre attraverso un atto esplicito di enunciazione. Il genere a cui essa appartiene (ritratto, natura morta, pittura storica ecc.) apparirà dunque di necessità in modo esplicito all'interno del testo.

Ad esempio, nel caso del romanzo di Kubin si pone il problema specifico dell'illustrazione, che rientra nella categoria di relazioni definita da Louvel come «interpittorialità», in particolare nella sua variante più esplicita. Il termine «illustrazione», nel suo significato etimologico, allude specificamente a una «illuminazione» reciproca di testo e immagine. In questo caso il testo sarebbe predominante e l'immagine avrebbe appunto una funzione totalmente «illustrativa» cioè servirebbe a ripetere nell'altro medium il significato già incluso nel medium verbale. In *Die andere Seite* tuttavia il rapporto tra testo e illustrazioni non è definibile in questi termini. Il problema infatti non è solo che questa visione semplicistica non si adatta a un testo in cui le immagini hanno un'autonomia propria e sono poste sullo stesso piano del testo ai fini della significazione, ma anche che molto spesso nei punti del testo in cui è inserita l'illustrazione si trovano in effetti delle descrizioni, ma queste non corrispondono affatto a ciò che è mostrato nell'immagine. Come nota David Adams, una delle acquisizioni degli studi più recenti sulla relazione testo-immagine nel caso di opere letterarie illustrate è proprio la consapevolezza che

while the discrepancies between text and image are inherent in the process of illustration, the interest they generate concerns the differences of emphasis and significance created by the coexistence of the printed word and the illustration. It might be said that the meaning of an illustration is located precisely in the gap between what is said and what is shown, and that both these elements contribute to the creation of a signifier which would not exist without their presence.³⁰⁷

Hillis Miller ha definito precisamente il gap creato dalla compresenza di immagini e parole con il termine di «catacresi», che in retorica indica quelle metafore che si utilizzano per sopperire alla mancanza di un concetto nella lingua. In questo senso l'effetto di catacresi creato dalla frizione tra immagini e testo funziona proprio grazie al fallimento del testo nel nominare ciò che l'immagine mostra e viceversa a quello dell'immagine nel mostrare ciò che il testo nomina.³⁰⁸

³⁰⁷ David Adams, «Introduction: Text, Image and Contemporary Society», in *Journal for Eighteenth-Century Studies* 3 (2008), p. 308.

³⁰⁸ Hillis Miller, *Illustration*, London, Reaktion Books, 1992, p. 96.

2.4 Doppelbegabung

Al di là delle problematiche generali accennate nei paragrafi precedenti, è necessario tenere presente che il romanzo di Kubin, in quanto prodotto di un «doppio talento», presenta anche una serie di problematiche più specifiche legate appunto alla questione della *Doppelbegabung*. Va detto sin da subito che quella della *Doppelbegabung* è ancora una regione in larga parte inesplorata dal punto di vista teorico, una situazione che può essere imputata a diversi fattori.

Tra questi, il più determinante è stato certamente il fatto che confrontarsi con fenomeni di talenti doppi o multipli implica di necessità addentrarsi nelle problematiche del processo creativo, un terreno particolarmente insidioso, in cui si rischia di allontanarsi dagli «oggetti tangibili» dell'arte sconfinando in un dominio precario come quello della psicologia degli artisti, sul quale due voci autorevoli come quelle di René Wellek e Austin Warren avevano giustamente posto un veto già nel 1949.³⁰⁹ Al di là di queste obiettive difficoltà, va inoltre tenuto presente che la questione della *Doppelbegabung* è stata spesso considerata dai critici come un fatto marginale, dal momento che il suo studio spesso presuppone la necessità di prendere in considerazione figure di artisti o scrittori considerati «minori» ovvero, nel caso delle personalità più famose, di occuparsi di quella parte della loro produzione tradizionalmente considerata «non canonica».

³⁰⁹ Cfr. Austin Warren/René Wellek, *Theory of literature*, New-York, Harcourt, 1949, p. 130. Le obiezioni di Wellek allo studio della *Doppelbegabung* riguardano ad ogni modo anche la questione più ampia di una generale comparabilità tra le diverse arti. Sottolineando infatti quello che dal suo punto di vista è un grosso scarto qualitativo tra le varie opere realizzate da uno stesso artista in diversi media e partendo dal presupposto che le singole arti hanno uno sviluppo affatto differente, Wellek conclude infatti che l'artista «does not conceive in general terms but in terms of concrete material» e che nel considerare i vari prodotti di uno stesso artista occorre tenere presente che «the concrete medium has its own history». Ivi, pp. 134 e 129. Per una critica alle posizioni di Wellek si veda Henry I. Schvey, «Doppelbegabte Künstler als Seher: Oskar Kokoschka, D. H. Lawrence und William Blake», in U. Weisstein (a cura di), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1992, pp. 73-85, in particolare pp. 73-75.

Se, a fronte di queste inibizioni, l'interesse per la problematica della *Doppelbegabung* sembra risvegliarsi solo a partire dalla seconda metà del Novecento,³¹⁰ quando si cominciano anche a organizzare delle mostre sul tema, alcuni primi contributi allo studio della questione erano giunti in realtà dall'area tedesca già nella prima metà del secolo. Kurt Wais, ad esempio, già nel 1936 cita la questione della *Doppelbegabung* come l'oggetto di studio per così dire «naturale» di chi voglia riflettere sulla «*Stilgleichheit in verschiedenen Künsten*».³¹¹ Di due anni successiva è invece la prima edizione del libro di Herbert Günther, tra i primi a mettere insieme una lista di «doppi talenti» con i nomi e alcune riproduzioni delle relative opere nei vari media.³¹²

La forma scelta da Günther sarà in seguito quella predominante tra i vari studi sulla *Doppelbegabung*, i quali, per i motivi di cui sopra, raramente si presentano come veri e propri contributi teorici sul fenomeno in generale, mentre assumono più spesso la forma di «antologie» di artisti che si sono esercitati in diversi campi.³¹³

³¹⁰ Cfr. Herbert Günther, *Künstlerische Doppelbegabungen. Mit 125 meist erstveröffentl. Abb. nach Werken deutschsprachiger Künstler vom 16. bis ins 20. Jh.*, München, Heimeran, ²1960, p. 12.

³¹¹ Kurt Wais, «Symbiose der Künste», in U. Weisstein (a cura di), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1992, pp. 34–53. Nel dibattito teorico generale sulla *Doppelbegabung* si manifesta la stessa polarità che tradizionalmente divide il campo del dibattito più generale sulla relazione tra letteratura e arti visive: da una parte si situano gli studiosi come Kurt Wais, che partono dal presupposto che se «an artist is at the same time a writer, we should be likely to find in his work the surest test of the theory of a parallel between the arts» (Mario Praz, *Mnemosyne*, XX, p. 40) e chi, come Wellek, si dimostra scettico sulla possibilità di un approccio ermeneutico che cerchi di indagare il processo creativo, soprattutto se guidato dal tentativo di ricostruire le intenzioni dell'autore (cfr. Wellek, Austin Warren/René Wellek, *Theory of literature*, cit., p. 280). Ulrich Weisstein rappresenta invece una posizione intermedia, quando afferma che «Wellek's view is just as one-sided as that which, at the other end of the spectrum, claims that all creative activities of an artist working in several media are perfectly aligned and hence aesthetically compatible.» Ulrich Weisstein, *Literature and the Other Arts. Interrelations of Literature*, a cura di Jean-Pierre Barricelli e Joseph Gibaldi, New York, MLA, 1982.

³¹² Cfr. Herbert Günther, *Künstlerische Doppelbegabungen*, cit.

³¹³ Cfr. Cometa, «Doppio talento», cit., p. 47. Altri esempi di questo genere sono U. Harbusch, Ch. Feilchenfeldt (a cura di), *Auf einem anderen Blatt. Dichter als Maler*, Strauhof, Zürich 2002; D.

Un altro esempio di questo genere è lo studio di Kurt Böttcher e Johannes Mittenzwei, i quali, al contrario di Günther, nella loro introduzione tentano di fornire una definizione del fenomeno della *Doppelbegabung* e indicano come scopo del libro quello di fornire al lettore «Einblicke in künstlerische Schaffensprobleme und Leistungen doppelt- oder mehrfachbegabter Oder -tätiger Schriftsteller, die historischen und psychischen Voraussetzungen ihrer Produktivität»,³¹⁴ adottando dunque un punto di vista più centrato sul contesto storico e sulla psicologia dell'autore che non sull'analisi delle opere. In accordo con questa dichiarazione di principio, i due studiosi nelle pagine dedicate a Kubin sottolineano soprattutto il potenziale visionario della sua arte, riconoscendolo pienamente sviluppato anche nel romanzo, che interpretano come una «minuziös genaue, sich atemraubend steigernde Phantasmagorie vom apokalyptischen Untergang eines von Sinnlosigkeit, Unvernunft und Massenhypnose beherrschten Traumreich [...] und Vorahnung dessen, was Jahrzehnte später im sog. «Dritten Reich» grausame Wirklichkeit geworden ist.»³¹⁵

Accanto alla tipologia antologica, numerosi sono poi gli studi che si concentrano invece sui *marginalia* contenuti nei manoscritti dei diversi autori, sebbene, come nota Cometa, «tutti questi libri rimangono [...] a un livello poco più che aneddoticco e compilativo e raramente s'interrogano sul problema che il «doppio talento» pone alla questione della rappresentazione.»³¹⁶

Tra i contributi più teorici, quello di Dorle Meyer fornisce una panoramica sulla problematica della *Doppelbegabung* nel contesto dell'espressionismo e, concentrandosi in particolare sulle figure di Kokoschka e Meidner, e cerca di inquadrare

Friedman, *«Und ich mischte die Farben und vergaß die Welt». Malende Dichter*, Elisabeth Sandemann, München 2007; Hjerter, Kathleen G., *Doubly gifted. The Author as Visual Artist*, New York, Abrams, 1986. Come scrive Schvey, ad ogni modo, «Frau Hjerterers Sammlung [...] unterstellt, dass die bildnerische Tätigkeit eines Dichters wenig mehr als eine Pikanterie ist, dazu geeignet, den Appetit des Betrachters anzuregen». Schvey «Doppelbegabte Künstler als Seher: Oskar Kokoschka», cit., p. 74.

³¹⁴ Kurt Böttcher/Johannes Mittenzwei (a cura di), *Zwigespräch. Deutschsprachiger Schriftsteller als Maler und Zeichner*, Edition Leipzig, Leipzig 1980, p. 26.

³¹⁵ Ivi, p. 255.

³¹⁶ Cometa, «Doppio talento», cit., p. 47.

alcuni elementi comuni alle opere letterarie e visive dei due artisti nella cornice di una poetica unitaria a partire dalle tre categorie dello spazio, del colore e della figura.³¹⁷ All'espressionismo fa riferimento anche lo studio di Henry I. Schvey, che offre una prospettiva particolarmente interessante ai fini di questa ricerca. Schvey infatti parte dalla constatazione che nel contesto di un'arte espressionista i fenomeni di *Doppelbegabung* si manifestano non tanto come un'eccezione, quanto piuttosto come la regola. Lo studioso legge questa fascinazione degli artisti per il cambio di medium come il segno di un atteggiamento più orientato all'espressione individuale che non alla perfezione formale. In questo senso, il cambio di medium può essere interpretato secondo Schvey «einfach als ein Wechsel des Instruments [...], da die Kraft, die den Künstler zur schaffen zwingt, die gleiche, d. h. das «Prinzip der innere Notwendigkeit», bleibt.»³¹⁸ Nel caso specifico di Kokoschka, lo studioso riconduce in particolare la *Doppelbegabung* dell'artista a una concezione della vista che si trasforma in «visione». Per spiegare questo concetto, Schvey cita un passo dagli scritti dell'artista, che tematizza la questione in modo specifico e che vale la pena di rileggere, dal momento che si tratta di concetti che possono in certa misura estendersi anche al caso di Kubin:

Das Bewusstsein der Gesichte ist kein Zustand, in welchen man die Dinge erkennt oder einsieht, sondern ein Stand desselben, an dem es sich selbst erlebt. [...] Der Stand der Aufmerksamkeit der Seele oder das Bewusstsein ist etwas ähnliches, ein hassendes, wahrnehmendes, wie ein ungeborenes Kind, das selber der Mutter unempfinden bleiben kann, zu dem auch nichts von der Außenwelt hereinschlüpft.³¹⁹

Il concetto di «Bewusstsein der Gesichte» di Kokoschka si configura come il principio stesso dell'atto creativo e gioca sulla polisemia del termine Gesicht che indica tanto la visione quanto il volto. Come spiega Eva di Stefano, «Kokoschka ritiene che il senso della vista sia costitutivo della coscienza e che la visione (ovvero il volto dell'altro) sia un processo formativo che nasce da un movimento di andata e ritorno: le immagini sono invasive ma il loro accesso alla mente è condi-

³¹⁷ Cfr. Dorle Meyer, *Doppelbegabung im Expressionismus. Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner*, Göttingen, Universitätsverlag Göttingen, 2013.

³¹⁸ Schvey, «Doppelbegabte Künstler als Seher», cit., p. 77.

³¹⁹ Oskar Kokoschka, «Das Bewusstsein der Gesichte», in id., *Schriften 1907-1955*, München, Langen Müller 1956, cit. in Schvey, «Doppelbegabte Künstler als Seher», cit., p. 77.

zionato dalla consapevolezza della coscienza, e questa consapevolezza non è altro che un flusso psichico che si riversa a sua volta nelle immagini». ³²⁰ In questo senso il feto che si forma nel ventre è simile all'immagine, esso resta inavvertito, ma è influenzato dal corpo della madre.

Come si vedrà, il caso di Kokoschka illustrato da Svhey è simile a quello di Kubin perché anche per lui si tratta fondamentalmente di esprimere una «seconda vista», per utilizzare un'espressione di Franz Marc, attraverso un'arte che si configura come «spirituale» nel senso inteso da Kandinsky. Come scrive ancora nel 1939, infatti, l'artista si augura «daß meine schriftliche Gestaltung die innere Wahrheit ebenso erkennen läßt wie meine Zeichnungen». ³²¹ Anche le osservazioni di Schvey sul fatto che il mutamento di medium si può intendere, nel caso di questi artisti, come un semplice mutamento di strumento, possono essere valide per Kubin, tanto più che quest'ultimo, in realtà, non deve nemmeno cambiare il suo strumento, dal momento che, come emerge dai *Vorstudien* del romanzo, utilizza sempre la matita sia per scrivere che per disegnare. Non bisogna ad ogni modo fare l'errore di equiparare in modo automatico le caratteristiche e la funzione specifica dei diversi media. Infatti, il passaggio dall'uno all'altro non significa automaticamente che per l'artista essi siano equivalenti. Nel caso di Kubin, scrittura e disegno restano operazioni separate, mentre concorrono entrambi all'espressione di una «visione interiore» dell'artista.

Un saggio che offre un contributo teorico rilevante ai fini di questa ricerca è anche quello di Michele Cometa, il quale ha tentato di sistematizzare le questioni fondamentali che si pongono allo studioso della *Doppelbegabung*. ³²² In questa sede è utile richiamare alcune delle riflessioni di Cometa per chiarire meglio la prospettiva dalla quale intendo approcciare lo studio del fenomeno.

Bisogna infatti innanzitutto precisare cosa s'intenda nello specifico quando si parla di *Doppelbegabung*. A tal proposito, si distingue tradizionalmente tra i fenomeni che si possono indicare come casi di *Doppelbegabung* vera e propria e quelli

³²⁰ Eva di Stefano, *Kokoschka*, Firenze, Giunti, 1997, p. 22.

³²¹ Alfred Kubin, «Vom Schreibtisch eines Zeichners», *AmW*, p. 192.

³²² Cfr. Cometa, «Doppio talento», cit.

che invece si intendono piuttosto come casi di «Doppelbetätigung». Böttcher e Mittenzwei chiariscono la differenza tra i due termini:

Doch bei näherem Hinsehen wird sich meist zeigen, dass wir es in überwiegender Zahl nicht mit gleichgewichtigen Doppelbegabungen zu tun haben, sondern mit dem Gestaltungswillen, einer schöpferischen Persönlichkeit, die jeweils die bevorzugte Kunstdisziplin um eine andere erweitert. Auf unseren Gegenstand bezogen hiesse das: wir begegnen, abgesehen von Ausnahmen, Schriftstellern, die — in Nebenstunden oder mit ernstem Vorsatz — auch malen oder zeichnen und sich uns als mehr oder weniger talentierte Zeichner oder Maler vorstellen.³²³

Questa distinzione si ritrova in molti degli studi sulla *Doppelbegabung*. Ad esempio Dorle Meyer nel suo studio sull'espressionismo scrive, a proposito del significato del fenomeno:

Wichtig ist es auch zu beachten, dass im Grunde dieser Begriff irreführend ist, denn er impliziert, dass bei den sogenannten „doppelbegabten“ Künstlern, der schöpferische Ausdruck in den verschiedenen Medien gleichgewichtet sei. Zumeist jedoch wird eine der Disziplinen bevorzugt, überwiegt sowohl in Qualität als auch in Quantität, und wird daneben durch eine weitere ergänzt.³²⁴

Cometa, invece, nel suo saggio parte dal presupposto contrario, ciò che la distinzione tra «esperienze consapevoli incarnate in pratiche artistiche parallele perseguite anche nella sfera pubblica, [...] esperienze private di scrittori-pittori vissute come dilettantesche e tutta quella complessa congerie di pratiche di scrittura che si servono del figurativo o ricorrono alla figuratività in fasi diverse della creazione»,³²⁵ sia non solo inutile ma forse anche controproducente. Nel caso della *Doppelbegabung*, infatti, come osserva giustamente lo studioso, si tratta

d'interrogarsi su un territorio della rappresentazione che si tiene, per fasi più o meno lunghe e consapevoli, nella «terra di mezzo» tra il verbale e il visuale, quali che siano le scelte finali dell'autore che si serve dei due media e a prescindere dal destino che un canone letterario fin troppo testolatrino ha imposto a queste esperienze doppie.³²⁶

Lo scopo specifico dell'indagine sulla *Doppelbegabung* si configura così — del resto in accordo alle giudiziose indicazioni di Wellek — come un confronto delle

³²³ Böttcher/ Mittenzwei (a cura di), *Zwigespräch*, cit., p. 8.

³²⁴ Meyer, *Doppelbegabung im Expressionismus.*, cit., p. 17.

³²⁵ Cometa, «Doppio talento», cit., p. 48.

³²⁶ Ivi, p. 49.

«ricadute mediali di una data ispirazione artistica»³²⁷ che, alternando due diverse modalità di rappresentazione (la scrittura e l'immagine), aiutano a comprendere i limiti specifici di medium verbale e visuale.

Come ho accennato sopra a proposito delle riflessioni di Schvey, non si tratta dunque tanto di cercare le analogie tra le modalità espressive dei due media, ma piuttosto di interrogarsi sulle ragioni che inducono un cambiamento di medium nel contesto di un medesimo processo creativo.

Sulla base di questi presupposti, Cometa tenta poi una mappatura dei vari modi in cui il fenomeno della *Doppelbegabung* può manifestarsi, avvertendo che, anche in questo caso, si tratta di una distinzione più di carattere euristico che reale. Lo studioso distingue quindi tra:

- «doppio talento», quando un artista utilizza diversi media, tenendo separate le due produzioni, laddove bisogna comunque tenere presente che «esse inevitabilmente tendono a convergere»;³²⁸
- «concrecenza genetica» quando «i due media, collaborano, anche se in diversa misura, alla definizione di un unico mondo immaginale»;
- «vocazione dialogica» quando un'arte «assume una sorta di dimensione metatestuale o metapittorica rispetto all'altra, esercita cioè una sorta di straniamento critico che consente al fruitore di cogliere aspetti altrimenti non perspicui, si insedia insomma proprio in quel «punto cieco» in cui verbale e visuale non possono coesistere».³²⁹

Queste tre categorie offrono altrettanti punti di vista da cui è possibile approcciarsi studio delle dinamiche della relazione testo-immagine che si producono nel contesto del processo creativo della *Doppelbegabung*. Occorre dunque come prima cosa domandarsi come esse possano essere applicate al caso di Kubin. Se si guarda alla proiezione di sé che l'artista ha trasmesso nella sfera pubblica, si nota il costante tentativo da parte sua di separare le due modalità della propria produzione. Ad esempio, nella prefazione al volume *Vom Schreibtisch eines Zeichners* (1939), che raccoglie una serie di brevi saggi e prefazioni pubblicati separatamen-

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Ivi, p. 53.

³²⁹ Ivi, p. 54.

te su vari volumi e riviste, Kubin afferma chiaramente che la sua vera vocazione è quella di artista grafico. Sebbene molti lo ritengano un buon narratore, infatti, per l'artista la scrittura si presenta sempre come un compito arduo: «Galt ich auch stets als guter Erzähler, so wurde mir doch das schriftliche Festlegen von Erinnerungen und Gedanken jederzeit saurer als die mir natürlicher scheinende Äußerung mit Stift und Pinsel in meinem eigentlichen Beruf als Zeichner.»³³⁰ Kubin cerca qui di autorappresentarsi come disegnatore «puro»: la scrittura è per lui un medium «artificiale» mentre il disegno rappresenta una modalità espressiva «naturale». Questa tendenza alla separazione delle due facce della propria *Doppelbegabung* emerge in modo ancora più evidente dalle pagine dell'autobiografia. Alla fine del passo di *Aus meinem Leben* in cui Kubin racconta la genesi di *Die andere Seite*, infatti, l'artista esprime le proprie preoccupazioni riguardo alle conseguenze che la pubblicazione di un romanzo avrebbe potuto avere sulla sua fama di disegnatore:

Ich habe kein maßgebendes Urteil in literarischen Dingen, habe vorher nie etwas zur Veröffentlichung Bestimmtes geschrieben, ja, mir ist das Schreiben selbst eine unsympathische Tätigkeit; nie im Leben habe ich ein Gedicht gemacht. Ich fürchtete, meinen künstlerischen Ruf durch Herausgabe der «Anderen Seite» zu gefährden, um so mehr, da man früher schon in meinen Zeichnungen literarische Neigungen erkennen wollte.³³¹

Va tenuto presente, ad ogni modo, che queste preoccupazioni sono chiaramente legate al tentativo di Kubin di autolegittimarsi pubblicamente come artista grafico, mentre non descrivono le dinamiche della sua effettiva prassi artistica. Tornando alla questione della *Doppelbegabung*, invece, è interessante notare come Kubin attribuisse coscientemente al suo lavoro nell'«altro medium» una funzione metariflessiva. Questo fatto emerge ad esempio da una lettera a Herzmanovsky, nella quale Kubin parla delle motivazioni che lo hanno spinto a scrivere il romanzo:

Diese Zeichnungen [le illustrazioni] werden das beste was ich bis jetzt machte, der erläuternde Text in Romanform ist gleichsam der Rahmen. Ich persönlich will nicht als Schriftsteller auftreten dazu brauchte ich 12 Jugendjahre, - meine Schreibweise ist einfach - wemgleich ich ein guter Erzähler vielleicht bin. - Ich hoffe wirklich daß

³³⁰ Kubin, «Vom Schreibtisch eines Zeichners» (1939), AmW, pp. 191-192.

³³¹ Kubin, AmL, p. 41.

nach diesem Buche meine Zeichnungen und überhaupt Bilder besser verstanden werden. — Dieses Verständnis zu wecken ist der Zweck der ganzen Arbeit.³³²

Per Kubin, dunque, il testo del romanzo è una sorta di didascalia per le illustrazioni, che deve servire in futuro a comprendere meglio il significato delle sue opere grafiche. Come si è visto nella panoramica sulla letteratura secondaria su *Die andere Seite*, gli studiosi hanno per lo più interpretato quest'indicazione come un invito ad andare alla ricerca di una qualche «teoria» astratta che esprimesse una *Weltanschauung* «filosofica» di Kubin. Questo tipo di argomentazioni, tuttavia, resta fermo ad un livello puramente discorsivo e non tiene conto delle concrete dinamiche della produzione artistica, a cui invece l'artista sembra chiaramente riferirsi quando sottolinea la differenza che per lui sussiste tra scrittura e disegno. In sostanza, la critica ha mantenuto costantemente un punto di vista «logocentrico», cercando a tutti i costi di inscrivere un significato linguistico nell'arte di Kubin, anche quando questo tentativo produceva risultati manifestamente contraddittori. Se invece, come suggeriscono Mitchell e Boehm, si considera l'immagine come paradigma, si aprono una serie di questioni di tutt'altra natura. Si ripensi per un momento alle osservazioni di Schvey sulla *Doppelbegabung* di Kokoschka: per l'artista il problema centrale è costituito dal modo in cui la percezione visiva struttura l'opera d'arte. Non a caso Schvey cita le parole di Paul Klee, secondo il quale il compito dell'arte non è quello di riprodurre ciò che è, quanto piuttosto quello di *rendere visibile*.³³³ E ciò che le opere rendono visibile, soprattutto nel caso di artisti come Klee, Kandinsky, Kokoschka e, naturalmente, Kubin, è fondamentalmente la loro «visione». Come spiega Boehm, infatti,

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde es für Künstler zu einer zwingenden Grundlage [...]: Sicht und Gesehenes, Beobachter und Gegenstand, *Significant* und *Signifié* in der Form eines wirksamen Interaktionsverhältnisses zu begreifen. Seit der impressionistischen Maxime: dem Auge rückhaltlos zu folgen (auch gerade dann, wenn es denn widerspricht, das wäre zu wissen vermeinen) hat die Moderne eine nicht abreißende Folge ästhetischer Modelle hervorgebracht, die es mit der Fortbestimmung dieser dynamischen Beziehung zu tun haben. Dabei kommen neben opti-

³³² Lettera di Alfred Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt, 23/12/1908, in Fritz von Herzmanovsky-Orlando, *Sämtliche Werke in zehn Bänden.*, cit., p. 21.

³³³ Schvey, «Doppelbegabte Künstler als Seher: Oskar Kokoschka», cit., p. 77.

schen, motorischen und aktionale Aspekte hinzu. Was Werke ihrer Struktur nach zeigen, sind *Prozesse*. Sie tragen der Erfahrung Rechnung, daß wir nicht *vor* der Welt leben, der wir wie einer Kulisse betrachtend gegenüberstehen, sondern *in* der Welt, *inmitten* von Realitäten, in die wir vielfältig verknüpft sind». ³³⁴

Ciò che l'opera d'arte rende visibile, la «necessità interiore» dell'artista, è dunque in prima istanza una «eigene Weise der Erkenntnis», un modo specifico di osservare e comprendere il mondo, che non necessita di essere spiegato nei termini del *logos* predicativo del linguaggio, nella forma di una teoria o di una *Weltanschauung* filosofica, ma emerge direttamente dal *logos* precipuo dell'immagine, da quella che Boehm definisce come la sua «logica iconica».

Partendo da questi presupposti, si comprende meglio cosa intenda Kubin quando dice che il testo del romanzo può essere concepito come una «didascalia» dei disegni. La prassi artistica della *Doppelbegabung*, infatti, accostando i due media non fa altro che rivelarne i rispettivi limiti nella loro funzione di strumenti cognitivi attraverso i quali l'artista interpreta la realtà secondo modalità differenti. Lo scopo dell'indagine di quella che Cometa definisce la «vocazione dialogica» della *Doppelbegabung* (ovvero di quella che Louvel chiama la funzione «metapittoriale» delle immagini nel testo), confrontandosi con l'opera di Kubin sarà allora quello di cercare di capire in che modo ciascuno dei due media collabora alla costruzione di un unico immaginario, laddove le potenzialità espressive dei due media dipendono proprio dalla differente «logica» in base alla quale essi funzionano.

Dunque, se da una parte, come si è detto, lo studio della relazione testo-immagine, così come si realizza nel romanzo, consente di ricostruire una poetica/estetica dell'artista — aprendo una prospettiva sul modo in cui il confronto tra i due media modifica la ricezione del romanzo da parte del lettore e allo stesso tempo evidenziando la funzione «metapoetica» o «metapittoriale» di tale confronto — lo studio delle dinamiche di «concrecenza genetica» nel processo creativo della *Doppelbegabung* consente «un'incursione nel territorio proprio in cui si incontrano e confliggono le rappresentazioni visuali e verbali». ³³⁵

³³⁴ Cfr. Gottfried Boehm, «Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne», in *Philosophisches Jahrbuch* 97 (1990), p. 228.

³³⁵ Cometa, «Doppio talento», cit., p. 63.

3. *Die andere Seite* come «Künstlerroman»

Protagonista e narratore di *Die andere Seite* è un disegnatore, che riceve l'invito di Patera, un suo ex-compagno di classe, a trasferirsi nel *Traumreich* da lui creato in una remota regione dell'Asia. All'inizio del romanzo, Franz Gautsch, un agente inviato da Patera, spiega infatti al disegnatore che si può diventare cittadini del *Traumreich* solo per nascita o per invito.³³⁶ Il disegnatore sarebbe stato scelto come possibile *Träumling* «weil gewisse Ihre Zeichnungen einigen Eindruck auf den Meister gemacht haben.»³³⁷ Dopo le iniziali reticenze dovute al carattere inaudito della storia favolosa che Gautsch racconta, il disegnatore decide di accettare l'invito di Patera, prefigurandosi «eine reiche künstlerische Ausbeute des Abenteuers.»³³⁸ Nel corso della storia, nonostante le numerose tribolazioni che deve affrontare (o forse proprio grazie ad esse), il disegnatore giunge infine a elaborare un nuovo stile grafico che non solo gli offre un potente mezzo espressivo, ma anche il sollievo psicologico a lungo ricercato.³³⁹

Configurandosi come «avventura artistica» narrata in prima persona dal suo protagonista, *Die andere Seite* dialoga in tal modo con la lunga tradizione del *Künstlerroman* — o, più precisamente, del *Malerroman*³⁴⁰ — un genere che tipicamente riflette «über Voraussetzungen und Bedingungen von Kreativität», al contempo formulando in modo implicito «Aspekte einer poetologischen Programmatik».³⁴¹ Infatti, sebbene il legame con questa tradizione non sia stato finora esplicitamente rilevato dalla critica — nemmeno in quei casi in cui l'interesse degli interpreti si è attestato esplicitamente sulla relazione tra letteratura e arti visive³⁴² — molti stu-

³³⁶ AS, p. 4.

³³⁷ AS, p. 18.

³³⁸ AS, p. 19.

³³⁹ AS, pp. 65-66.

³⁴⁰ Come è noto, con il termine *Künstlerroman* si intende una sottocategoria del *Bildungsroman* in cui al centro della narrazione è la formazione di un artista.

³⁴¹ Sikander Singh, «Künstlerroman», in Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (a cura di), *Metzler-Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 2007, p. 412.

³⁴² L'unica eccezione è rappresentata dallo studio di Schroeder, che cita il termine *Künstlerroman* in riferimento al romanzo di Kubin, senza tuttavia approfondire la questione. Cfr. Schroeder, *Alfred Kubin's Die andere Seite*, cit., pp. 10-21.

diosi hanno evidenziato come il romanzo possa leggersi «als verschlüsselte Künstler-Autobiographie»,³⁴³ dal momento che a uno sguardo più ravvicinato esso si rivela disseminato di «Meta-Aussagen über das künstlerische Schaffen».³⁴⁴ E in effetti *Die andere Seite* recupera più di un *topos* del genere, non solo, come si è detto, tematizzando esplicitamente la questione dell'arte in una specifica dimensione metariflessiva del racconto che formula — dissimulandoli sotto l'abito finzionale — i principi fondamentali di una «teoria del disegno» di Kubin, ma anche ragionando attorno al tema della contrapposizione tra arte e società³⁴⁵ e del viaggio di formazione dell'artista verso quelli che possono definirsi come «für die Kunstproduktion äußerst reizvolle, erwanderte oder erträumte (Grenz-) Gebiete».³⁴⁶ Di seguito tenterò di tracciare dei percorsi che consentano di ricostruire i termini fondamentali della riflessione di Kubin intorno all'arte in generale e in

³⁴³ Ruthner, «Traum(Kolonial)reich», cit., p. 91.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Il tema è stato trattato in modo ampio per la prima volta da Herbert Marcuse nel suo studio dedicato al romanzo d'artista tedesco, scritto nel 1922 ma pubblicato solo nel 1978. Presupposti teorici dello studio di Marcuse sono, accanto all'estetica di Hegel e di Schelling, le teorie di Dilthey sul *Bildungsroman* espresse in *Erlebnis und die Dichtung* (1906) e l'altrettanto seminale opera di György Lukács *Die Theorie des Romans* (1920). Marcuse prende in esame nel suo lavoro soprattutto le opere di Goethe, Gottfried Keller e Thomas Mann e declina la questione del superamento della scissione tra arte e vita in una prospettiva che vede l'arte come strumento di formazione e integrazione sociale. Cfr. Herbert Marcuse, «Der deutsche Künstlerroman», in *id.*, *Schriften*, Bd. 1, *Frühe Aufsätze*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981. Per una panoramica critica sullo studio di Marcuse e sulla sua relazione con i suoi scritti più tardi si veda Charles Reitz, *Art, Alienation, and the Humanities: A Critical Engagement with Herbert Marcuse*, New York, State University of New York Press, 2000, pp. 27-42. La problematica del conflitto tra arte e vita viene affrontata in realtà per la prima volta già nell'articolo di Heinrich Wilhelm Keim, «Der Maler im Roman», in *Das literarische Echo* 21 (1918/19). Sulla questa scia si collocano anche lo studio di Maurice Beebe, *Ivory Towers and sacred Fountains: the Artist in Contemporary Fiction*, New York, New York University Press, 1964 e anche lo studio più recente di Peter V. Zima, *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen/Basel, A. Francke, 2008, che indaga i mutamenti all'interno del genere come specchio della posizione dell'arte nel sistema di valori delle diverse epoche.

³⁴⁶ Friederike Reents, *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2015, p. 108.

particolare intorno all'arte del disegno, al fine di evidenziare in che modo questa tematica, in tutte le sue varie declinazioni, rappresenti in realtà il *Leitmotiv* principale del romanzo — un'ipotesi che risulta coerente con quanto affermato da Kubin nella già citata lettera a Herzmanovsky, in cui l'artista afferma di aver cercato, attraverso il romanzo, di promuovere una più profonda comprensione delle sue opere.³⁴⁷ Come si vedrà, la riflessione sul tema specifico dell'arte risulta profondamente intrecciata con i presupposti fondamentali di una *Weltanschauung* (pseudo-)filosofica dell'artista, che si sostanzia di tutta quella serie di riferimenti impliciti, che, come si è detto, sono stati già variamente messi in luce da diversi studiosi e che vale qui la pena di riprendere per tentare di integrarli nella ricostruzione di un quadro unitario e tuttavia pur sempre eclettico e composito. Occorre infatti chiarire fin da subito che quella che ho definito impropriamente come la «teoria del disegno» di Kubin — proprio come altri hanno notato a proposito della *Weltanschauung* dell'artista³⁴⁸ — lungi dal presentarsi come la concreta formulazione di una teoria sistematica, può piuttosto essere ricomposta dall'interprete solo *a posteriori*, dall'accostamento di una serie di riferimenti e di motivi disseminati in modo frammentario lungo tutto il testo del romanzo e spesso apparentemente sconnessi o perfino a prima vista reciprocamente contraddittori. Come scrive Clemens Brunn, ad ogni modo, «Brüche und Unstimmigkeiten markieren hierbei die neuralgischen Punkte und sind daher von der Interpretation nicht vereindeutigend zu verschleiern, sondern vielmehr auch dort freizulegen, wo sie kaum merklich unter der scheinbar kohärenten Oberfläche verborgen liegen».³⁴⁹ Proprio in questa irriducibile asistematicità di Kubin è infatti rintracciabile semmai l'elemento più caratteristico di una personalità artistica contrassegnata da una specifica tendenza al riuso, alla citazione decontestualizzata e alla dispersione del frammento in un sistema disorganico ed eterogeneo.

³⁴⁷ Lettera di Alfred Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt, 23/12/1908, in Fritz von Herzmanovsky-Orlando, *Sämtliche Werke in zehn Bänden.*, cit., p. 21.

³⁴⁸ Cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 178.

³⁴⁹ *Ibidem.*

3.1 «Autoritratti» ed elementi autobiografici

Un punto sul quale si è variamente attestata l'attenzione della critica su *Die andere Seite* è l'evidente abbondanza dei riferimenti autobiografici contenuti nel romanzo. Come si è visto, una costante assoluta della stragrande maggioranza degli studi è senz'altro il riferimento all'autobiografia di Kubin, utilizzata spesso come testimonianza «autorevole» per cercare di neutralizzare gli aspetti di ambiguità del romanzo. Va tenuto presente ad ogni modo, che, come rileva già Brockhaus,³⁵⁰ i singoli fatti della biografia dell'artista non sono in alcun modo di per sé sufficienti a spiegare le caratteristiche della poetica di Kubin, né tantomeno il ruolo che specifici elementi autobiografici ricoprono nell'economia generale della struttura del romanzo.

Ciò non implica tuttavia che un riferimento ad *Aus meinem Leben* non possa risultare in alcun modo utile all'interpretazione di *Die andere Seite*, a patto però di riconoscere lo statuto almeno parzialmente finzionale della narrazione autobiografica di Kubin.³⁵¹ Partendo da questo presupposto, è possibile ripensare la relazione tra autobiografia e romanzo, come scrive Sylvia Werner a proposito dell'analogo caso di Canetti, «als Beziehung zwischen literarischen Werken [...], die untereinander in einer dialogischen Wechselbeziehung stehen.»³⁵² Lungi dal rappresenta-

³⁵⁰ Cfr. Brockhaus, «Das Zeichnerische Frühwerk», cit., p. XII.

³⁵¹ In *Aus meinem Leben* questo statuto è chiaramente segnalato, tra l'altro, dai numerosi elementi di *Selbststilisierung* e dalla presenza del *pattern* narrativo ciclico discussi nel primo capitolo di questo studio.

³⁵² Werner, *Bildlektüren*, cit., p. 21. Nelle sue considerazioni sulla relazione tra autobiografia e opere finzionali di Canetti, Werner si richiama in particolare al concetto di intertestualità sviluppato da Hans-Jost Frey nel suo studio *Der unendliche Text*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990. Lo studioso evidenzia qui la dimensione della storicità del testo e il modo in cui esso viene sistematicamente «modificato» nella sua relazione con altri testi — non solo contemporanei, ma anche successivi — in quanto parte integrante di un unico contesto in costante mutamento. Werner riutilizza queste considerazioni di Frey come strumento euristico per evidenziare come le opere autobiografiche di Canetti «modifichino» in modo retrospettivo un testo precedente come *Die Blendung* (1936). A partire da tali presupposti, spiega la studiosa, «Die retrospektive Selbstdeutung Canettis sollte [...] nicht als Autoritätszitat gelten, sondern als *eine* Stimme unter vielen im polyphonen Verweisungsspiel des Textes.»

re un'incontrovertibile «Autoritätszitat»,³⁵³ ovvero una prova inconfutabile sullo stato di salute psichica dell'autore, il contenuto dell'autobiografia si rivela un importante strumento euristico per la lettura del romanzo di Kubin. Proprio come in *Aus meinem Leben*, infatti, anche in *Die andere Seite*, Kubin crea una proiezione della propria figura di artista, le cui diverse sfaccettature possono essere illuminate attraverso il confronto con l'autobiografia.

Si noti, a tal proposito, che proprio l'abbondanza dei riferimenti autobiografici rappresenta un elemento ricorrente soprattutto in quei casi di *Doppelbegabungen* le cui opere manifestino quella specifica «vocazione dialogica» di cui si è parlato nel capitolo precedente, per la quale una delle due arti assume una valenza metariflessiva rispetto all'altra. Nel caso di Kubin l'inclusione degli elementi autobiografici nell'universo finzionale del romanzo serve allo scopo precipuo «della costruzione del del Sé o di una sua controfigura», mettendo in scena «gran parte delle tensioni della propria autobiografia».³⁵⁴

Tra i numerosi riferimenti autobiografici, spiccano innanzitutto alcuni elementi che si possono fare risalire ai ricordi d'infanzia e di gioventù di Kubin.³⁵⁵ Tra questi ad esempio l'ambientazione della cornice narrativa nella città di Monaco,³⁵⁶ nonché i riferimenti al ginnasio di Salisburgo, dove il narratore fa la conoscenza di Patera,³⁵⁷ e al teatro della stessa città.³⁵⁸ Anche i passi del romanzo che descri-

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ Cometa, «Al di là dei limiti della scrittura», cit., p. 55.

³⁵⁵ Brockhaus elenca tra gli elementi del romanzo che rimandano ai tratti del giovane Kubin registrati nell'autobiografia anche le descrizioni di scene di pesca o di caccia, l'interesse per l'esercito e il mondo militare, la fascinazione per la geografia, le scienze naturali e l'etnologia, nonché l'atteggiamento di sadismo nei confronti degli animali. Cfr. Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 283, n. 4.

³⁵⁶ AS, p. 2. Kubin, come si è detto, soggiorna a Monaco, nel quartiere di Schwabing, dal 1889 al 1904. Cfr. Raabe, *Alfred Kubin, 1877/1977*, cit., p. 191.

³⁵⁷ AS, p. 7. Kubin frequenta il ginnasio di Salisburgo tra il 1887 e il 1888. Cfr. Raabe, *Alfred Kubin, 1877/1977*, cit., p. 191. Nelle pagine di *Aus meinem Leben* si legge a tal proposito: «Eines schönen Septembertages wurde ich in Salzburg eingerichtet, um die dortige Lateinschule zu besuchen. Im ersten Jahre ging es da auch dank meinem vorzüglichen Gedächtnisse ausgezeichnet, aber im zweiten schon versagte ich vollständig. Besonders Mathematik und Latein waren mir verhaßt — Indianerspiele und Robinsonaden versuchte ich an Stelle dieser Gegenstände einzuschie-

vono la malattia e la morte della moglie del protagonista³⁵⁹ sono stati più volte messi in relazione con l'autobiografia, in particolare con quei punti in cui Kubin parla della morte prematura di sua madre e della sua promessa sposa.³⁶⁰

Oltre a questi riferimenti puntuali, che sembrano avere prevalentemente la funzione di precisare le descrizioni di luoghi e situazioni, ancorando la narrazione al piano della realtà, il romanzo proietta poi tutta una serie di problematiche dell'artista che affiorano con chiarezza anche nell'autobiografia, dove costituiscono le varie sfaccettature della *Selbststilisierung* dell'artista. Così ad esempio, proprio come il narratore, all'inizio del romanzo, avverte i lettori delle sue repentine e profonde «Gefühlsschwankungen», dovute a un'«eigentümlichen nervösen Anlage, einem Erbteil meiner Mutter»,³⁶¹ analogamente, in *Aus meinem Leben*, Kubin parla della propria predisposizione per una malattia nervosa che avrebbe pa-

ben —, in Religion, Geschichte und den naturwissenschaftlichen Fächern leistete ich aber immer ganz Tüchtiges.» AmL, pp. 10-12.

³⁵⁸ AS, p. 109. Da bambino Kubin aveva abitato a Salisburgo con i genitori fino al 1882, prima del trasferimento nella cittadina di Zell am See. Cfr. Raabe, Alfred Kubin, 1877/1977, cit., p. 191 e AmL, pp. 7-9.

³⁵⁹ Cfr. AS, pp. 112-151.

³⁶⁰ Cfr. AmL, p. 10 e 31-32. Lippuner osserva inoltre come nella figura della moglie del disegnatore si condensino anche i tratti di Hedwig Kubin: «besonders ihre Fürsorglichkeit, ihre Geduld dem hypochondrischen Ehemann gegenüber, ihr Sinn für die Alltagsrealitäten vermitteln das Bild einer echten Partnerschaft, die auf der Reise und im <Traumreich> wie in Kubins Leben in Zwickledt ausgezeichnet spielt.» Heinz Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., p. 96. Anche la reazione del disegnatore di *Die andere Seite* alla morte di sua moglie ricorda quella di Kubin alla morte della fidanzata: «das Gefühl der Öde und Leere, die Einsicht in die <Lächerlichkeit>, in die <Affenkomödie> des Lebens, die Selbstmordgedanken, der Alkohol und die <Weiber> gehören zu den Erfahrungen, die der Brief an die Schwester Maria, die Selbstbiographie und die <Andere Seite> analog formulieren.» Ivi, pp. 95-96. La lettera alla sorella Maria cui fa riferimento qui Lippuner è quella già citata del dicembre del 1903, nota con il nome di *Selbstmordbrief*. Come si è detto, anche la lettera, come l'autobiografia, mostra tratti fortemente stilizzati e diversi passi denotano, come ha dimostrato Geyer, l'influenza della filosofia di Mainländer. Non è da escludersi, quindi, che Kubin abbia effettivamente attinto al testo della lettera per le descrizioni del romanzo. Per un confronto approfondito tra il romanzo e i passi corrispondenti della lettera si veda Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., p. 91.

³⁶¹ AS, pp. 10-11.

rimenti ereditato dalla madre.³⁶² E, a ben guardare, se nell'autobiografia Kubin indugia largamente sulla descrizione degli episodi psicotici che periodicamente lo colpiscono, anche nel romanzo il tema della fragilità nervosa del protagonista ricopre un ruolo centrale. Non solo, infatti, il disegnatore manifesta immediatamente le «Gefühlsschwankungen» annunciate, ad esempio con repentini cambiamenti d'umore durante il viaggio alla volta del *Traumreich*,³⁶³ ma, di fronte agli avvenimenti inspiegabili del regno di Patera, dubita anche a più riprese della propria salute mentale.³⁶⁴ Inoltre, proprio questa fragilità nervosa del disegnatore è l'elemento che fa di lui un candidato ideale per il *Traumreich*, la cui popolazione

rekrutierte sich aus in sich abgeschlossenen Typen. Die besseren darunter waren Menschen von übertrieben feiner Empfindlichkeit. Noch nicht überhandnehmende fixe Ideen, wie Sammelwut, Lesefieber, Spielteufel, Hyper-religiosität und all die tausend Formen, welche die feinere Neurasthenie ausmachen, waren für den Traumstaat wie geschaffen. Bei den Frauen zeigte sich die Hysterische als häufigste Erscheinung.³⁶⁵

La stessa labilità psichica che contraddistingue gli abitanti del *Traumreich* si riscontra poi anche nella figura di Patera. Quest'ultimo, come si apprende dalle parole del narratore, «war Epileptiker».³⁶⁶

Se, da una parte, l'elemento di una «physisch und psychisch labile[r] Grundkonstitution» si configura come un tema tipicamente decadente, cui si riconnette an-

³⁶² «Die nervöse Veranlagung zu dieser Krankheit hatte ich wohl von meiner Mutter geerbt, die viel an solchen Krämpfen gelitten hatte.» AmL, p. 20. La malattia in questione è il delirio che si manifesta in seguito al crollo psicologico seguito al suo arruolamento nell'esercito.

³⁶³ Dopo l'iniziale eccitazione, verso la fine del viaggio l'umore del disegnatore si trasforma infatti in una «schlechte Laune» (AS, p. 37), che lo induce a pensare che l'agente di Patera sia un «ein abgefeimtes Subjekt» e il Traumreich stesso «ein Aufsitzer» (Ivi, pp. 36 e 37).

³⁶⁴ Ad esempio, di fronte alla visione perturbante degli occhi lampeggianti di una mendicante, il narratore si domanda: «War das Wirklichkeit oder die Angstgeburt einer überreizten Phantasie?» (Ivi, p. 123). Allo stesso modo, dopo il suo primo incontro con Patera, il disegnatore torna a casa «in der tiefen Überzeugung, wahnsinnig zu sein.» Ivi, p. 144.

³⁶⁵ Ivi, p. 62.

³⁶⁶ Ivi, p. 173.

che quello della *Müdigkeit* di Patera,³⁶⁷ d'altra parte, come segnala Vera Pohland, la rappresentazione della malattia mentale assume nel romanzo un significato ambivalente, che indica piuttosto nella direzione di una trascendenza estetizzante.³⁶⁸ Infatti, proprio come in *Aus meinem Leben* le crisi nervose rappresentano momenti funzionali al raggiungimento dell'ispirazione, costituendo in tal modo la narrazione stilizzata di un artista costantemente in bilico tra genio e follia, anche nel romanzo, l'elemento della fragilità nervosa diviene a sua volta il medium attraverso cui l'artista può attingere a sfere di conoscenza superiori, configurandosi, come scrive ancora Pohland, come «Durchgangsstadium zu einer anderen, höheren und vielleicht auch daseinsintensiveren Welt».³⁶⁹

La tendenza di Kubin all'autorappresentazione non si esaurisce ad ogni modo nella sola figura del disegnatore. Al contrario, come evidenzia il confronto con l'immagine stilizzata di Kubin che emerge da *Aus meinem Leben*, le singole caratteristiche della *Selbststilisierung* dell'autore si possono ritrovare distribuite su un'ampia costellazione di personaggi.³⁷⁰ Primo fra tutti il parrucchiere-filosofo di *Perle*, la cui figura ironizza chiaramente sull'immagine di *Zeichner-Philosoph* proiettata da Kubin e presente anche nell'autobiografia. Come osserva Brunn, la funzione del parrucchiere, «der offenkundig nach dem Vorbild des Friseurs Schönfeld-Belcampo in Hoffmans *Elixier des Teufels* gestaltet wurde, dessen possenhaften «Fratzen oft tiefer Sinn zum Grunde liegt»»,³⁷¹ proprio come nel caso del suo modello, «besteht [...] darin, Einsichten des Autors Ausdruck zu geben, die durch humoristische Einkleidung und paradoxe Formulierungen «absichtlich

³⁶⁷ Cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., pp. 224-228. Tornerò più approfonditamente su questo tema nel prossimo paragrafo.

³⁶⁸ Pohland, «Die andere Seite der Krankheit», cit., p. 27.

³⁶⁹ Ivi, p. 35.

³⁷⁰ Questo aspetto è stato evidenziato per la prima volta da Petriconi e poi ripreso da Lippuner. Cfr. Petriconi, «Das Paradies des Untergangs», cit., pp. 108-110 e Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., pp. 96-98.

³⁷¹ Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 270, n. 237. La citazione proviene da E.T.A. Hoffmann, *Die Elixier des Teufels. Lebensansichten des Katers Murr. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wolfgang Kron*, München, Artemis & Winkler, 1993, p. 218

dunkel gehalten» werden.»³⁷² Infatti, nelle contorte elucubrazioni del parrucchiere, che si interroga costantemente sulla natura della relazione tra spazio e tempo cercando di carpire l'essenza della cosa in sé,³⁷³ risuonano alcune delle fondamentali tesi schopenahueriane fatte proprie da Kubin e integrate nella *Weltanschauung* dell'artista, dove divengono altrettanti elementi costitutivi della sua specifica concezione dell'arte e del disegno.

Anche le figure del barone Hektor von Brendel e del Professor Korntheur posseggono dei tratti che rimandano ad altre sfaccettature della *Selbstinszenierung* di Kubin. Nella figura dell'anziano entomologo Korntheur, ad esempio, si riflette innanzitutto la fascinazione di Kubin per le scienze naturali, per gli insetti e in generale per il mondo degli animali,³⁷⁴ che si riverbera in larga misura sul tutto il testo del romanzo e rappresenta un tema centrale anche nel complesso della produzione artistica di Kubin.³⁷⁵ Ad avvicinare ulteriormente la figura di Korntheur all'immagine proiettata dal suo autore è ad ogni modo soprattutto la «originelle

³⁷² Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 270, n. 237.

³⁷³ Come il parrucchiere spiega al narratore: «Vor allem ist die Welt ein ethisches Problem, das werde ich mir nie ausreden lassen. Sehen Sie, der Raum wirbt um die Zeit; der Vereinigungspunkt, die Gegenwart, ist der Tod; oder, was sich genau so gut dafür setzen lässt; die Gottheit, wenn Sie wünschen. Mitten hineingestellt, das grosse Wunder der Fleischwerdung: das Objekt. Dieses wiederum nichts anderes als die Aussenseite des Subjekts. Das sind Fundamentalsätze, verehrter Herr; hier haben Sie meine ganze Theorie.» AS, p. 78.

³⁷⁴ Questo tratto emerge ancora a distanza di anni nel racconto autobiografico «Die Wanzen der Erde», pubblicato nel volume di Kubin, *Vom Schreibtisch eines Zeichners*, Berlin, Riemerschmidt, 1939.

³⁷⁵ Nel romanzo il tema degli animali è sviluppato soprattutto attraverso la figura della scimmia antropomorfizzata Giovanni Battista, che lavora a Perle come aiutante del parrucchiere e nelle scene che descrivono l'invasione degli animali. Cfr. AS, pp. 79 e 219-257. Sulla centralità del motivo degli animali nella produzione artistica di Kubin si veda soprattutto Assmann, «Zum Kult der <Anderen Seite>», cit. Sul rapporto di Kubin con la natura, sul suo interesse per le scienze naturali e in particolare sulla ricezione delle teorie darwiniste nei suoi disegni rimando invece al saggio di Alexandra Karl, «Naturfreund or Naturfeind? Darwinism in the Early Drawings of Alfred Kubin», in A. Zwierlein (a cura di), *Unmapped Countries. Biological Visions in Nineteenth Century Literature and Culture*, London, Anthem Press, 2005, pp. 117-134.

Haltung» del vecchio professore,³⁷⁶ il quale, proprio come la maggior parte degli abitanti del *Traumreich*, è dominato da un'idea fissa, ossia la ricerca di una rara specie di pulce, «Acarina Felicitas», perseguita con la veemenza di una passione amorosa dalle conseguenze tragicomiche.³⁷⁷

Vittima della passione amorosa è anche Brendel, nella cui figura, come nota Lippuner, si concentrano i tratti del giovane apprendista fotografo Kubin, «mit seinem Interesse für <die gesamte junge Weiblichkeit>».³⁷⁸ Come spiega il narratore, infatti, il giovane barone si dedica con metodica dedizione all'inseguimento di un immaginario ideale femminile, destinato, tuttavia, a restare irraggiungibile:

Seine jeweilige Geliebte, der <Rohstoff> wie er das nannte, musste erst umgebildet werden. Hier scheute er keine Mühe, kein Geld; nach einem eigenen, recht entwickelten Erfahrungssystem ging er vor, Schritt um Schritt, geduldig, planmässig. Nach Erledigung der Toilettefragen — bis hierher ging es, dank den reichlichen Mitteln immer sehr gut —, kamen die vielen geistigen Kategorien an die Reihe: Benehmen, Lieblingsausdrücke etc. etc. Über diese Hemmnisse stolperten schon die meisten und sprangen aus. Brendel griff unermüdlich zu neuem <Rohstoff>. Den nachfolgenden

³⁷⁶ Infatti, come afferma il narratore: «Seine originelle Haltung, das volle, schneeweisse Haar mit dem einnehmenden, noch jugendlichen Idealismus verratenden Gesicht, die sorgfältige Sauberkeit der Kleidung bis zu den grauen Gamaschen und Überschuhen hinab, mit einem Wort, sein ganzes Wesen gefiel mir.» AS, p. 121.

³⁷⁷ I tratti tragicomici della figura di Korntheur, emergono già nell'episodio al ristorante della locanda Blaue Gans. Qui il professore annuncia al narratore di avere finalmente conquistato la sua amata: «Zehn Jahre lang habe ich sie gesucht und endlich gefunden. Sie ahnen nicht, was das für einen alten Mann bedeutet! Das verjüngt! Neues Leben flutet durch die gebrechlichen Glieder! Nie mehr werde ich Acarina Felicitas von meiner Seite lassen.» Quando il narratore chiede come mai l'uomo non l'avesse portata, Korntheur afferma al contrario di averla con sé e gli mostra pieno di orgoglio una piccola scatola rivestita di carta argentata. Con grande stupore il narratore, che si aspetta di vedersi mostrare una fotografia o un medaglione, deve constatare che in effetti in un angolo della scatola si nasconde «ein kleines, schmutziggraues Insekt, die verdammte Staublaus», commentando conciliante e divertito: «Im Hause meines Vaters gibt es viele Wohnungen». AS, p. 191. Effettivamente la pulce resterà al fianco del professore fino alla sua morte, quando tutto ciò che resta di lui è la scatola di carta argentata che galleggia abbandonata alla corrente sulle acque del fiume Negro in cui l'uomo si è annegato per sfuggire alle aberrazioni dell'apocalisse di Perle. Cfr. AS, pp. 292-293.

³⁷⁸ Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., p. 96. Lippuner cita qui da AmL, p. 16.

höheren Stufen, («wahres Vertrauen», «geschmackvoller Umgang») sah sich fast nie eine Bewerberin um seine Gunst gewachsen.³⁷⁹

Come emerge chiaramente dalla citazione, Brendel non rappresenta solo la figura, ancora una volta declinata in chiave tragicomica, di uno sfortunato «Don Giovanni sentimentale» attraverso la quale Kubin ironizza sulla propria idiosincrasia nei confronti dell'altro sesso. Al contrario, nella figura del giovane barone, Kubin proietta allo stesso tempo anche la propria identità di artista, rimettendo in scena uno dei miti assoluti della rappresentazione, quello di Pigmalione,³⁸⁰ che porta in primo piano tutta l'ambivalenza del desiderio dell'artista di «animare» l'inanimato³⁸¹ e al contempo espone chiaramente il nesso tra fissazione patologi-

³⁷⁹ AS, p. 148.

³⁸⁰ Tale questione ricopre un'importanza fondamentale tanto nella prassi artistica di Kubin, collegandosi alla sua riflessione sulla linea, quanto nella sua scrittura, soprattutto quando questa si configura come ekphrasis di opere proprie. Si noti tra parentesi che, come osserva Cometa, anche nell'opera di uno dei grandi modelli letterari di Kubin, E.T.A. Hoffmann, il motivo pigmalionico nella scrittura efrastica ricopre un'importanza centrale, fungendo da catalizzatore tra «istanze del desiderio ed espressione artistica». Michele Cometa, *Descrizione e desiderio: i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005, p. 95. Sul mito di Pigmalione come mito della rappresentazione rimando allo studio di Inka Müller-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der «Darstellung» im 18. Jahrhundert*, München, Fink, 1998.

³⁸¹ Il mito di Pigmalione riassume il dissidio interno delle immagini, esse stesse oscillanti costantemente tra iconofilia e iconoclastia, desiderio di rafforzare se stesse o di negarsi. Come spiega Gottfried Boehm, infatti, «in Pygmalions Traum [...] verbindet sich wiederum die Idee des Lebendigen mit dem Bild: der Bildhauer erweckt die schöne Marmorstatue seiner Hand selbst zum Leben. Damit hat die Darstellung ihre Grenze überschritten, ist zu dem geworden, was sie zuvor lediglich bezeichnete oder repräsentierte.» Si tratta del caso estremo, in cui l'immagine si nega completamente, «um die perfekte Repräsentation einer Sache zustandezubringen. Dieses Ziel erreicht es, wenn wir als Betrachter getäuscht werden, das Bild für das Dargestellte selbst halten, es als Bild gleichsam übersehen.» Boehm, «Die Wiederkehr der Bilder», cit., p. 34. Nel caso di Brendel, quest'ideale estetico (e qui risiede l'aspetto tragico della sua storia) si configura come costitutivamente irrealizzabile, almeno nella sfera della vita. Come nota Petriconi, infatti, il giovane barone «muß [...] eine unerfüllbare Forderung an diese ideale Geliebte stellen, und wer der Autor kennt, darf vermuten, daß sie wohl eigentlich die Eigenschaft haben müßte, tot zu sein. (Brendel wird später beim Untergang des Traumreichs erschossen, als er im Wahnsinn den schon in Verwesung Kopf seiner letzten Herzensdame [Melitta Lampenbogen] zu bergen versucht).» Petriconi, «Das Paradies des Untergangs», cit., p. 109.

ca, genio artistico e impulso erotico che fa da basso continuo alla costruzione del *Traumreich*.

Il cerchio fin qui tracciato si chiude poi con la figura di Castringius, l'«altro» disegnatore di *Perle*, che in un gioco di rispecchiamenti multipli rappresenta per così dire un «doppio del doppio», configurandosi non solo come una proiezione di Kubin, ma anche come doppio «negativo» del protagonista di *Die andere Seite*. Castringius infatti appare, per usare le parole di Petriconi, «häßlich von Aussehen, neidisch, eingebildet und gesinnungslos»³⁸² e, tuttavia, il disegnatore si dichiara apertamente persuaso della sua innocuità, proprio in ragione della comune professione artistica:

Castingius konnte sich nicht gut verstellen; seinen Neid und seine Eifersucht sah ihm jeder am Gesicht an. Gerade deshalb blieb er ganz ungefährlich und man freute sich an seinen Lichtseiten. Ein wirklich schlechter Kerl wird ein Künstler selten sein, hie und da eine kleine Gemeinheit, dabei bleibt es. Unsere Sensationen lassen gar keine Zeit zu gross angelegten Gaunereien. Wir legen unsere Seelen offen in die Arbeiten, so dass jeder deutlich sehen kann, was für ein Lump unter Umständen aus einem Künstler hätte werden können. Die Kunst ist ein Sicherheitsventil!³⁸³

Inoltre, se il disegnatore protagonista riassume nei suoi tratti alcuni degli sviluppi più produttivi della carriera artistica del suo autore,³⁸⁴ Castringius sembra invece esemplificarne tutte le criticità. Ad esempio, come nota ancora Petriconi,³⁸⁵ proprio come Kubin, anche Castringius attraversa un periodo astratto: «Drei bis vier Linien und das Bild war fertig. Er nannte das «Grösse». Die bedeutendsten Sachen

³⁸² Petriconi, «Das Paradies des Untergangs», cit., p. 109.

³⁸³ AS, p. 107.

³⁸⁴ Ad esempio Kubin proietta sul disegnatore di *Die andere Seite* la propria scoperta di un nuovo stile grafico, che, oltretutto, in una sorta di ulteriore *mise en abyme*, è anche lo stesso utilizzato dall'artista per illustrare il romanzo. A riprova di ciò basta mettere a confronto le descrizioni di questo stile che si trovano nel romanzo e nell'autobiografia. Infatti, proprio come il narratore di *Die andere Seite* afferma: «Ich verzichtete auf alles bis auf den Strich und entwickelte in diesen Monaten ein seltsames Liniensystem» (AS, p. 166.), in *Aus meinem Leben* si legge: «Ich verzichtete auf alle Abtönungen und Farben und pflegte ausschließlich die Federzeichnung. Das einfachste Mittel, Striche, Flekken und Punkte, soll den ganzen imaginären Bau der Zeichnung tragen.» AmL, p. 42.

³⁸⁵ Cfr. Petriconi, «Das Paradies des Untergangs», cit., p. 109.

hiessen: Der Kopf, Er, Sie, Wir, Es! Da war freilich der Einbildungskraft keine Schranke gesetzt.»³⁸⁶ Un ulteriore parallelo con la figura di Kubin è poi istituito dalla passione di Castringius per i temi scabrosi, come dimostra la sua serie di «Pornograficha».³⁸⁷ Come spiega il narratore, infatti, «Blätter wie: «Die wollüstige Orchidee schwängert den Embryo», hatten viele Bewunderer.»³⁸⁸ Difficile qui lasciarsi sfuggire il riferimento all'artista belga Félicien Rops, che con i suoi temi erotici e satanici,³⁸⁹ rappresenta uno dei grandi modelli giovanili di Kubin. Proprio l'influenza di Rops era stata nel mirino dei suoi maggiori detrattori,³⁹⁰ costandogli quell'accusa di sensazionalismo³⁹¹ su cui l'artista ironizza nel romanzo proprio attraverso la figura di Castringius, rappresentato come il «Modekünstler»³⁹² che cerca di dare scandalo con le sue opere. Anche l'inclinazione filosofica di Kubin si riverbera su Castringius, ad esempio quando questi parla al narratore della sua opera più matura, «die «weissgestreifte Peitsche»», che egli considera come «die Synthese einer Moral der Zukunft. Heute lebt kein Weib, welches seine Konsequenzen daraus zu ziehen vermöchte. Es ist Bouquet in ihm.»³⁹³ Come nota, tra gli altri, Brockhaus,³⁹⁴ infatti, il tema dell'opera di Castringius allude ad una frase dello Zarathustra di Nietzsche: «Du gehst zu Frauen? Vergiss die Pei-

³⁸⁶ AS, p. 107.

³⁸⁷ AS, p. 223.

³⁸⁸ AS, p. 223.

³⁸⁹ Si pensi ad esempio ad opere come *Pornokratès* (1878) o il famosissimo *La Tentation de Saint Antoine* (1878), o ancora ad una serie come *Les Sataniques* (1882).

³⁹⁰ Queste critiche risuonano di frequente soprattutto nelle recensioni della sua prima mostra personale, tenutasi a Berlino presso la galleria di Paul Cassirer tra il dicembre e il gennaio 1901/02. Sull'edizione del *Berliner Tageblatt*, del 21 gennaio 1902 si legge ad esempio: «Der Münchener Kubin hat sich an Goya und Rops versehen und schwelgt in krankhaften Phantasien, die er entfernt nicht die Mittel hat auszudrücken, da seine Zeichnung fast schülerhaft wirkt. Fehlte aber selbst bei Rops das Interesse am Technischen, was bleibt?? Brr!» cit. in P. Raabe (a cura di), *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, Hamburg, Rowohlt, 1957, p. 18.

³⁹¹ AS, p. 223.

³⁹² AS, p. 223.

³⁹³ AS, p. 224.

³⁹⁴ Cfr. Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 278.

tsche nicht!»³⁹⁵ Castringius si fa in tal modo portatore anche della misoginia del giovane Kubin, che annovera tra i suoi maestri in questo campo anche Schopenhauer e Otto Weininger.³⁹⁶ Non sembra un caso che anche il narratore si dichiari d'accordo con il giudizio del collega sulla sua opera: «Ich gab ihm vollkommen recht, war ich doch im Traumstaat der einzige Mensch, der seine Sachen künstlerisch würdigte.»³⁹⁷

Come si vede, quindi, le figure che ruotano attorno al narratore e costituiscono, per così dire, la sua «cerchia intima», come scrive Petriconi, «sind, wie der Erzähler selbst, Abspaltungen des Autors, Hypostasen seiner Eigenheiten, die er jeweils mit überlegener Nachsicht karikiert»³⁹⁸ e sono pertanto leggibili come altrettante «controfigure» di Kubin, «autoritratti letterari» che, se da un lato ragionano su diversi aspetti dell'immagine dell'artista, vengono al contempo costantemente relativizzati e depotenziati attraverso uno sguardo ironico.

Nel romanzo prende voce così attraverso la scrittura una vera e propria «ossessione autobiografica» di Kubin che contrassegna anche la produzione grafica di tutta una vita con circa duecento diversi autoritratti, nei quali l'artista si mostra nei panni più svariati.³⁹⁹ Si pensi ad esempio ai casi paradigmatici dei tre ritratti giovanili *Der Schwächling* (1901/02) [fig. 3], *Der Gekrönte* (1903) e *Ich Mayestät von eygen Genaden* (1902), che portano in primo piano rispettivamente tre diversi aspetti della *Selbststilisierung* dell'artista attraverso altrettanti «travestimenti».

Nel primo disegno l'artista veste i panni del «Sonderling»,⁴⁰⁰ che percorre a capo chino la sua strada in un paesaggio desolato. Come osserva Brockhaus, con la sua attitudine pessimistica e solitaria e la dimensione titanica della figura rispetto al paesaggio, l'autoritratto offre una visione dell'artista che si pone nel solco delle

³⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Erster Teil, in *id.*, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe* VI.1., a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Berlin, De Gruyter, 1968, p. 82.

³⁹⁶ Sulla visione della donna nel romanzo e nel *Frühwerk* grafico e letterario di Kubin si veda Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., pp. 52-74.

³⁹⁷ AS, p. 224.

³⁹⁸ Petriconi, «Das Paradies des Untergangs», cit., p. 108.

³⁹⁹ Cfr. Brockhaus, *Das zeichnerische Frühwerk*, cit., p. 70.

⁴⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 84.

Materiale coperto da copyright

Figura 3 Alfred Kubin, Der Schwächling (1901/02)

teorie di Schopenhauer e Nietzsche, rielaborando gli stimoli letterari attraverso mezzi non letterari.⁴⁰¹

Nell'autoritratto intitolato *Der Gekrönte*, Kubin si mostra invece in un travestimento regale. L'artista appare in una posa di tre quarti e rivolge uno sguardo sofferente allo spettatore. Le spalle sono coperte da un manto d'ermellino, mentre la testa è cinta da una corona di spine. Come osserva Claudia Augustin, Kubin «stellt sich [...] mit der bildlichen Christusidentifikation in der Tradition des christomorphen Künstlerbildnisses und führt sich somit [...] als ‹Martyrer seines Genies und des Unverständnisses seiner Umgebung› vor.»⁴⁰²

Un travestimento regale appare anche in *Ich Mayestät von eygen Genaden*, dove, tuttavia, assume un significato di segno opposto rispetto al precedente autoritratto. Qui, la composizione è dominata dalla testa dell'artista, che appare isolata su uno sfondo scuro, in posizione perfettamente frontale, come nella tradizione delle icone religiose. Sul capo dell'artista due braccia scheletriche posano una corona. Appare evidente che il travestimento in questo caso intende dare voce alle manie di grandezza di Kubin. Come scrive Claudia Augustin, infatti:

⁴⁰¹ Cfr. *ibidem*. Brockhaus cita a tal proposito un passo dal Libro III, § 39 di *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in cui Schopenhauer descrive l'oggetto del bello attraverso l'immagine di un paesaggio solitario che sembra quasi un'ekphrasis del disegno di Kubin: «Versetzen wir uns in eine sehr einsame Gegend, mit unbeschränktem Horizont, unter völlig wolkenlosem Himmel keine Tiere, keine Menschen, keine bewegten Gewässer, die tiefste Stille; - so ist solche Umgebung wie ein Aufruf zum Ernst, zur Kontemplation, mit Losreißung von allem Wollen und dessen Dürftigkeit: eben dieses aber gibt schon einer solchen, bloß einsamen und tiefruhenden Umgebung einen Anstrich des Erhabenen.» (Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, cit., vol. 2, p. 261). A questo passo di Schopenhauer lo studioso ne accosta poi un altro tratto da Nietzsche in cui all'uomo filosofico superiore, «der um sich Einsamkeit hat, weil nicht er allein sein will, sondern weil er etwas ist, das nicht seinesgleichen findet», il filosofo consiglia di avvolgersi con coraggio «in den Mantel der äußeren, der räumlichen Einsamkeit». Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, in *id.*, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe VII.3.*, 38 [11], a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Berlin, De Gruyter, 1968, pp. 337-338.

⁴⁰² Ivi, p. 56. Augustin cita qui da Renate Liebenwein-Krämer, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Zugl. Diss. phil. Frankfurt a. M., 1974* (= Frankfurter Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Frankfurt/M, 1977, p. 292.

Der von der Art der Präsentation des Selbstbildnisses ausgehende nahezu «Kultbildhafte[...] Hoheitsanspruch» ist dem Bildinhalt — der Krönung des eigenen Hauptes und der Selbstnennung zur Majestät — nicht nur adäquat, sondern dem vom Bildinhalt erhobene Anspruch wird durch die «Ikonisierung» bestärkt. Durch die im Bild vorgenommene Rahmung des Bildes wird der repräsentative Anspruch des Bildes unterstrichen.⁴⁰³

Nell'economia dell'autoritratto, che si pone nel solco tracciato ad esempio dai tondi di Laurent Dabos che ritraggono Napoleone Bonaparte,⁴⁰⁴ un ruolo particolare assumono le due braccia scheletriche, che alludono all'immortalità del genio dell'artista.⁴⁰⁵

Non a caso, un altro esempio di questi «travestimenti» di Kubin è offerto proprio dalla *Titelzeichnung* di *Die andere Seite* [fig. 4], che mostra la figura a mezzo busto di un disegnatore in piedi vicino al suo «Schreib- und Zeichenpult» su cui sono poggiati un calamaio e un tampone per l'inchiostro. Kubin rappresenta sul vol-

⁴⁰³ Augustin, «Die Selbstinszenierung Alfred Kubins», cit., p. 51.

⁴⁰⁴ Cfr. *ibidem*.

⁴⁰⁵ Si noti, tra parentesi, che gli ultimi due ritratti di cui si è parlato, insieme riassumono i tratti fondamentali dell'immagine stilizzata di se stesso che Kubin proietta nel frammento giovanile *Einige Worte über das Schaffen und den Menschen Alfred Kubin*. Qui l'artista si rappresenta nella posa del genio incompreso, la cui figura assume tratti superomistici e allo stesso tempo mostra tutti i segni di una *Müdigkeit* che lo condanna alla follia e alla morte. In particolare, nel testo del frammento, Kubin trasforma il tema dell'autoritratto *Ich Majestät von eygen Genaden* in un motivo letterario, laddove descrive la propria testa in termini che richiamano da vicino la composizione del disegno. «Dieser Kopf» scrive Kubin «wird jedem unvergesslich sein der in auch nur ein einziges Mal genauer sah. Hier kann man den Genius selbst studieren in seiner ungetrübtesten Form. [...] Die Züge eines Napoleon, Beethoven, Goethe, eines Schopenhauer und Goya, sind hier vereint und wiederholen sich hier.» Alla luce di queste somiglianze, sembra plausibile l'ipotesi di Andreas Geyer, che ha posto in relazione il frammento *Einige Worte* con il progetto, portato avanti da Kubin nel 1902, di pubblicare un libro, a proposito del quale afferma: «Es ist der größte Theil meines Menschen darin enthalten.» Se l'ipotesi di Geyer fosse corretta, non stupirebbe che Kubin avesse scelto proprio l'autoritratto *Ich Majestät von eygen Genaden* come «Titelbild oder Schlußbild» per il libro in via di pubblicazione. Quale che fosse il contenuto effettivo del libro, ad ogni modo, è interessante notare che, come emerge dalle testimonianze epistolari, già diversi anni prima della scrittura del romanzo, Kubin aveva concepito un'opera letteraria incentrata sulla propria immagine di artista e suggellata da un autoritratto, proprio come avviene nel caso di *Die andere Seite*.

to del disegnatore i propri tratti, mentre l'abbigliamento è quello tipico degli artisti dell'Ottocento,⁴⁰⁶ un elemento che rimanda esplicitamente al protagonista del romanzo, il quale dopo il suo arrivo nel *Traumreich* è costretto ad adeguarsi alla moda del regno di Patera, ferma appunto agli anni Sessanta del XIX secolo.⁴⁰⁷

Come nota giustamente Christoph Brockhaus, la *Titelzeichnung* di *Die andere Seite* si pone nel solco della tradizione dell'autoritratto, nella forma inaugurata da Rembrandt, dal momento che la posa di tre quarti e lo sguardo obliquo dell'uomo sono inconfondibilmente quelle canoniche del genere.⁴⁰⁸ Il riferimento a Rembrandt appare qui particolarmente significativo, se si considera che il pittore olandese costituisce uno dei modelli assoluti di Kubin, presentandosi come il vero e proprio archetipo della figura del *Maler-Zeichner*.⁴⁰⁹ Come scrive Christina Feilchenfeldt, infatti, non solo «hatte Rembrandt mit seinen radierten Selbstbildnissen bereits stark zur Aufwertung der Arbeit auf Papier beigetragen [...]. Rembrandt war auch der erste gewesen, der das Selbstportrait zu immer wieder neuen Variationen der eigenen Darstellung einsetzte und ganze Serien von Selbstportraits als graphische Blätter produzierte.»⁴¹⁰

⁴⁰⁶ A tal proposito nota giustamente Lippuner: «Zylinder und schwarzer Gehrock sowie Spazierstock gehören zum Künstler der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts, wie etwa noch Porträts von Eduard Manet bezeugen. Diese Tracht ist also wiederum ein bildkünstlerisches Motiv. Allerdings dürfte kaum Manet als Anregung gedient haben als vielmehr Goya: Das erste Blatt der «Caprichos» ist ein Selbstporträt im von Kubin her bekannten Kostüm.» Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., p. 101.

⁴⁰⁷ Cfr. AS, pp. 65-66.

⁴⁰⁸ Cfr. Brockhaus, *Das zeichnerische Frühwerk*, cit., p. 70.

⁴⁰⁹ Ancora nel 1936, in una lettera al collega disegnatore Anton Steinhart, Kubin dichiara infatti: «Rembrandt sind wir Malerzeichner ja alle verpflichtet». Lettera di Alfred Kubin ad Anton Steinhart, Zwickledt, 26/11/1936, in A. Kubin/A. Kolig/C. Moll/A. Steinhart, *Ringeln mit dem Engel, Künstlerbriefe 1933 bis 1955, Kubin, Anton Kolig und Carl Moll an Anton Steinhart, Bearbeitet und herausgegeben von Hans Kutschera*, Verlag Das Bergland-Buch, Salzburg/Stuttgart, 1964, p. 41.

⁴¹⁰ Christina Feilchenfeldt, «Das Portrait. Von Angesicht zu Angesicht», in *id./U. Harbusch* (a cura di), *Auf einem anderen Blatt. Dichter als Maler*, Strauhof, Zürich 2002, pp. 69-83, qui p. 69.

L'autoritratto del disegnatore suggella quindi una specifica «triangolazione tra autore-personaggio-autoritratto»⁴¹¹ realizzata da Kubin in *Die andere Seite*. Non è un caso, infatti, che Kubin scelga di collocarlo proprio nello spazio liminare del paratesto. Incorniciando il testo e configurandosi come autoritratto al tempo dell'autore e del disegnatore-protagonista, esso svolge infatti la funzione di una soglia porosa che permette l'osmosi tra la dimensione della realtà empirica fuori dal testo e l'universo finzionale del romanzo.⁴¹² La *Titelzeichnung* di *Die andere Seite* assume così uno statuto irriducibilmente ambiguo, che sembra ergersi a manifesto dell'intera poetica/estetica di Kubin, portando in primo piano la questione del disegno, come anche il carattere inequivocabilmente metapittorico della scrittura di Kubin.

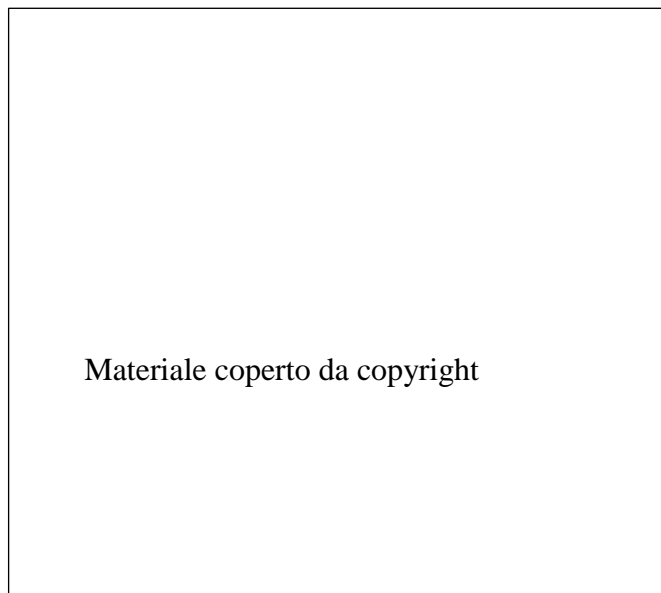


Figura 4 *Die andere Seite*, *Titelzeichnung*

⁴¹¹ Cometa, «Al di là dei limiti della scrittura», cit., p. 55.

⁴¹² In questo caso la relazione tra l'immagine e il testo si colloca nella tipologia che, come si è detto nel capitolo precedente, Liliane Louvel definisce «parapictoriality». Come scrive Louvel, l'uso parapittoriale dell'immagine «which is neither entirely within the text nor without, produces a parergon effect similar to the one defined by Derrida in *La vérité en peinture*.» Cfr. Louvel, *Poetics of the Iconotext*, cit., p. 56.

3.2 La teoria del disegno di Kubin

La posizione strategica in cui Kubin colloca l'autoritratto del disegnatore segnala fin dall'inizio la centralità della questione del disegno in *Die andere Seite*. Infatti, sebbene la struttura del romanzo risulti molto frammentaria, è proprio la riflessione di Kubin intorno all'arte e in particolare intorno all'arte del disegno a fare da collante in modo più o meno esplicito tra le diverse parti dell'opera.

Come si è detto all'inizio di questo capitolo, infatti, è possibile rileggere tutta la vicenda del viaggio nel Traumreich come un'avventura «artistica» del disegnatore, il quale, più o meno a metà della storia, perviene alla scoperta di un nuovo stile grafico:

Es überfiel mich ein Arbeitsdelirium; im nächsten halben Jahre produzierte ich unter dem Drucke des Schmerzes meine besten Sachen. Ich betäubte mich im Schaffen. [...] Ein paar kleine Serien Arbeiten entstanden, nur für wenige bestimmt. Hier versuchte ich unmittelbar neue Formgebilde nach geheimen mir bewusst gewordenen Rhythmen zu schaffen; sie ringelten, knäuelten sich, und platzten gegeneinander. Ich ging noch weiter. Ich verzichtete auf alles bis auf den Strich und entwickelte in diesen Monaten ein seltsames Liniensystem. Ein fragmentarischer Stil, mehr geschrieben wie gezeichnet, drückte es wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen meiner Lebensstimmung aus. — «Psychographik» nannte ich dieses Verfahren und wollte später Erläuterungen dazu verfassen. Im Bezirke neuen Schaffens fand ich die Entlastung, die mir so not tat. Doch weit entfernt mit dem Schicksal ausgesöhnt zu sein, führte ich im Grund ein Zwitterleben.⁴¹³

Queste righe, uno dei numerosi punti del romanzo in cui si fa aperto riferimento alla questione del disegno, si configurano come una vera e propria dichiarazione programmatica, in cui Kubin, come nota giustamente Van Zon, sembra quasi voler comprimere lo sviluppo complessivo della propria ricerca artistica fino al 1908,⁴¹⁴ prolungando di fatto attraverso il medium verbale quel cortocircuito tra

⁴¹³ Ivi, pp. 165-166.

⁴¹⁴ Cfr. Van Zon, *Word and Picture*, cit., p. 46. Van Zon vede giustamente un'eco di questo passo del romanzo nel breve saggio «Der Zeichner», in cui Kubin scrive: «Meine Technik entwickelte sich langsam aus all den sorgfältig abgetönten Arbeiten in Tusche mit Pinsel und etwas Wasserfarben meiner ersten Schaffensjahre. Mit Klärung der innern Anschauung verlor sich die Lust am Anfertigen solcher nebelhaft verwaschener Blätter, und streng wie nach einem ökonomischen System wurde die Vision in ein Liniengefüge umgesetzt.» Alfred Kubin, «Der Zeichner», AmW, p.

realtà empirica e mondo finzionale del romanzo già innescato dall'autoritratto del disegnatore. Difficile lasciarsi sfuggire, del resto, come la *Psychographik* inventata dal disegnatore-protagonista corrisponda in modo sorprendente allo stile perfezionato da Kubin nel periodo della scrittura del romanzo, uno stile «frammentario, più scritto che disegnato», di cui il primo esempio compiuto è rappresentato proprio dalle illustrazioni di *Die andere Seite*.

Tralasciando per il momento la questione delle illustrazioni e del loro rapporto specifico con il testo del romanzo, su cui tornerò alla fine di questo paragrafo, è opportuno innanzitutto cercare di approfondire in che modo la descrizione della *Psychographik* riassume i termini fondamentali di un'estetica della produzione di Kubin, suggerendo allo stesso tempo una chiave di lettura per *Die andere Seite*.

È interessante notare come il passo citato sopra tematizzi apertamente la questione della relazione tra scrittura e disegno. Come si è detto nel capitolo precedente, già nella teoria dell'arte rinascimentale questa relazione veniva concepita nei termini di una particolare vicinanza, istituitasi quando, con la distinzione del disegno in «interno» ed «esterno», quest'ultimo viene a configurarsi come il medium per eccellenza deputato all'espressione di un «progetto di spirito».

Come osserva ancora Van Zon, il concetto di una *Psychographik* capace di esprimere «come un sensibile strumento meteorologico» le più impercettibili oscillazioni della «Lebensstimmung» dell'artista rimanda a una concezione, molto diffusa a cavallo della svolta di secolo, che interpreta la linea del disegno come «simbolo grafologico».⁴¹⁵ Secondo tale concezione, proprio come dal punto di vista della

57. Lo stesso sviluppo si trova descritto in termini molto simili nel già citato passo dell'autobiografia in cui Kubin parla della propria maturazione stilistica nel periodo a cavallo della stesura del suo romanzo. Cfr. in questo capitolo, n. 49.

⁴¹⁵ La studiosa cita a tal proposito un passo di Hans Hofstätter, che vale qui la pena di riportare, dal momento che si avvicina molto alla visione espressa da Kubin nel romanzo: «[Die Graphologie] versteht die Handschrift bzw. die individuellen Abweichungen von der schulgerechten Schreibvorlage als den symbolischen Ausdruck des Schreibenden; die Seele zeichnet gewissermaßen durch die Hand ihre Schwingungen in ähnlicher Weise graphisch auf, wie z.B. das EKG die Tätigkeit des Herzmuskels in eine graphische Kurve übersetzt. [...] Die entscheidende Erkenntnis aus dem graphologischen Symbolbegriff war für die Kunst die Einsicht, daß im Verlauf einer Linie oder eines Liniengefüges sich ein seelischer Zustand (état d'âme) reiner ausdrückt als bei der Verwendung von herkömmlichen

grafologia l'andamento individuale della grafia può essere interpretato come l'espressione «simbolica» della personalità di chi scrive, anche la linea del disegno può leggersi parimenti come l'espressione di uno stato d'animo, collegata in senso quasi «fisiognomico» alla soggettività della mano che l'ha tracciata.⁴¹⁶

Si noti, ad ogni modo, che, stando a quanto si legge nel romanzo, a conferire un'impronta inconfondibilmente personale alla linea del disegno è precisamente l'elemento del ritmo, individuato da Kubin, ancora in un saggio del 1922, come uno dei fondamenti assoluti della propria prassi artistica:

Auf unerklärliche dunkle Weise teilt sich der Rhythmus den Strichen, die über das Papier fegen oder sorgsam hingesezt werden, als Schwung oder Hemmung mit und verleiht so der Zeichnung jene unverwechselbare Prägung, die wir als «persönlich» empfinden. Ähnlich wie bei den Handschriften kann man auch hier sagen, soviel zeichnende Hände, soviel Rhythmen.⁴¹⁷

Sempre nello stesso saggio, Kubin definisce il ritmo «den unbewußt von selbst sich einstellenden Zug der Hand», esplicitando dunque il significato «fisiognomico» della linea come traccia di un gesto irripetibile dell'artista. Non sorprende, quindi, alla luce di queste riflessioni, che il disegnatore di *Die andere Seite* possa pervenire alla scoperta della *Psychographik* solo abbandonando la propria mano ai suoi «ritmi segreti». Viene introdotta così una vera e propria retorica dell'automatismo⁴¹⁸ che, rafforzata tra l'altro dall'uso di un termine come «Ar-

Symbolfiguren [...]» Hans Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln, DuMont, 1963, cit. in Van Zon, *Word and picture*, cit., p. 53.

⁴¹⁶ La vicinanza «fisiognomica» di linea della scrittura e linea del disegno alla soggettività dell'artista, osserva ancora Van Zon, è rilevata anche da Ernst Jünger, il quale, ancora in una lettera del 1939 scrive a Kubin: «Inzwischen habe ich auch Ihr freundliches Schreiben vom 10. erhalten, - ich freue mich jedesmal, wenn ich Ihre Buchstaben sehe, die für mich eine ähnlich physiognomische Bedeutung besitzen wie Ihre Zeichnungen.» Lettera di Ernst Jünger a Alfred Kubin, Berlin, 19/10/1939, in Jünger/Kubin, *Eine Begegnung*, cit., p. 29.

⁴¹⁷ Alfred Kubin, «Rhythmus und Konstruktion», AmW, p. 61.

⁴¹⁸ Si tratta della stessa retorica che risuona chiaramente anche in tutti quei passi di *Aus meinem Leben* in cui Kubin si rappresenta in preda ai suoi raptus creativi come una sorta di strumento passivo della propria ispirazione.

beitsdelirium», rappresenta il processo creativo come «dionysian ecstasy that delves into the unconscious». ⁴¹⁹

Il passo sulla *Psychographik* assume in tal modo un valore paradigmatico per la struttura dell'intero romanzo. Infatti, come rileva ancora Van Zon, non è un caso che la scoperta del nuovo stile grafico da parte del protagonista avvenga proprio nel capitolo del romanzo intitolato «Im Bann», cosa che rappresenta un'ulteriore allusione a quella retorica dell'automatismo che come si è visto costituisce un tratto fondamentale dell'estetica della produzione di Kubin. ⁴²⁰ E, del resto, non sembra essere un caso nemmeno la sua scelta di battezzare proprio con il nome di *Traumreich* l'enigmatico paese in cui l'intera avventura creativa del disegnatore ha luogo.

Come si è accennato nel primo capitolo di questo studio, infatti, il termine «*Traum*» rappresenta una vera e propria parola chiave per l'estetica di Kubin. Va tuttavia precisato, qui, che il modo in cui l'artista intende il concetto del sogno si distanzia molto da una semplice accezione freudiana, assumendo piuttosto il valore di un termine «operativo» che consente all'artista di definire il modello strutturale che soggiace ai suoi disegni. Infatti, proprio come il sogno compone le sue immagini per lo più a partire da «frammenti» di esperienze della veglia di cui si serba un ricordo, allo stesso modo i disegni di Kubin emergono da un lavoro «combinatorio» dell'artista sulla base dell'enorme repertorio di immagini e impressioni conservate negli archivi della sua memoria:

Der große Schatz an im Gedächtnis aufbewahrten Formen, der sich ansammelte durch alles, besonders das in früheren Jahren Gesehene: Landschaften, Gebäude, Innenräume, Menschen und Tiere, vielleicht untermischt noch mit den Eindrücken der zahlreichen Bilder, graphischen Blättern oder Photos, ist jetzt das Reservoir, aus dem die Einbildungskraft sorgfältig auswählend, verwerfend und neu zusammenpassend schafft. ⁴²¹

⁴¹⁹ Van Zon, *Word and picture*, cit., p. 46. Come hanno messo in luce la stessa Van Zon e soprattutto Schroeder, si tratta di un aspetto che anticipa in modo sostanziale la poetica del surrealismo. Cfr. in particolare Schroeder, «From Traumreich to Surréalité», cit., pp. 218-235.

⁴²⁰ Cfr. Van Zon, *Word and picture*, cit., p. 46.

⁴²¹ Alfred Kubin, «Wie ich illustriere», in *AmW*, p. 70.

Analogamente, anche il *Traumreich* di Patera si configura come un bizzarro assemblaggio di frammenti eterogenei provenienti dal passato:⁴²² come si apprende sin dall'inizio del romanzo dalle parole di Gautsch, infatti, il signore del Regno del Sogno ha incaricato i suoi agenti di raccogliere in giro per l'Europa gli oggetti più disparati e perfino le case, utilizzando come unico criterio discriminante nella scelta il limite temporale degli anni Sessanta dell'Ottocento.⁴²³ Il *Traumreich* di Patera appare in tal modo come un grande *Gesamtkunstwerk*, una sorta di museo a cielo aperto,⁴²⁴ in cui l'immaginazione è la semplice realtà⁴²⁵ e per trovare posto nel quale l'unica cosa che conta è «rappresentare» qualcosa.⁴²⁶

La figura dell'esteta Patera, vero e proprio «Altertumssammler»,⁴²⁷ si rivela in tal modo come un ulteriore doppio del suo autore, una delle innumerevoli maschere del romanzo su cui Kubin proietta nuovamente la propria immagine, comparando questa volta nelle vesti di un «Organisator des Ungewissen, Zwitterhaften, Dämmerigen, Traumartigen», il cui scopo è quello di ordinare «in festen künstlerische Formen» questo regno enigmatico che affonda le proprie radici nel profondo della sua umanità.⁴²⁸ Va notato, qui, come questo aspetto «pianificato» della prassi dell'artista, pur mostrandosi a prima vista in contraddizione rispetto alla retorica dell'automatismo di cui si è già parlato, vada in realtà ad affiancarsi a quest'ultima come una fase successiva della composizione. Nel già citato saggio del 1922, ad esempio, Kubin elenca accanto al ritmo l'elemento della «Konstruktion» come l'altra componente fondamentale del suo processo creativo, che definisce precisamente come «Was an der Zeichnung vorbedacht, planmäßig ist, das ganze Liniengefüge, das die Grundformen trägt [...]»:

⁴²² Schroeder, seguendo l'interpretazione di Govinda, vede personificato nella figura di Patera «the receptacle or all-assimilating memory of the subconscious mind.» Schroeder, «*Alfred Kubin's Die andere Seite*», cit., p. 144.

⁴²³ Cfr. AS, pp. 15-16.

⁴²⁴ Cfr. ivi, p. 84.

⁴²⁵ Cfr. ivi, p. 73.

⁴²⁶ Cfr. ivi, p. 70.

⁴²⁷ Cfr. ivi, p. 16.

⁴²⁸ Lettera di Alfred Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Wernstein a. Inn, 09/01/1908, in Herzmanovsky-Orlando, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, cit., p. 10.

Geist und Wille des Künstlers, erregt vom außermenschlichen, rätselhaften Phantom, bauen förmlich, die Erscheinung umdenkend, in Linien, Flecken und Punkten das graphische Werk. Zugleich wie bedroht von dem Gespenst, schaut der so Schaffende die Wirbel im Strome des Chaos; Erinnerungsreste, Träume, Masken und Ungeheuer tauchen auf und versinken. Nicht wetteifernd solche Schöpfung nachzubilden gilt es, das wäre unmöglich, sondern zu abstrahieren, Zeichnungen zu schaffen, welche die Erlebnisse der schauenden Seele ändern [sic!] zu vermitteln imstande sind. Hier Formen, Zeichen zu erfinden, das ist die Hauptaufgabe der Konstruktion.⁴²⁹

Proprio come la scoperta di un nuovo stile grafico induce il disegnatore di *Die andere Seite* a rinunciare a tutto fuorché al tratto, sintetizzando le proprie composizioni in un sistema di linee, per Kubin l'artista può cercare di rendere l'aspetto caotico e in costante divenire di una percezione completamente introiettata solo percorrendo la strada dell'astrazione.⁴³⁰ In ciò si realizza il progetto fondamentale antimimetico dell'arte del disegno, il cui compito non è quello di «ripresentare» o «riprodurre» la realtà, ma piuttosto di creare nuove forme capaci di restituire *ex novo* l'esperienza della visione. L'immagine così astratta, ridotta all'elemento basilare della linea, viene in tal modo a configurarsi, per citare un'espressione di Gottfried Boehm, come «genuine Deutung von Realität.»⁴³¹ Si tratta, per l'artista, di prendere atto del fatto che la realtà, non più concepibile come un insieme stabile di cose, si configura piuttosto «als etwas Gestaltlos-Energetisches, das von Absenzen und Metamorphosen durchsetzt ist.»⁴³² È solo nel contesto di tale consapevolezza che può darsi per l'artista quella «befreiende

⁴²⁹ Alfred Kubin, «Rhythmus und Konstruktion», AmW, p. 61.

⁴³⁰ Questo movimento di introiezione corrisponde, spiega Boehm, al tentativo di ottenere una formulazione, «die das Äußere in seiner Essenz — mit der Empfindung und dem Affekt, den es erregt, als einen Zusammenhang deuten möchte. Wenn die Natur nicht Gegenüber ist («Ansicht»), sondern [...] auch ein gestaltendes und nicht determinierbares Moment im Maler und Betrachter selbst, dann ist «Beobachtung außen» von der «Beobachtung innen» nicht mehr strikt zu scheiden. Im Gegenteil: die Interferenz beider interessiert, sie gibt es sichtbar zu machen.» Gottfried Boehm, «Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne», in *Philosophisches Jahrbuch* 97 (1990), pp. 232-233.

⁴³¹ Ivi, p. 226.

⁴³² Ivi, p. 233.

Entdeckung, nicht nur gegenüber oder *vor* der Welt, sondern *in* ihr zu leben»: la stessa scoperta che rende possibili «neue Blicke und Erkenntnisse.»⁴³³

In modo sintomatico, il testo del romanzo tematizza apertamente questa scoperta di un nuovo volto della realtà e di una nuova relazione dell'artista con essa. Nel capitolo significativamente intitolato «Die Klärung der Erkenntnis»,⁴³⁴ infatti, il disegnatore di *Die andere Seite* spiega come, educato a una nuova arte della contemplazione dal misterioso popolo dei *Blauäugigen*,⁴³⁵ riesca finalmente a intuire il «ritmo» universale dell'esistenza, divenendone parte:

⁴³³ Ivi, p. 232.

⁴³⁴ Cfr. AS, pp. 175-179.

⁴³⁵ Si noti, qui, che l'aspetto più caratteristico del *Traumreich* è il fatto di essere un regno dell'oscurità («Hier gibt es keine lustigen Farben, rein zeichnerisch ist mehr zu holen», AS, p. 90), dove non esistono i colori, un elemento che allude alla natura crepuscolare e onirica dello stato di Patera, e allo stesso tempo rimanda ancora una volta alla questione del disegno. L'oscurità del Regno di Sogno si traduce infatti in una sorta di cecità del disegnatore, il quale, non potendosi affidare alla vista, sviluppa in modo straordinario gli altri sensi, primo fra tutti l'olfatto («Es gingen mir hier in dem verödeten Perle Ideen auf, welche mir an den lauten Orten der Aussenwelt nie so bewusst geworden wären. Noch weit intimer aber drang ich in diese Verhältnisse ein, als sich mein Geruchsinn wunderbar schärfte. Das geschah schon nach einem halben Jahre. Von da an bestimmte meine Nase meine Sympathie und meinen Widerwillen.» AS, pp. 81-82). È interessante notare come il tema dell'oscurità di Perle sia centrale proprio nella seconda parte del romanzo, in particolare nel capitolo intitolato «Im Bann». Come si è detto infatti, se da un lato il titolo del capitolo può interpretarsi come un riferimento alla retorica dell'automatismo legata alla scoperta della *Psychographik*, d'altro lato anche il motivo della cecità sembra rimandare alla questione dell'automatismo, dal momento che l'idea del disegno come frutto di un gesto automatico viene spesso tematizzata nella *Moderne* attraverso metafore di cecità. Si può citare ad esempio Paul Klee, che in un'annotazione del 1908 scrive nei suoi diari: «Neu gestärkt durch meine naturalistischen Etüden darf ich dann wieder,/ wagen, mein Urgebiet der psychischen Improvisation neu zu betreten. Hier an einem/ Natureindruck nur ganz indirekt gebunden, kann ich dann wieder wagen,/ das zu gestalten, was die Seele gerade belastet. Erlebnisse zu notieren,/ Die sich selbst in blinder Nacht in Linie umsetzen könnten.» Paul Klee, *Tagebücher, 1898-1918*, a cura di Paul-Klee-Stiftung, Stuttgart, Kunstmuseum Bern, 1988, p. 282.

Il popolo dei *Blauäugigen* rappresenta per molti versi un'eccezione rispetto alla norma del *Traumreich*, dal momento che i suoi membri non condividono nulla della costituzione nervosa dei *Träumer* e sono dediti a una particolare forma di indolenza che consiste sostanzialmente nella pratica della contemplazione. L'azzurro degli occhi dei *Blauäugigen* sembra in tal modo collocarsi in un

Immer mehr fühlte ich das gemeinsame Band in allem. Farben, Düfte, Töne und Geschmacksempfindungen waren für mich austauschbar. Und da wusste ich es: — Die Welt ist Einbildungskraft, Einbildung-Kraft. Überall, wohin ich ging und was ich trieb, war ich bemüht, meine Freuden und Leiden zu verstärken, und heimlich lachte ich über beides. Wusste ich es doch jetzt sicher, dass das Hin- und Herpendeln ein Gleichgewicht darstellt; gerade bei der weitesten und heftigsten Schwingung kann es sich am deutlichsten fühlbar machen. Einmal sah ich die Welt als ein teppichhaftes Farbenwunder, die überraschendsten Gegensätze alle in einer Harmonie aufgehend; ein andermal überschaute ich ein unermessliches Filigran der Formen. In der Finsternis umrauschte mich eine Orgelsymphonie von Tönen, worin sich pathetische und zarte Naturlaute zu verständlichen Akkorden ergänzten. Ja, ganz neuartige Empfindungen erfasste ich nachtwandlerisch. Ich entsinne mich jenes Morgens, da ich mir wie das Zentrum eines elementaren Zahlensystems vorkam. Ich fühlte mich abstrakt, als schwankender Gleichgewichtspunkt von Kräften — ein Gedankengang, der mir niemals wieder gekommen ist.⁴³⁶

«Die Klärung der Erkenntnis» amplifica dunque la cesura rappresentata dalla scoperta dell'astrazione e compressa in modo paradigmatico nel passo sulla *Psychographik*, una cesura che viene sottolineata anche dal punto di vista della tecnica narrativa. Il capitolo, infatti, è strutturato come un vero e proprio *excursus*

orizzonte di discorsi che si estende dalla «Blaue Blume» di Novalis a quella «svolta spirituale» dell'arte sancita dalla pubblicazione dell'almanacco *Der Blaue Reiter* di Franz Marc e Wassily Kandinsky e dal trattato *Über das Geistige in der Kunst*, dove lo stesso Kandinsky scrive: «Die Neigung des Blau zur Vertiefung ist so groß, daß es gerade in tieferen Tönen intensiver wird und charakteristischer innerlich wirkt. Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem. Es ist die Farbe des Himmels, so wie wir ihn uns vorstellen bei dem Klange des Wortes Himmel.» Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München Piper, 1912. Non a caso, una volta appresa l'arte della contemplazione dai *Blauäugigen*, il disegnatore recupera improvvisamente la vista: «Was ich vor allem lernte war, den Wert der Indolenz zu schätzen. Diese zu erobern, erfordert für einen lebhaften Menschen die Arbeit eines Lebens. Hat man ihre Süßigkeit einmal erfasst, so hält man sie, wenn auch unter stetem Kampfe, für immer fest. Auch ich versuchte jetzt Steine, Blumen, Tiere und Menschen stundenlang gesammelt zu betrachten. Dabei wurde mein Auge geschärft, sowie es Geruch und Gehör schon waren. — Jetzt kamen grosse Tage — ich entdeckte eine neue Seite der Traumwelt. Die ausgebildeten Sinne beeinflussten allmählich den Gedankenapparat und formten ihn um. Einer überraschenden Art des Staunens wurde ich fähig.» AS, pp. 175-176.

⁴³⁶ Cfr. AS, pp. 176-177.

«filosofico», che rappresenta in modo particolarmente evidente un elemento di discontinuità nel corso della narrazione, dal momento che la voce del disegnatore interrompe esplicitamente il racconto dei fatti «um dem Leser die Philosophie der Blauäugigen [...], nicht ganz vorzuenthalten.»⁴³⁷ L'«interruzione» si configura dunque come un vero e proprio commento «teorico» del narratore, che trova un equivalente «figurativo» (ma sempre all'interno del medium linguistico) nel quarto capitolo della terza parte del romanzo, «Visionen», in cui il narratore descrive per l'appunto la «visione» dello scontro titanico tra Bell e Patera, l'atto conclusivo dell'apocalisse del *Traumreich*.⁴³⁸

In «Die Klärung der Erkenntnis», infatti, come si è detto, il narratore pone l'accento sull'aspetto metamorfico di una realtà concepita come un incessante divenire, scandito dal ritmo pendolare di un'alternanza tra nulla e mondo:

Das Nichts war starr und wollte nicht, dann fing die Einbildungskraft an zu summen und zu schwirren, und in allen Skalen formte, tönte, roch und färbte es sich — da war die Welt da. Aber das Nichts frass alles Geschaffene wieder auf, da wurde die Welt matt, fahl, das Leben verrostete, verstummte und zerfiel, war wieder tot — nichts —; und wieder fing's von vorne an. So war's erklärlich, warum sich alles ineinander fügte, ein Kosmos möglich war.⁴³⁹

Allo stesso modo, come osserva giustamente anche Brunn, «Visionen» presenta un'analoga struttura ciclica.⁴⁴⁰ La lotta tra Bell e Patera infatti produce una serie di metamorfosi della natura, le cui forme finiscono per frantumarsi «in ein unbestimmtes grelles Nichts»⁴⁴¹, per poi riemergere nuovamente, in un movimento incessante tendente alla dissoluzione:

Weiche knochenlose Massen entstanden, weiblich im Ausdruck. Es durchpeitschte sie ein intensiver Formungsdrang; prickelnd glühten Lichtpunkte auf, tausend Harmonien durchfuhren die Räume. Diese wieder flössen ineinander zu einem unteilbaren, wässerigen, leuchtenden Schleim. — Wo eben noch ein Meer gerauscht hatte, gefror eine Eiskruste, die zerplatzt, geometrische Figuren nach allen Seiten warf.

⁴³⁷ AS, p. 175.

⁴³⁸ AS, pp. 315-329.

⁴³⁹ Ivi, p. 178.

⁴⁴⁰ Cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 169.

⁴⁴¹ Ivi, p. 320

Ich gehörte dazu und erfasste alles mit namenlosen Kräften. Nach Ereignissen, die zeitlos, ewig waren, nach Spannungen eines immer eruptiver werdenden Wandels, schlug alles ins Gegenteil um. Auf das Gebären folgte ein Drang nach einem Mittelpunkt — und im Nu war er erreicht. Eine sanfte, selige Schwäche durchstrahlte die Welt. Aus einem matten Verstehen wurde eine Kraft, eine Sehnsucht. — Es war eine ungeheure, selbstverständliche Gewalt, — es wurde dunkel. — In klaren, regelmässigen Schwingungen versank das All in einen Punkt.⁴⁴²

Come emerge dalla lettura congiunta dei due capitoli «Die Klärung der Erkenntnis» e «Visionen» l'immagine del pendolo diviene un motivo fondamentale nel romanzo di Kubin, dal momento che offre un modello figurativo per concepire la parabola di creazione e distruzione descritta dal *Traumreich*.

Sebbene la figura del pendolo rimandi chiaramente a quell'orizzonte filosofico pessimistico-idealistico in cui Kubin si muove fin dai primi anni della sua carriera, va notato ad ogni modo come la cosmogonia negativa messa in scena attraverso la parabola discendente del *Traumreich* in realtà celi uno strato più profondo di significati, che si installano ancora una volta nei meandri di quella «teoria del disegno» che, come si è cercato fin qui di dimostrare, sembra costituire il *Leitmotiv* fondamentale di tutto il romanzo.

Difficile lasciarsi sfuggire, infatti, come la meccanica del pendolo costituisca fin dall'antichità un *topos* assoluto della riflessione intorno alla rappresentazione viva del movimento e, più in generale, della «temporalità» intrinseca dell'immagine.⁴⁴³ Si pensi ad esempio al modo in cui Paul Klee si serve proprio

⁴⁴² Ivi, p. 322.

⁴⁴³ Boehm spiega come la questione della temporalità dell'immagine si ponga con sempre maggiore urgenza a partire dal Diciannovesimo secolo, con la revisione del canone prospettico. Lo studioso cita a tal proposito il testo delle «Schöpferische Konfessionen» di Klee, in cui l'artista afferma: «Bewegung liegt allem Werden zugrunde». Si tratta, commenta Boehm, di una frase con una pretesa universale, che allo stesso tempo prende definitivamente le distanze dalla staticità del modello prospettico. È interessante notare come Klee approfondisca il significato di questa frase facendo diretto riferimento a Lessing, con il quale l'artista si pone in aperta polemica: «In Lessings Laokoon, an den wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher und räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauem Hinsehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch Raum ist ein zeitlicher Begriff». Paul Klee, «Schöpferische Konfessionen», in id., *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, a cura di C. Geelhar, Köln, 1976, p. 119.

dello schema del pendolo per rappresentare come un punto possa essere «messo in moto» attraverso il disegno, trasformandosi in linea. Applicando una forza centrifuga, ad esempio, l'oscillazione del pendolo può trasformarsi in una spirale, una figura che per Klee pone il problema fondamentale della direzione in cui si sviluppa il movimento della linea:

Diese Richtung müssen wir kennen, weil die von der Radiusverlängerung oder Radiuverkürzung abhängige Frage psychisch wesentlich ist. Sie lautet: Löse ich mich vom Zentrum in immer freier Bewegung los? Oder: Werden meine Bewegungen von einem Zentrum immer mehr gebunden, bis es mich schließlich ganz verschlingt? [...] Die Frage heißt nichts Geringeres als Leben oder Tod. Die Radiusbewegung vom Zentrum aus ist progressiv «zum Leben», regressiv «zum Tod».⁴⁴⁴

Il punto, in quanto fulcro di un movimento spiraliforme, dimostra in tal modo quello che Klee definisce come il suo «konzentrischen Urcharakter»,⁴⁴⁵ finendo per identificarsi su un piano «metafisico» con il principio cosmico creativo *tout-court*. È sufficiente a questo punto rileggere i brani citati sopra dai capitoli «Die Klärung der Erkenntnis» e «Visionen», per rendersi conto di come dietro tutto l'armamentario figurativo e le incrostazioni filosofiche, la figura del pendolo, così come viene declinata nel romanzo di Kubin, si dimostri intimamente imparentata con le riflessioni di Klee. Il tracollo apocalittico del *Traumreich*, che sprofonda completamente nel punto, viene così idealmente a coincidere con quella «scena inaugurale» del disegno⁴⁴⁶ in cui il disegnatore traccia sulla carta un punto «originario» per poi svilupparlo in un «sistema di linee» che offrono un «equivalente otti-

⁴⁴⁴ Paul Klee, «Bewegung als Oberste Grundlage», in id., *Klee* (deutsche Ausgabe), New York, Parkstone international Press, 2013, p. 216.

⁴⁴⁵ Paul Klee, *Form- und Gestaltungslehre, Bd.1, Das bildnerische Denken*, a cura di J. Spiller, Basel, 1964, p. 4.

⁴⁴⁶ Si noti, qui, che il ritratto del disegnatore che Kubin premette al romanzo mostra precisamente questa «scena inaugurale». In esso viene infatti rappresentata la configurazione tipica di quello che Ralph Ubl e Wolfram Pichler hanno definito come il «dispositivo classico del disegno» che consiste in un circuito di mano, occhio, spirito, strumento grafico e superficie posizionata su un supporto, che costituisce l'insieme delle precondizioni materiali che devono essere garantite prima che il disegnatore possa apporre il primo segno sulla superficie bianca. Cfr. Wolfram Pichler/Ralph Ubl, «Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst», in C. Meister (a cura di), *Randgänge der Zeichnung*, München, Fink 2007, p. 238.

co» per l'invisibilità delle forze che strutturano gli aspetti dinamici di una visione in continuo divenire.⁴⁴⁷

È interessante notare come gli esiti di questa riflessione sulla linea condotta sul piano tematico assumano ulteriore rilevanza se confrontati con l'aspetto specifico dei disegni che affiancano il testo del romanzo. Si pensi ad esempio all'«illustrazione» del capitolo «Die Verwirrung des Traumes» [fig. 5].⁴⁴⁸ Come nota Gabriele Brandstetter, la penna di Kubin costruisce un reticolo di linee che unisce i vari elementi dell'immagine creando una contiguità tra i contorni delle figure e collegando diverse dimensioni dello spazio:

Das dichte Strichgefüge fordert von vornherein eine differenziertere Betrachtungsweise, als es bei einer plakativeren Eindeutigkeit von Form und Kontur nötig wäre, und daher sind unterschiedliche Perspektiven schon durch Material und Darstellungstechnik vorgegeben. Beispielsweise ist der Fluchtpunkt nicht eindeutig festgelegt, so daß der Blick des Betrachters unbeeinträchtigt — stufenlos, aber auch haltlos — über die in verschiedenen Dimensionstiefen gelagerten Motiv-Zentren schweifen kann und damit quasi selbsttätig statische Bildelemente in eine lebendige Sequenz bringt. Man erzählt sich damit praktisch den Traum selbst, und zwar in immer von neuem austauschbaren Varianten; d. h. die Illustration ist nicht ein eindeutiger optischer Kommentar, sondern selbst eine Art Matrix, die Phantasie-Tätigkeit in Gang setzt.⁴⁴⁹

Lo stile «frammentario, più scritto che disegnato» con cui Kubin compone le illustrazioni di *Die andere Seite*, rinunciando «a tutto, fuorché al tratto», non fa altro,

⁴⁴⁷ Come spiega Boehm, il bisogno di astrazione risponde precisamente tentativo da parte dell'artista, di rappresentare la propria percezione dinamica della realtà in cui è immerso: «Hält man [...] diese dynamische Deutung von Wirklichkeit fest, nimmt man ernst und wörtlich, daß sich Realität im Grunde ausschließlich in ihrer Bewegung, d. h. in ihren *Kraft*charakter enthüllt. [...] Denn Kraft ist ihrer Natur und ihrem Wesen nach unsichtbar. [...] Sichtbar wird sie lediglich in ihrer Äußerung. [...] Das abstrakte Bild ist fähig, dem gestaltlosen, dem unsichtbaren jener Kräfte, die an die Stelle einer stabil erfahrenen Realität treten, Ausdruck und damit künstlerische Wirklichkeit zu leihen. Boehm, «Abstraktion und Realität», cit., pp. 233-234.

⁴⁴⁸ Il capitolo occupa le pagine 179-180, l'illustrazione si trova a p. 181 del romanzo.

⁴⁴⁹ Brandstetter, «Das Verhältnis von Traum und Phantastik», cit., p. 260.

Materiale coperto da copyright

Figura 5 Die andere Seite, illustrazione del capitolo «Die Verwirrung des Traumes»

in effetti, che espone lo specifico dell'immagine. Come spiega Gottfried Boehm, le immagini non sono semplici «oggetti», ma «luoghi» in cui si realizza l'interazione di due modalità temporali. Posto di fronte all'immagine, infatti, l'occhio è in grado di percepire la sequenzialità dei singoli dettagli e del loro contenuto, senza tuttavia mai perdere di vista la simultaneità specifica dell'iconico.⁴⁵⁰ Questa peculiarità, che è precisamente ciò che consente di «animare» la materialità dell'immagine, rappresenta il diretto risultato di quella che Boehm definisce come «differenza iconica»:

Die Erfahrung von Lebendigkeit resultiert aus jener Differenz, mittels derer die latenten und unerweckten Energien des Kontinuums [del supporto materiale dell'immagine] überspringen. Sichtbar aber werden sie, weil sie sich in einer bildspezifischen Asymmetrie organisieren. Sie ist konstitutiv und jedermann kann sie mit seinen eigenen Augen erkennen. Denn niemand kann übersehen, dass er bei der Betrachtung eines (beliebigen) Bildes stets auf ein Wechselspiel zwischen einem formarmen, opaken und simultanen Kontinuum und den in diesem Feld sichtbaren Distinktionen trifft, die sukzedierend und diskontinuierlich, aber geformt bzw. irgendwie gestaltet erscheinen. Dieser Kontrast *ist selbst sichtbar*, vor allem aber *macht er sichtbar*.⁴⁵¹

Se da una parte questa caratteristica commistione di due differenti modalità temporali è propria di qualsiasi immagine, è solo con il movimento verso l'astrazione che essa si fa più evidente. Nel caso delle «illustrazioni» di *Die andere Seite*, in particolare, il tratto di penna di Kubin, pur definendo il contorno di figure riconoscibili, si espone sempre contemporaneamente anche nel suo aspetto più puramente autoreferenziale, come traccia di un gesto dell'artista: il meccanismo di «animazione» descritto da Brandstetter risulta precisamente dal fatto che il disegno si offre al contempo come «immagine» e come un sistema di linee «pure», costituendo così un piano di elementi visivi pre-oggettuali e pre-semiotici che, come scrive ancora Boehm, «wir in allem, *was wir sehen*, stets *mitsehen*.»⁴⁵²

⁴⁵⁰ Cfr. Gottfried Boehm, «Die Sichtbarkeit der Zeit und die Logik des Bildes», in id., *Die Sichtbarkeit der Zeit: Studien zum Bild in der Moderne*, a cura di R. Ubl, Paderborn, Wilhelm Fink, 2017, p. 276.

⁴⁵¹ Ivi, p. 277.

⁴⁵² Boehm, «Abstraktion und Realität», cit., p. 230.

Come si vede, dunque, lo stile grafico scelto da Kubin per le illustrazioni di *Die andere Seite* tende ad accentuare quegli aspetti temporali dell'immagine che, una volta «messi in moto» dallo sguardo dello spettatore, restituiscono un'impressione di mobilità, innescando processi immaginativi che si aprono a una dimensione «narrativa». Gabriele Brandstetter ha giustamente individuato una contropartita testuale di questa scelta stilistica nel tentativo di Kubin di forzare la sequenzialità del medium verbale per cercare un'approssimazione alla simultaneità dell'immagine.⁴⁵³ Il testo del capitolo «Die Verwirrung des Traumes» assume in questo senso ancora una volta un aspetto paradigmatico.

Esso si configura infatti come un vero e proprio «protocollo onirico»⁴⁵⁴ che descrive un flusso di immagini dal punto di vista di uno spettatore «passivo». Come nota la studiosa, ad ogni modo, sarebbe riduttivo considerare questa descrizione come un semplice processo di «Bilder-Addition», che cerca per così dire di drammatizzare il disegno cui si affianca.⁴⁵⁵ L'effetto «onirico» della narrazione dipende piuttosto dal modo caratteristico in cui Kubin utilizza il medium verbale. Proprio in quei passaggi in cui si concentra il grado maggiore di plasticità, infatti, egli non ricorre in alcun modo a un linguaggio metaforico o figurato, ma utilizza semmai un linguaggio assolutamente quotidiano, che fa leva su una lapalissiana coincidenza di significante e significato:

Ein in grünes weiches Leder gekleideter Mann, mit einer Mütze, welche wie eine weisse Wurst aussah, sass auf einem entlaubten Baume und fing aus der Luft Fische. Er hing sie dann an den Zweigen auf und im Nu waren sie gedörrt. — Ein alter Kerl mit abnorm grossem Oberkörper und kurzen Beinen näherte sich; bis auf ein paar beschmierte Arbeiterzwilchhosen war er nackt. Er hatte zwei lange senkrechte Reihen von Brustwarzen — ich zählte achtzehn —. Nun zog er seine Lungen schnaufend voll Luft, bald schwoll die rechte und bald die linke Brust mehr an, dann spielte er

⁴⁵³ Cfr. Brandstetter, «Das Verhältnis von Traum und Phantastik», cit., p. 260.

⁴⁵⁴ Questo aspetto è stato posto in rilevanza per la prima volta Brandstetter (cfr. *ivi*, p. 258) e poi ripreso ampiamente da Geyer, che offre una lettura del capitolo in chiave freudiana. Geyer, *Träumer aufs Lebenszeit*, cit., p. 119.

⁴⁵⁵ Come rileva anche Brandstetter, questa visione è adottata ad esempio da Jens Malte-Fischer, che descrive *Die andere Seite* come la «Dramatisierung eines kubinschen Bildbandes». Cfr. Brandstetter, «Das Verhältnis von Traum und Phantastik», cit., p. 259 e Jens Malte-Fischer, «Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus», in *Phäicon* 3 (1978), p. 116.

mit den Fingern auf diesen achtzehn Warzen die schönsten Harmonikastücke. Dabei bewegte er sich taktmässig nach der Melodie wie ein Tanzbär, während er die Luft wieder ausstiess. Schliesslich hörte er auf, schneuzte sich in die Hände und schleuderte sie von sich. Dann wuchs ihm ein ungeheurer Bart, in dessen Gestrüpp er verschwand.⁴⁵⁶

Il passo citato riesce a evocare, proprio attraverso l'obiettività e la naturalezza di un semplice resoconto di «fatti bruti», le dinamiche di una realtà onirica (quella del «sogno» del disegnatore, ma, in un costante gioco di infiniti rispecchiamenti, anche quella del *Traumreich* di Patera e, al contempo, dell'arte grafica di Kubin), che presenta agli «occhi» del lettore l'immagine cangiante di un flusso ininterrotto di «fluttuazioni antropoidi»,⁴⁵⁷ sovvertendo completamente qualsiasi logica razionale.

Al contempo, la compresenza di medium verbale e visuale crea una sinergia che contribuisce all'impressione di una realtà in continua metamorfosi. Si pensi ad esempio alla figura del pescatore sui rami dell'albero che compare nella porzione superiore sinistra dell'illustrazione: i tratti allungati che ne delimitano i contorni ricordano in certa misura la forma di un insetto. Nel testo non c'è nulla che possa suggerire un'analogia associazione, e tuttavia questa rimane presente, veicolata dall'utilizzo dell'aggettivo «grün». In casi come questo, come spiega ancora Brandstetter, «[ist] die bildliche Wirkungsweise dieser unwahrscheinlichen Szenen [...] bewußt in einem vorsprachlichen, rein visuellen Bereich zurückgeschaltet. [...] Allein die verbale Anspielung auf die Farbe bildet den Anstoß des Traumes, wodurch der Phantasie des Lesers der weitestmögliche Spielraum eingeräumt ist [...]».⁴⁵⁸

Un caso analogo è poi quello dell'illustrazione di pagina 27, che mostra il disegnatore alla finestra [fig. 6]. Nel passo del testo corrispondente si legge:

Am letzten Tag, den wir in unserer alten Wohnung zubrachten, überschlich mich doch ein Wehmutgefühl. Ich weiss nicht, ob es andern auch so geht, mich schmerzt der Abschied von mir lieb gewordenen Räumen. Hier wich wieder ein Stück Leben

⁴⁵⁶ AS, pp. 179-180.

⁴⁵⁷ Prendo a prestito l'espressione, piuttosto calzante, ancora da Brandstetter, «Das Verhältnis von Traum und Phantastik», cit., p. 262.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 263.

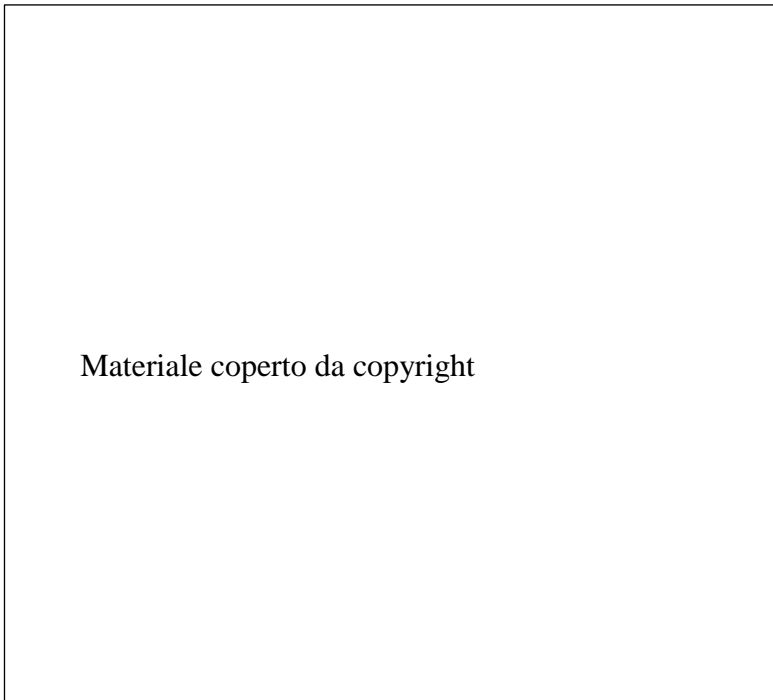


Figura 6 Die andere Seite, illustrazione p. 27

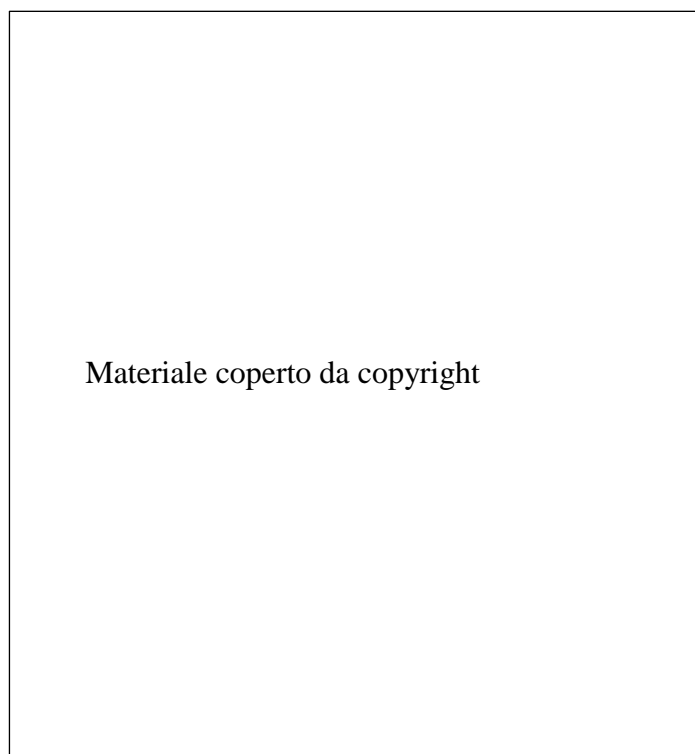


Figura 7 Die andere Seite, illustrazione p. 81

von mir, das fortan nur eine Erinnerung sein würde. Ich trat ans Fenster, draussen war es dunkel, alles herbstlich kahl. Gedämpft drang der Lärm der grossen Stadt an mein Ohr. Es wurde mir wirklich weh ums Herz und ich starrte in den nächtlichen Himmel.⁴⁵⁹

Immediatamente prima della partenza per il *Traumreich* il disegnatore prova una stretta al cuore che, sulla base di quanto si legge nel testo, sembra dovuta sostanzialmente al dispiacere di lasciare la propria casa. Allo stesso tempo, tuttavia, uno sguardo all'illustrazione apre nuovi orizzonti di significato: il telaio della finestra mostra infatti il profilo di una croce, un elemento che trasforma la semplice malinconia in un presagio ominoso. Come commenta Simonis a proposito di questa immagine, inoltre, «Der Effekt des Unheimlichen erhält dabei zusätzlichen Nachdruck durch das betont Schizzenhafte der Darstellung, das die Figur und ihre Umgebung bewußt in einer andeutungshaften, unheilvollen Schemenhaftigkeit beläßt.»⁴⁶⁰

Se, in casi come quelli illustrati sopra, medium verbale e visuale sembrano cooperare con mezzi differenti alla costruzione di un immaginario comune,⁴⁶¹ in altri casi appare invece in primo piano la consapevolezza di Kubin delle differenti possibilità espressive dei due media.

Ciò emerge in modo particolarmente evidente in quei casi in cui il lettore incontra delle «illustrazioni» che in effetti non sembrano affatto illustrare il contenuto del testo al quale sono affiancate. È il caso, ad esempio dell'illustrazione di pagina 81 [fig. 7] che mostra un'enigmatica scena in cui tre misteriosi personaggi fanno capolino da dietro il piano di un tavolo sul quale è poggiato un piccolo scrigno. Nel testo non si trovano accenni a una situazione simile a quella rappresentata nel di-

⁴⁵⁹ AS, p. 26.

⁴⁶⁰ Linda Simonis, «Bildende Kunst als Movers der literarischen Avantgarde. Text-Bild-Beziehungen im Werk Alfred Kubins», in H. Kircher, *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und bildende Kunst um 1900*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2002, p. 255.

⁴⁶¹ Altri esempi di questo tipo sono le illustrazioni a p. 305 e 317, che, insieme al testo, concorrono a costruire l'immaginario apocalittico della distruzione del *Traumreich*, rappresentando rispettivamente: la prima, il fiume di cadaveri e putredine che fluisce inesorabilmente per le vie di *Perle* trascinandolo tutto ciò che trova sulla propria strada (Cfr. AS, p. 304) e la seconda, il gorgo infernale che risucchia gli ultimi superstiti del Regno di Sogno (Cfr. AS, p. 312).

segno. Infatti nelle pagine direttamente adiacenti il narratore descrive dapprima la strana atmosfera delle strade di *Perle*, in cui le case sembrano animate e dotate di personalità propria,⁴⁶² per poi passare a parlare di come nel *Traumreich* egli abbia sviluppato uno straordinario olfatto:

Das geschah schon nach einem halben Jahre. Von da an bestimmte meine Nase meine Sympathie und meinen Widerwillen. Stundenlang schlich ich nun in all den alten Winkeln umher, beschnupperte und beroch alles. Hierbei erschloss sich mir ein ganz neues, unabsehbares Gebiet. Jedes dieser gebrauchten Geräte teilte mir ein kleines Geheimnis mit. Meine Frau lächelte oft: es kam ihr komisch vor, wenn ich an irgendeinem Ding, einem Buch oder einer Spieldose, verständnisvoll herumschnüffelte. Ich war auch wirklich fast wie ein Hund; erklären konnte ich das alles nicht so genau, das waren Empfindungssachen so fein, dass die Worte versagen.⁴⁶³

L'unico elemento che sembra poter costituire un punto di contatto tra l'illustrazione e il testo appare qui l'accenno alla «Spieldose», dal momento che nel disegno l'oggetto che si vede sul tavolo potrebbe essere interpretato appunto come un *carillon*. Proprio a causa della discrasia tra testo e immagine, diversi studiosi ipotizzano che questo disegno possa essere una delle illustrazioni che Kubin avrebbe originariamente realizzato per il *Golem* di Gustav Meyrink e poi riutilizzato per *Die andere Seite*.⁴⁶⁴ Tra gli altri, Christoph Brockhaus, ad esempio, trova dei contatti con il capitolo «Punsch» del romanzo di Meyrink, mentre Schroeder ipotizza che Kubin abbia potuto trasformare nella versione finale del disegno la sagoma del libro «Ibbur» del *Golem* nel *carillon* che compare in *Die andere Seite*.⁴⁶⁵ Sebbene queste attribuzioni risultino plausibili, esse tuttavia non dicono nul-

⁴⁶² Nel testo si legge ad esempio: «Diese Häuser, das waren die starken, wirklichen Individuen. Stumm und doch wieder vielsagend standen sie da. Ein jedes hatte so seine bestimmte Geschichte, man musste nur warten können und sie stückweise den alten Bauten abtrotzen. Diese Häuser wechselten sehr mit ihren Launen.» AS, p. 80.

⁴⁶³ AS, p. 82.

⁴⁶⁴ Tornerò più dettagliatamente sulla questione delle illustrazioni per il *Golem* nel prossimo capitolo.

⁴⁶⁵ Brockhaus spiega la sua attribuzione come segue: «Obwohl Kubin bei der Illustrierung im allgemeinen nicht gerade sklavisch dem Text folgt, spricht jene eine unähnliche Stimmung gehüllte Zeichnung einer Tischrunde, im gänzlich anderen Zusammenhang einer Beschreibung der Häuser Perles untergebracht für eine Illustration jener nächtlichen Begebenheit im Kapitel «Punsch» des

la riguardo alla scelta di collocare questo disegno proprio nella posizione in cui si trova nel romanzo. Si tratta, a ben guardare, di una scelta molto oculata: la presenza dell'immagine concorre a rafforzare l'atmosfera perturbante della città di Perle, veicolata nel testo attraverso le osservazioni del narratore riguardo all'aspetto «animato» delle case e all'oscurità che regna perennemente nel *Traumreich* e che lo costringe ad affidarsi a sensi differenti da quello della vista. Nel disegno, le figure enigmatiche, dall'aspetto di strani coboldi, le cui fattezze potrebbero ricordare tanto una scimmia quanto un teschio, emergono senza soluzione di continuità dal groviglio di linee scure che costituisce lo sfondo, realizzando attraverso mezzi non verbali la percezione di inspiegabili presenze che «animano» lo spazio. Allo stesso tempo il testo sottolinea verbalmente come determinati tipi di percezione siano interdetti al *logos* razionale del linguaggio, un'affermazione che in modo indiretto sembra quasi alludere all'irriducibile differenza tra medium verbale e visuale.⁴⁶⁶

Si comprende in tal modo come molto della partita di *Die andere Seite* si giochi in effetti sul piano di una visibilità per così dire «in negativo», sul quale la sinergia o

Golem, bei der Josua Prokop, der Maler Vrieslander und der alte Spieler Zwakh, von dem es heißt, daß «seine Züge mit den maskenhaften Gesichtern seiner Marionetten» vergleichbar seien, beisammen sitzen. Als Zwakh seine Schilderung des gespenstischen Golem beendet hat, gewahrt der Erzähler visionär «eine Katze» vor seinen Augen, und dann im müden Erschöpfungszustand: «Plötzlich sahen die drei am Tische zu mir herüber.» Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 280; Brockhaus cita qui da Gustav Meyrink, *Der Golem*, in id. *Gesammelte Werke*, Bd. I, Leipzig, 1915, pp. 50-51 e 60-61. Attribuzioni analoghe si trovano in: Schroeder, *Alfred Kubin's Die andere Seite*, cit., pp. 139-140; Sigrid Meyer, *Golem. Die literarische Rezeption eines Stoffes*, Bern, Lang, 1975, p. 215. Veronika Schmeer si trova invece in disaccordo sull'identificazione degli altri studiosi, dal momento che non vede attinenza tra l'oggetto (*carillon*, uno scrigno) rappresentato sul tavolo e il testo del Golem. Cfr. Veronika Schmeer, *Inszenierungen des Unheimlichen. Prag als Topos - Buchillustration der Moderne (1914-25)*, Göttingen, V&R Unipress, 2015, p. 173.

⁴⁶⁶ Un caso analogo è rappresentato anche dall'illustrazione di pagina 99 [fig. 9], che mostra un oscuro porticato della città di *Perle*. Anche in questo caso, infatti, non è possibile individuare un riferimento diretto all'immagine nel testo, in cui il narratore racconta piuttosto una serie di strani episodi che rappresentano altrettante «Schattenseiten» (AS, p. 97) della vita a *Perle*. Anche qui la costruzione dell'atmosfera perturbante è affidata all'illustrazione, che anticipa già gli sviluppi drammatici della parte finale del capitolo «Im Bann».

la frattura tra testo e disegni si appella in ultima analisi alla fantasia del lettore. Ciò appare in modo particolarmente evidente soprattutto in quei casi in cui Kubin rinuncia ad affiancare delle immagini al testo.

Si pensi ad esempio al caso paradigmatico del personaggio di Patera. Sebbene Kubin offra una rappresentazione grafica di molti dei personaggi del romanzo,⁴⁶⁷ il signore del Regno di Sogno non compare all'inizio che attraverso il medium verbale, nella breve *ekphrasis* del ritratto di Patera che Gautsch consegna al narratore:

Dabei zog er ein kleines Paket hervor und legte es vor mich auf den Tisch. Ich las meine genaue Adresse, erbrach das Siegel, und hielt ein glattes Lederetui von grau-grüner Farbe in den Händen. Darin befand sich eine kleine Miniature, ein auffallend charakteristisches Brustbild eines jungen Mannes. Braune Locken umringelten ein Antlitz merkwürdig antiker Prägung; gross, überhell, gerade aus dem Bilde heraus, starrten mich die Augen an:— das war unstreitig Claus Patera!⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ È il caso ad esempio del già citato autoritratto del disegnatore inserito nel frontespizio del romanzo. Altri personaggi che compaiono nelle illustrazioni sono la *femme fatale* Melitta Lampenbogen (AS, p. 157), Herkules Bell, il disegnatore Nik Castringius e il Barone de Nemi. Nel caso di questi due ultimi personaggi, le piccole miniature (AS, pp. 106 e 108) come nota giustamente Lippuner, sono integrate nel testo come se fossero un vero e proprio capolettera (cfr. Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., p. 176) e, presentando l'aspetto dei due uomini, sembrano integrare la descrizione verbale, che verte principalmente sul loro carattere. Il ritratto di Bell (AS, p. 189), invece, rappresentato di profilo nella sua massiccia figura, sembra fare eco alle parole del disegnatore, che afferma «Sein Gesicht schien wie eine Kombination von Geier und Stier. Alle Formen waren leicht aus der Symmetrie geschoben; die Hakennase nach einer Seite gedrückt, ein betontes Kinn, eine hohe, schmale, sehr kantige Stirn gaben dem Kopf etwas schief Verwegenes.» AS, pp. 189-190. Particolarmente interessante appare infine il ritratto che mostra uno dei *Blauäugigen* (AS, p. 311). Il disegno è inserito nel testo come se fosse un capolettera, come si è visto per le miniature che raffigurano De Nemi e Castringius, ma in questo caso la sinergia tra testo e immagine è ancora più notevole che nei precedenti: immediatamente accanto al volto della figura, proprio all'altezza degli occhi felini rivolti in direzione dello spettatore, si legge infatti la frase: «Mit einem unvergleichlichen Blick aus seinen blauen Augen sah er mich an» (AS, pp. 310-311). Testo e disegno creano in tal modo ancora una volta un cortocircuito tra realtà finzionale e realtà esterna, che porta il lettore a una immediata e irriflessa identificazione con il protagonista per il tramite dello sguardo della figura nell'immagine.

⁴⁶⁸ AS, p. 7.

Il «potere» del logos iconico viene qui tematizzato esplicitamente: il ritratto di Patera «cattura» per così dire l'essenza del suo soggetto e diviene una prova inconfutabile della veridicità del racconto di Gautsch. La visione del ritratto, infatti, mette in moto l'immaginazione del ricordo, facendo apparire «davanti agli occhi» del disegnatore quel compagno di scuola dimenticato per venti lunghi anni:

Beim Anblick seines sehr ähnlichen Porträts schrumpfte diese beträchtliche Zeitpause in meinem Geist zusammen. Vor mir tauchten die langen, gelbgestrichenen Korridore des Salzburger Gymnasiums auf, ich sah wieder den alten Schuldiener mit dem würdigen Kropf, nur mühsam verdeckt durch eine raffinierte Bartkultur. Ich sah mich wieder, mitten unter den Jungen, und mitten drin auch Claus Patera, geschändet durch einen steifen Filzhut, ein Zwangskleidungsstück, dem verworrenen Geschmack seiner Ziehtante entsprungen.⁴⁶⁹

Insieme al ritratto, il disegnatore trova poi nell'astuccio di cuoio consegnatogli da Gautsch anche un biglietto di Patera su cui sono scritte con l'inchiostro le parole «Wenn du willst, so komme».⁴⁷⁰ Ad essere rilevante, qui, per il narratore, non è tanto il significato del messaggio, quanto l'«identità» della grafia di Patera:

Und abermals durchzuckte mich ganz leise und traumhaft ein Bild aus längst entschwundener Vergangenheit. So, so auseinanderstrebend, zerfahren und gleichsam unbeholfen, zu gross, so, genau so war doch die Schrift meines alten Schulkameraden gewesen — «desperat» nannte sie einmal ein Lehrer. Gewiss waren diese fünf Worte in festeren Zügen hingesetzt, doch der Schreiber war offenbar derselbe. Ein seltsames Unbehagen erfasste mich jetzt, — eiskalt starrte dieses schöne Gesicht mich an. In diesen Augen konnte man sich verfangen, es war etwas Katzenhaftes darin.⁴⁷¹

Il testo viene qui recepito dal disegnatore unicamente nel suo aspetto «immaginabile»: proprio come si è visto riguardo al passo sulla *Psychographik* a proposito della linea del disegno, la grafia è percepita qui come la traccia inconfondibile della persona. Dopo la visione del biglietto di Patera, tuttavia, gli occhi del ritratto appaiono differenti: come osserva il narratore, infatti, essi possiedono «qualcosa di

⁴⁶⁹ Ivi, pp. 7-8.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 11.

⁴⁷¹ Ivi, p. 11.

felino». Come nota Peter Assmann,⁴⁷² mentre alla descrizione del ritratto non si trova direttamente associato alcun disegno, la prima illustrazione che il lettore incontra dopo i passi citati è quella che mostra la tigre a pelo lungo. Questa come si apprende dal racconto di Gautsch, durante un viaggio in Asia avrebbe ferito Patera a una mano, causando così l'incontro con i *Blauäugigen*, che a sua volta avrebbe dato origine al progetto del *Traumreich*.⁴⁷³ In tal modo, il compito di immaginare il volto di Patera con il suo ineffabile sguardo⁴⁷⁴ viene demandato interamen-

⁴⁷² Cfr. Peter Assmann, «Daß sich unter ihren Augen das Moderne in ein Chaos verwandelt, ist ein Genuß». Kubin diesseits und jenseits der *Anderen Seite*», in W. Freund (a cura di), *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, München, Fink, 1999, p. 92.

⁴⁷³ La tigre ferisce Patera a una mano durante una battuta di caccia e la ferita si rifiuta di guarire. Per questo motivo l'uomo viene curato dal capo della tribù dei *Blauäugigen*, presso la quale viene ospitato. Clemens Brunn ha individuato una fonte per il tema della ferita che non guarisce nel *Parcival* di Wolfram, probabilmente filtrato ancora una volta attraverso Mainländer. Cfr. Brunn, «Ja warum kam ich da nicht selbst längst dahinter!» Zur Mainländer-Rezeption Alfred Kubins», in W. H. Müller-Seyfarth (a cura di), *Was Philipp Mainländer ausmacht. Offenbacher Mainländer-Symposium 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, p. 95. Come si vedrà più in dettaglio nel prossimo capitolo, il motivo della tigre nel corso del romanzo è costantemente associato alla figura di Patera.

⁴⁷⁴ Quello degli occhi di Patera è un motivo ricorrente nel romanzo: quando il disegnatore mostra alla moglie il ritratto, la donna gli chiede preoccupata: «Glaubst du wirklich dorthin zu müssen? Dieser Mensch gefällt mir nicht. Ich weiss nicht, was es ist, aber er sieht furchtbar aus!» (AS, p. 22). Successivamente gli occhi di Patera si manifestano come una presenza costante: ad esempio essi appaiono sul volto di una mendicante («Widerwillig und voll Ekel beugte ich mich zu der Bettlerin. Es war nicht der stinkende Atem oder der zahnlose Mund, welcher mich festhielt, sondern ein scheussliches, helles Augenpaar; wie die Zähne einer Viper bohrte es sich in mein Hirn.» AS, p. 123), per poi ricomparire ancora sul volto di Melitta Lampenbogen («Da traf mich ein Blick — — — — ich sah in weisse Leere — — — — wie ein Schlag auf das Gehirn — Die Augen der alten Bettlerin!» AS, p. 137). La malattia della moglie del disegnatore è infine causata proprio dallo shock di aver visto gli occhi di Patera sul volto di un lampionaio: «Vom Markte kommend wollte ich gerade in die Lange Gasse einbiegen — es dämmerte schon stark, daher beeilte ich mich heimzukommen. — Da hörte ich hastige Schritte hinter mir, es war ein Laternenanzünder — beim Überholen streifte er mich fast. — Zugleich wandte er sich einen Augenblick um und sprach leise: Entschuldigung! Doch wie entsetzlich, denke dir dein Freund Patera war es. [...] Sein Gesicht war ganz bewegungslos wie eine Wachsmaske, nur die Augen! Es lag ein blinder Glanz darin!» AS, p. 106. Heinz Lippuner ha evidenziato come il motivo degli occhi sia un tema ricorrente della

te alla fantasia del lettore, mentre la figura della tigre si trasforma in un simbolo della natura proteiforme ed enigmatica di Patera.⁴⁷⁵

Bisogna aspettare fino all'ultimo capitolo del romanzo per trovare un ritratto del signore del *Traumreich* [fig. 8]. Qui Patera appare come una figura dalla bellezza androgina,⁴⁷⁶ simile a quella di una divinità classica:⁴⁷⁷ come nota giustamente

produzione giovanile di Kubin, facendo tra l'altro riferimento all'influenza delle opere di Odilon Redon. Lo studioso riconosce inoltre una fonte letteraria per questo motivo nei racconti di Edgar Allan Poe (cfr. Lippuner, *Alfred Kubins Roman* Die andere Seite, cit., pp. 47-48). Oltre a questa fonte, Brunn ricorda giustamente anche l'influenza di Schopenhauer, in particolare con il suo «Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt», cit., pubblicato in quei *Parerga und Paralipomena* cari a Kubin sin dalla gioventù. Cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 220.

⁴⁷⁵ La natura proteiforme di Patera, che è contemporaneamente quella dell'immagine, della visione e della realtà, si rivela per la prima volta al narratore nel corso del suo primo incontro con Patera: «Seine Gestalt richtete sich völlig auf, wie eine Medusenmaske hing das Haupt über mir. Gebannt, war ich keiner Bewegung fähig, ich dachte nur: «Das ist der Herr, das ist der Herr!» — Jetzt erlebte ich ein unbeschreibliches Schauspiel. — Die Augen schlossen sich wieder, ein grauenhaft, schreckliches Leben trat in dieses Gesicht. Das Mienenspiel wechselte chamäleonartig — ununterbrochen — tausend- nein hunderttausendfach.» AS, pp. 142. Si noti, che qui il volto di Patera si rivela essere una maschera di Medusa, l'immagine che per antonomasia non può essere guardata e che allo stesso tempo ci «ri-guarda». Dietro di essa si cela infatti lo spettacolo sconcertante della metamorfosi continua della vita, che domina il narratore e lo paralizza in un abisso di incomprendibilità. E tuttavia sotto lo sguardo mortifero di Patera/Medusa è innanzitutto il narratore stesso a trasformarsi in uno spettacolo. Egli scopre così in se stesso uno specchio del mondo. La *visione* quindi si proietta tanto all'esterno quanto all'interno, essa va oltre i limiti del fenomeno per riconoscere l'identità paradossale di immagine e immaginazione. Kubin ci presenta dunque tra le righe ancora una volta una *Urszene* della rappresentazione, il momento in cui la visione «vivente» della vita diviene arte. La riscrittura del mito di Medusa nel romanzo si trasforma così immediatamente in un ulteriore momento di autoriflessione, in un'interrogazione sulle condizioni stesse della possibilità della rappresentazione. Attraverso le parole del narratore in prima persona, Kubin ci comunica infatti che questa scena è uno «spettacolo indescrivibile», che si sottrae inesorabilmente alla logica razionale del concetto.

⁴⁷⁶ L'aspetto androgino della figura fa eco all'epigrafe finale: «Der Demiurg ist ein Zwitter», che a sua volta si riallaccia al passo sulla Psychografik laddove il narratore afferma «Doch weit entfernt mit dem Schicksal ausgesöhnt zu sein, führte ich im Grund ein Zwitterleben.» L'elemento della duplicità rappresentato dalla figura classica dell'ermafrodito, si riferisce, nella retorica di Kubin, soprattutto alla «doppia vita» condotta dall'artista che resta sempre sulla soglia tra mondo reale e

Johanna Schwanberg, «Am Ende zerstört Kubin unsere eigene Vorstellung von Patera». ⁴⁷⁸ A ben guardare, tuttavia, ciò è solo parzialmente vero, dal momento che nel disegno gli occhi di Patera sono cavi: il suo sguardo enigmatico e magnetico rimane per sempre celato al lettore. ⁴⁷⁹

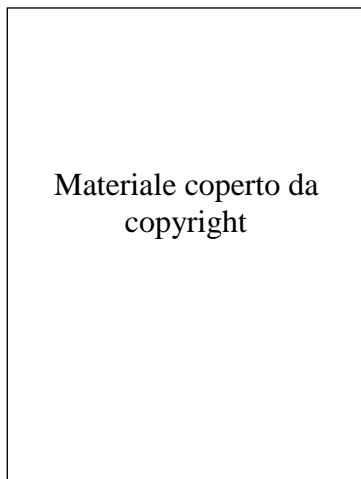


Figura 8 Die andere Seite, illustrazione p. 335

quei *Dämmerungswelten* che sono la sede della fantasia. Cfr. Van Zon, *Word and Picture*, cit., p. 45.

⁴⁷⁷ Cfr. AS, p. 328-329.

⁴⁷⁸ Johanna Schwanberg, «In zwei Welten: das literarische und zeichnerische Werk Alfred Kubins», in Winfried Freund (a cura di), *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, München, Fink, 1999, p. 106.

⁴⁷⁹ Un altro personaggio che nel romanzo non viene mai mostrato attraverso il disegno è la moglie del disegnatore. Come scrive Schwanberg «Das Fehlen eines Bildes seiner Frau erstaunt vor allem an den Totenbettstellen, da das Thema aufgebahrter Toter oder Sterbender zu Kubins zeichnerischen Lieblingsthemen gehört.» *Ibidem*. L'unica illustrazione che la riguarda è quella di p. 133, che mostra la signora Goldschläger che spinge una carrozzella vuota, un elemento che anticipa in modo evidente l'imminente morte della donna e, al contempo, sembra in qualche modo visualizzare l'assoluta inconciliabilità della sua «reale, gesunde Natur» (AS, p. 166) con l'irrazionalità del *Traumreich* di Patera. Un altro esempio interessante è infine quello dell'illustrazione di pagina 299, che si trova inserita senza soluzione di continuità al centro dello specchio del testo. Mentre quest'ultimo descrive in tutti i particolari la cruenta uccisione del custode delle porte di *Perle* da parte dell'americano Bell (ivi, pp. 298-299), il disegno mostra solo la «Blendlaterne» con cui l'Americano fugge via. Come commenta ancora Schwanberg: «Uns als Leser scheint es, als würde unser Blick auf die Szene, nur so weit reichen wie das Licht der Laterne.» Cfr. Schwanberg, «In zwei Welten», cit., p. 105.

3.3 Uno «stile frammentario»

Nel passo del romanzo dedicato alla *Psychographik* Kubin parla di uno stile frammentario. Il concetto della frammentarietà si può riferire non solo all'andamento spezzato della sua linea, ma anche al modo in cui si compone il suo immaginario.

Diversi studiosi hanno messo in relazione questo elemento con il costante riferimento di Kubin al mondo onirico come modello di partenza per la sua ispirazione. Gabriele Brandstetter, ad esempio, nota un'analogia tra il metodo compositivo di Kubin e i principi freudiani di *Verdichtung* e *Verschiebung*, dal momento che, come si è visto nel paragrafo precedente, i suoi disegni sono il risultato di un processo di «De- und Remontage» che mette insieme una serie di elementi di natura disparata tratti per lo più dagli archivi della memoria.⁴⁸⁰ La critica si è variamente concentrata sulla complessa rete di riferimenti intertestuali o intermediali costruita da Kubin nel romanzo. Se da un lato il grosso del lavoro è stato fatto soprattutto sul fronte dell'individuazione delle «fonti» artistiche, filosofiche e letterarie che si possono riconoscere dietro la costruzione del romanzo, manca ancora una visione panoramica che ricostruisca questo scenario, almeno nelle sue principali sfaccettature. Kubin, infatti, attraverso il frammento e la citazione (intermediale e intertestuale), istituisce un vero e proprio canone di riferimenti che si dimostrano costitutivi per la sua estetica. L'influenza di questi riferimenti si manifesta sia sul piano tematico che su quello stilistico e incide nella stessa misura sia sul testo che sulle illustrazioni.

Per quanto riguarda queste ultime, Christoph Brockhaus ha notato come esse si differenzino tra loro per una particolare oscillazione stilistica, riconducibile soprattutto all'influenza dei modelli a cui si ispira:⁴⁸¹ ad esempio, mentre la già citata illustrazione di pagina 99 [fig. 9] si ispira chiaramente al modello di Redon, in particolare alla litografia *Je vis un lueur large et pâle* (1896) [fig. 10], una delle

⁴⁸⁰ Brandstetter, «Das Verhältnis von Traum und Phantastik», cit., p. 258.

⁴⁸¹ Cfr. Christoph Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 280.

illustrazioni per il racconto «La Maison hantée»,⁴⁸² è possibile individuare nella xilografia di Gustave Doré per i *Contes Drolatiques* [fig. 11] di Balzac del 1855⁴⁸³ un precedente per l'illustrazione di pagina 127 [fig. 12], che rappresenta l'episodio dell'inseguimento del disegnatore nel quartiere francese. Ancora a Redon, e più precisamente alla litografia *Les Sciapodes: la tête le plus bas possible, c'est le secret du bonheur!* (1889) [fig. 13] della seconda serie per *La Tentation de Saint-Antoine* di Flaubert,⁴⁸⁴ si ispira l'illustrazione di pagina 276, che mostra la testa putrefatta di Melitta Lampenbogen appesa ai rami di un albero [fig. 14].⁴⁸⁵ Infine, il disegno di pagina 317 [fig. 15], che illustra il capitolo «apocalittico» «Visionen» si ispira al modello di Dürer, in particolare alla xilografia *Michaels Kampf mit dem Drachen* (1497/98 ca.) [fig. 16], il decimo foglio della serie *Die heimlich offenbarung iohannis*.⁴⁸⁶ Come si vede, le varie illustrazioni del romanzo, si differenziano notevolmente fra loro: a seconda del modello a cui si ispirano, infatti, prevalgono di volta in volta toni chiari o scuri, il formato cambia, talvolta compare una linea a delimitare i bordi del disegno.⁴⁸⁷ Nonostante questa tendenza

⁴⁸² Si tratta della traduzione di Renée Philipon del racconto di Edward Bulwer-Lytton, «The Haunted and the Haunters; Or: The House and the Brain», in *Blackwood's Magazine*, agosto 1859, pp. 224-245.

⁴⁸³ Honoré de Balzac, *Les contes drôlatiques colligés et mis en lumière par le sieur de Balzac pour l'esbattement des Pantagruelistes et non aultres*, Paris, Société Générale de Librairie, 1855.

⁴⁸⁴ Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Charpentier et Cie, 1874.

⁴⁸⁵ Su questo punto si vedano Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 280 e Lippuner, *Alfred Kubin's Roman Die andere Seite*, cit., p. 31.

⁴⁸⁶ La xilografia faceva parte della collezione privata di Kubin ed è attualmente conservata presso il Kubin-Haus di Zwickledt, Inv. -Nr.: KS II 550. Cfr. *Alfred Kubin und seine Sammlung*, Katalog anlässlich der Ausstellung «Alfred Kubin und Seine Sammlung» vom 22. Oktober 2015 bis 14. Februar 2016 in der Landesgalerie Linz; Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg vom 1. Juli bis 18. September 2016, a cura di M. Oberchristl/ Gabriele Spindler, Linz, Landesgalerie Linz, 2015, p. 144.

⁴⁸⁷ Brockhaus sottolinea come questa oscillazione stilistica delle illustrazioni dipenda più dal modello selezionato che non dal soggetto del disegno. Cfr. Christoph Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 281.

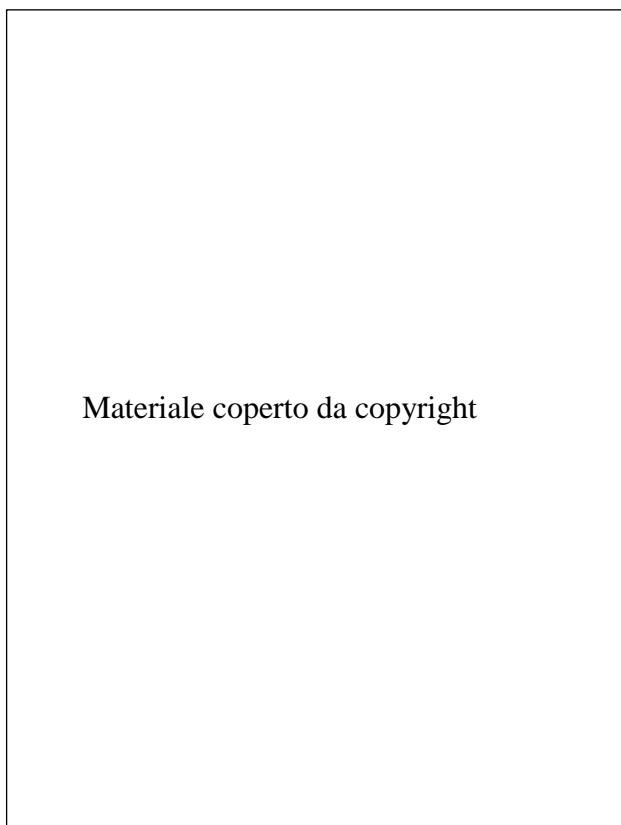


Figura 9 Die andere Seite, illustrazione p. 99

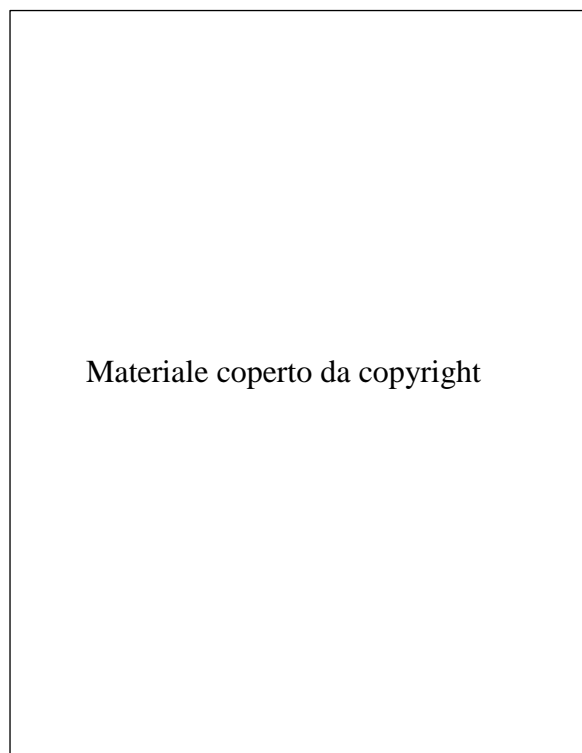


Figura 10 Odilon Redon Je vis un leur large et pâle (1896)

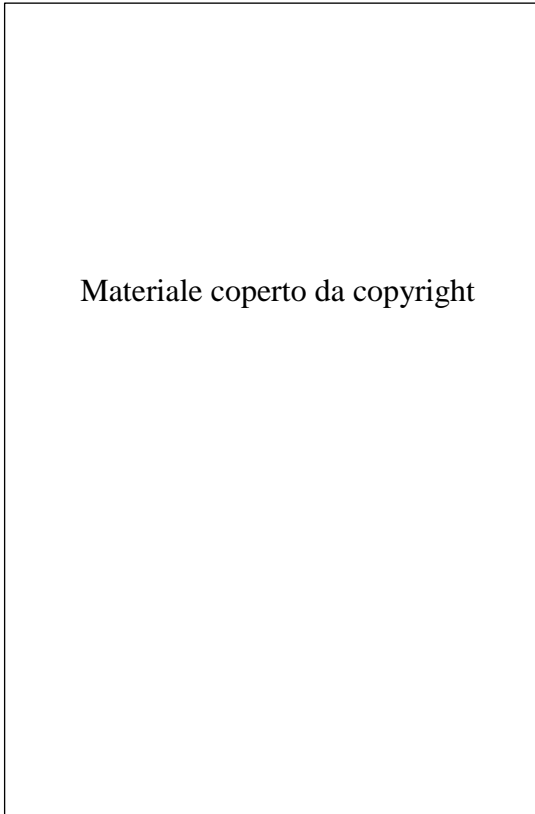


Figura 11 Gustave Doré, Contes Drolatiques (1855)

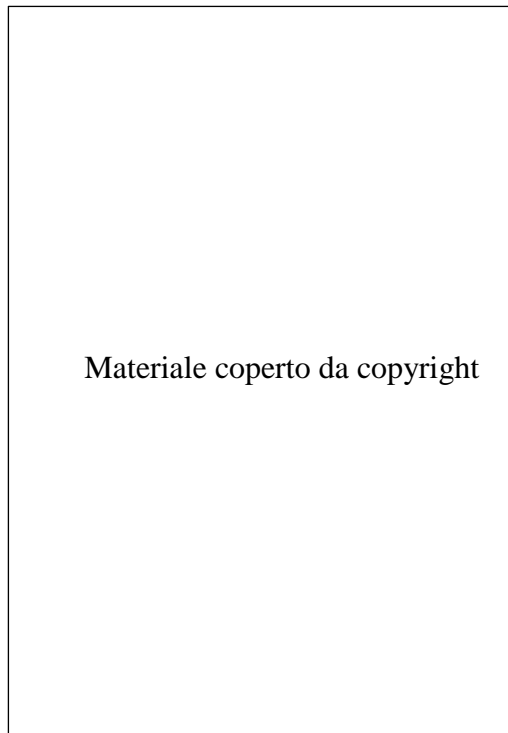


Figura 12 Die andere Seite, illustrazione p. 127

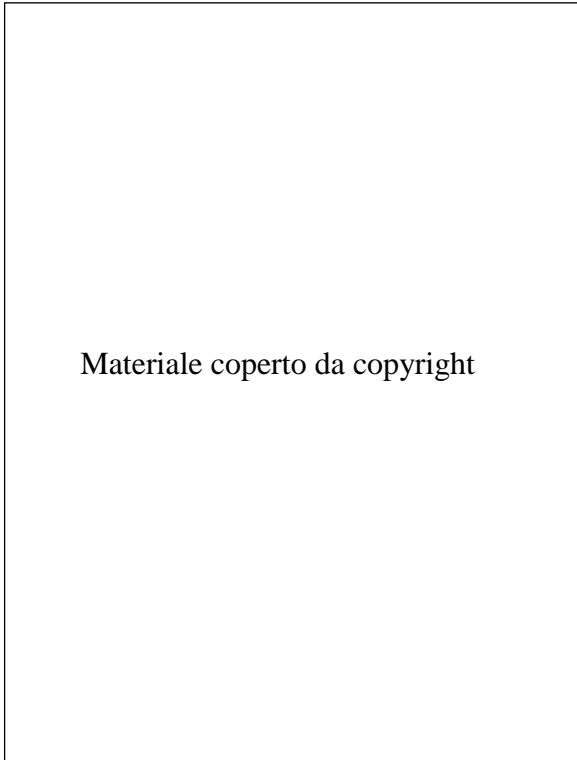


Figura 13 Odilon Redon, Les Sciapodes: la tête le plus bas possible, c'est le secret du bonheur! (1889)

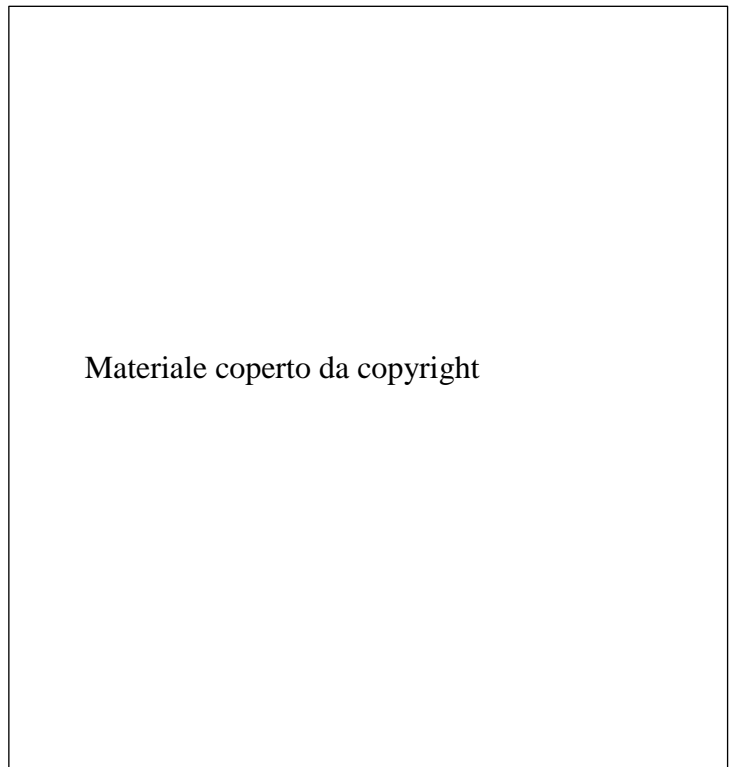


Figura 14 Die andere Seite, illustrazione p. 276

Materiale coperto da copyright

Figura 15 Die andere Seite, illustrazione p. 317

Materiale coperto da copyright

Figura 16 Albrecht Dürer, Michaels Kampf mit dem Drachen (1497/98 ca.)

a seguire l'esempio dei suoi «maestri», Kubin sviluppa tuttavia i propri disegni in modo personale.⁴⁸⁸ Come spiega Brockhaus infatti:

Redons Lichtschattierungen sind weich, helle Flächen erscheinen fahl, das Licht beinahe flockig, in ihren Räumen bewahren diese tonigen Graphiken Ruhe, Geschlossenheit mit einem offenen «Ausweg» in die Bildtiefe. Sie charakterisieren eher Ernst als Schrecken; bei Kubin dagegen herrschen grelle Kontraste, flackerndes Licht, undeutlich gegliederte Raumenge, ein beängstigendes Labyrinth, das die Phantasie nicht ansieht, sondern vor Fallen warnt; dabei zeichnet er mit einem Arten Strich, der sich an graphischen Stilen eines Menzel oder Doré orientiert, wenngleich er breiter, gröber und bewegter geführt ist. Aber während Dorés Gassen Abgründe, Schlünde über bedrohlich geneigten Erkerfassaden sind, mischen sich in Kubins Umsetzung Unheimlichkeit und Heimlichkeit, die menschliche Gefährdung wird zum Abenteuer, die Angst relativiert.⁴⁸⁹

Va notato, inoltre, che anche nel testo di *Die andere Seite* si registrano analoghe oscillazioni stilistiche. Come rileva ancora Brockhaus, ciò si nota ad esempio nelle descrizioni di viaggio del capitolo «Die Reise»⁴⁹⁰ e nel tono filosofico del già citato capitolo «Die Klärung der Erkenntnis», come anche nello stile visionario delle «Visionen», che rimanda chiaramente al modello biblico.⁴⁹¹ Un caso particolarmente evidente è costituito poi a mio avviso dal capitolo «Die Schöpfung Pateras».⁴⁹² Anche qui il narratore interrompe esplicitamente il flusso del racconto delle proprie esperienze, come afferma, «um meinen Lesern zunächst einiges über das Land zu erzählen, dem ich fast drei Jahre angehören sollte.»⁴⁹³ Segue dunque

⁴⁸⁸ Kubin considera lo studio delle opere di altri artisti come un momento fondamentale della propria ricerca artistica. All'amico Herzmanovsky scrive ad esempio, proprio durante la stesura del romanzo: «ich mußte zunächst beinahe alles bedeutsame durchkosten was von ändern Künstlern als Ausdrucksmittel entdeckt wurde, nur ganz allmählich entwickelt sich mein ureigenstes Mittel.» Lettera di Alfred Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Wernstein a. Inn, 09/01/1908, in Herzmanovsky-Orlando, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, cit., p. 10.

⁴⁸⁹ Christoph Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 280.

⁴⁹⁰ AS, pp. 31-50.

⁴⁹¹ Cfr. Christoph Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 288, n. 84.

⁴⁹² AS, pp. 55-63.

⁴⁹³ Ivi, p. 55.

una dettagliata descrizione delle condizioni metereologiche del *Traumreich*,⁴⁹⁴ per passare poi al paesaggio fisico del regno⁴⁹⁵ e, infine, all'«urbanistica» della città di

⁴⁹⁴ Ad esempio, all'inizio del capitolo si legge: «Im grossen und ganzen war es hier ähnlich wie in Mitteleuropa und doch wiederum sehr verschieden! Ja, es gab eine Stadt, Dörfer, grosse Ländereien, einen Fluss und einen See, aber der Himmel, der sich darüber spannte, war ewig trübe; nie schien die Sonne, nie waren bei Nacht der Mond oder Sterne sichtbar. Ewig gleichmässig hingen die Wolken bis tief zur Erde herab. Sie ballten sich wohl bei Stürmen, aber das blaue Firmament war uns allen verschlossen.» AS, p. 55. È interessante notare, ad ogni modo, come per Kubin qualsiasi pretesto sia buono per parlare d'arte. Con un impercettibile slittamento di tono, infatti, la descrizione del paesaggio fisico si trasforma ben presto in una vera e propria lezione di estetica: «Wie unter solchen Bedingungen die Erde mit ihren Fluren und Wäldern aussah, ist leicht vorstellbar. Saftiges Grün war nirgends zu sehen, in ein stumpfes Oliv, ein grünliches Grau waren unsere Pflanzen, Gräser, Gesträuche und Bäume getaucht. Was in der Heimat in reichen Farben prangte, hier war es gedämpft, matt. Während bei den meisten Landschaften das Blau der Luft mit dem Gelb des Bodens die Stimmung beherrschen, und dazwischen die anderen Töne nur eingesprengt erscheinen, waren hier Grau und Braun vorherrschend. Das Beste, die Buntheit, fehlte. Harmonisch war das Traumland anzusehen, das mußte man zugeben.» AS, p. 56. In questo passo, isolato anche tipograficamente in un paragrafo a sé, il narratore dipinge con poche «pennellate» un paesaggio brumoso in cui la vegetazione è immersa nella tonalità monocorde di un grigio verdognolo: uno spettacolo di certo armonico, come nota ironicamente, ma che si sottrae completamente ai canoni della *pittura* di paesaggio, in cui domina il contrasto tra il blu dell'atmosfera e il giallo della terra.

⁴⁹⁵ AS, pp. 56-57. A p. 57 si legge in particolare: «Im Norden begrenzte ein mächtiges Gebirge das Reich. Seine Gipfel waren stets in einer Nebelregion verborgen. Es ging jäh und unvermittelt in die Ebene über und war der Ursprung einer mächtigen Wasserader: des Negro. Dieser Fluss stürzte in wilden Kaskaden eine Felsplatte hinab. Am Ausgange eines Engtales entfaltet, floss nun sein Wasser breit und träge dahin in auffallend dunkler, fast tintiger Färbung. Dann beschrieb er einen sanften Bogen. Hier war Perle, die Hauptstadt des Traumreiches, errichtet. Schwermütig düster wuchs sie aus dem kargen Boden in farbloser Einförmigkeit.» Letteralmente inglobato nello specchio della pagina, il disegno di Perle vista dall'ansa del fiume [fig. XXX] si materializza al centro del paragrafo, costringendo l'occhio ad attraversare l'immagine per poter proseguire nella lettura. La descrizione accompagna lo sguardo del lettore in un percorso circolare attraverso il disegno, dall'angolo superiore sinistro, dove le acque del fiume sono «nere come inchiostro», fino al fine reticolo di tratti che sul margine destro delinea i rami dell'albero e il profilo degli edifici sullo sfondo. L'avverbio «hier» nella descrizione indica in tal modo l'ineffabile Perle e contemporaneamente anche il disegno.

Materiale coperto da copyright

Figura 17 Die andere Seite, mappa di Perle

Perle. Qui il testo rimanda alla mappa [fig. 17] che si trova alla fine del romanzo, in una posizione perfettamente speculare a quella dell'autoritratto del disegnatore. *Perle* viene descritta in tutti i suoi particolari: dai differenti quartieri in cui si articola, con le relative distinzioni sociali ed etniche che li caratterizzano,⁴⁹⁶ alla quantità della popolazione e al tasso di crescita demografica,⁴⁹⁷ fino all'organizzazione delle varie istituzioni (burocrazia, esercito e polizia) e alle lingue parlate.⁴⁹⁸ Il tono asciutto in cui viene fornita la maggior parte di queste informazioni⁴⁹⁹ ricorda da vicino quello di una guida turistica ed è significativo a tal proposito come Kubin, a distanza di anni, abbia definito retrospettivamente il suo romanzo come «eine Art Baedeker»⁵⁰⁰ per quei mondi crepuscolari semi-sconosciuti da cui proviene la sua creazione.⁵⁰¹

Anche la già citata illustrazione del capitolo «Die Verwirrung des Traumes»⁵⁰² [fig. 5] mostra chiaramente l'influenza di modelli iconografici esterni, in particolare quelli di Hieronymus Bosch e Brueghel il Vecchio. I due artisti offrono infatti a Kubin un repertorio inesauribile di figure ibride ed enigmatiche che vengono riutilizzate dall'artista per costruire un'atmosfera visionaria.⁵⁰³

Nell'illustrazione, l'influenza di Bosch e Brueghel si riflette sia a livello stilistico, dal momento che essa presenta una molteplicità di figure minute distribuite nello

⁴⁹⁶ Ivi, pp. 61-62.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 62.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 63.

⁴⁹⁹ A pagina 62 ad esempio si legge: «Die mittlere Einwohnerzahl schwankte zwischen 20 und 24000 Seelen, die sich stets aus neu Zugezogenen rekrutierten. Der Zuwachs durch Geburten fiel kaum ins Gewicht.»

⁵⁰⁰ Alfred Kubin, «Dämmerungswelten», AmW, p. 40.

⁵⁰¹ Si noti qui l'ironia dell'affermazione che, se da un lato sottolinea l'aspetto metariflessivo del romanzo, dall'altro allude probabilmente anche al fatto che il romanzo segue effettivamente il modello di un Baedeker, se si guarda in particolare a questo capitolo e alla presenza della mappa.

⁵⁰² AS, pp. 179-183. Su questo aspetto tornerò nel prossimo capitolo.

⁵⁰³ Si pensi a tal proposito come questo aspetto è sottolineato anche nell'autobiografia di Kubin, che dedica, come si è detto, largo spazio all'impressione «visionaria» ricevuta dai quadri di Brueghel il Vecchio in mostra al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Cfr. AmL, p. 33.

spazio della composizione,⁵⁰⁴ sia sul piano tematico, dal momento che alcuni specifici motivi sono direttamente riconducibili alle fonti. Ad esempio, Heinz Lippuner ha collegato il motivo dei pesci «volanti» all'*Ira* del ciclo di incisioni dei *Sette peccati capitali* di Brueghel (1558) [fig. 18] e al disegno dello stesso artista intitolato *I pesci grossi mangiano quelli piccoli* (1556), che a sua volta si ispira a un particolare del trittico della *Tentazione di Sant'Antonio* di Bosch (1501 ca.) [fig. 19].⁵⁰⁵

Va ad ogni modo sottolineato che nella costruzione dell'immaginario del romanzo i numerosi motivi provenienti dalla storia dell'arte si fondono con quelli provenienti dal mondo della letteratura. Ne è un esempio il motivo del corpo umano che si trasforma in uno strumento musicale, che compare tanto nel testo quanto nell'illustrazione del capitolo «Die Verwirrung des Traumes». Difficile lasciarsi sfuggire, qui, la somiglianza con un passo degli *Elixiere des Teufels* di Hoffmann in cui il monaco Medardus descrive le visioni che lo tormentano.⁵⁰⁶ Tra queste appare infatti anche «de[r] Konzertmeister aus B. mit seiner Schwester, die drehte sich in wildem Walzer, und der Bruder spielte dazu auf, aber auf den eigenen Brust streichend, die zur Geige worden.»⁵⁰⁷

L'influenza di Hoffmann si riflette qui anche a livello stilistico nel testo, dal momento che il sogno del disegnatore è descritto come una sequenza di immagini animate che si presentano come una sorta di *tableau vivant*, una tecnica largamente utilizzata anche dallo scrittore romantico.⁵⁰⁸ Come nota Schroeder, infatti, «In both cases, the narrator's experience consists of the blending of disparate objects, the grotesque fusion of disparate states of being, and in both cases, the experience is presented pictorially, that is, as a description of purely visual phenomena.»⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ CBrockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 279. ⁵⁰⁵ Cfr. Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., p. 82.

⁵⁰⁵ Cfr. Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., p. 82.

⁵⁰⁶ Su questo punto si veda anche Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., p. 120.

⁵⁰⁷ E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, in id., *Sämtliche Werke, Bd. II/2, Werke 1814-1816*, a cura di Hartmut Steinecke, Frankfurt/M., Dt. Klassiker-Verlag, 1988, p. 270.

⁵⁰⁸ Sull'utilizzo della tecnica del *tableau vivant* da parte Hoffmann si veda, tra l'altro, Michele Cometa, *Descrizione e desiderio*, Roma, Meltemi, 2005.

⁵⁰⁹ Cfr. Schroeder, *Alfred Kubin's Die andere Seite*, cit., pp. 112-112 e 115.

Questo effetto è determinato in prima istanza dal fatto che il narratore arretra nel ruolo di uno spettatore «passivo», limitandosi a registrare la natura puramente visuale della sua esperienza e astenendosi da particolari commenti.

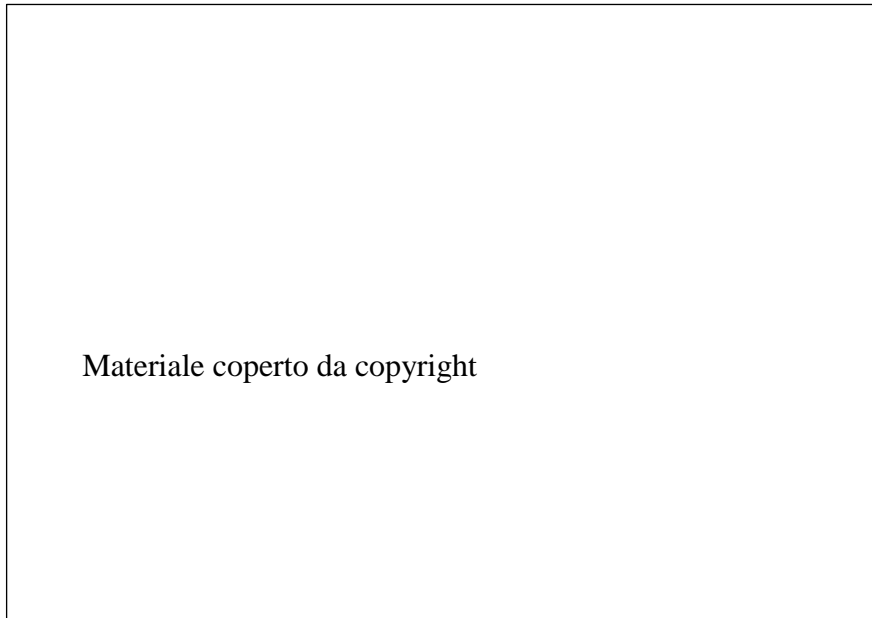


Figura 18 Hieronymus Cock da Pieter Brueghel il Vecchio, Ira (1558)

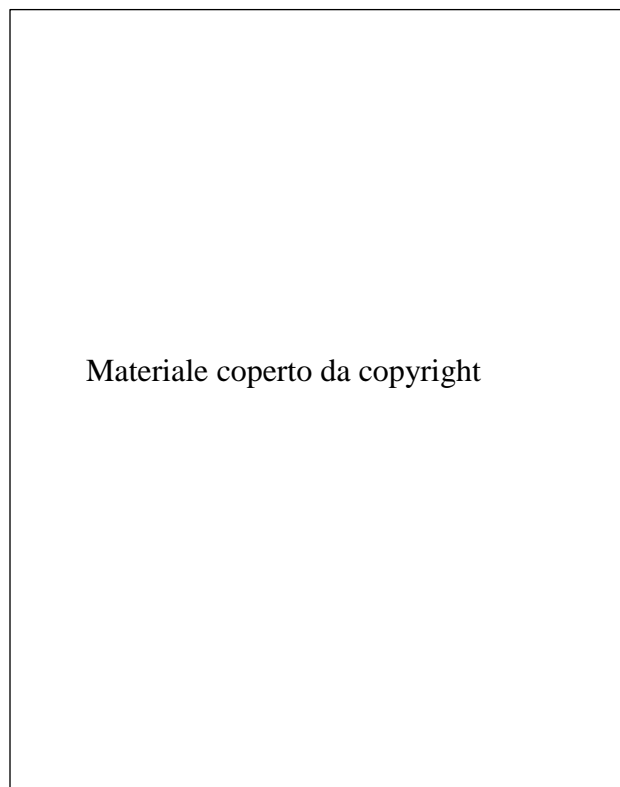


Figura 19 Hieronymus Bosch, particolare dal trittico della tentazione di Sant'Antonio (1501 ca.)

Sull'asse del visionario si viene così a creare una vera e propria triangolazione Bosch-Breughel-Hoffmann, che risulta centrale anche nella terza parte del romanzo, soprattutto nel capitolo intitolato – non a caso – «Die Hölle».⁵¹⁰

Anche qui, infatti, Hoffmann fornisce il modello strutturale fondamentale per la narrazione, dal momento che il disegnatore descrive lo spettacolo della distruzione di Perle e dei suoi abitanti come una sequenza di immagini animate osservate ancora una volta da un punto di vista esterno, in questo caso una fessura nel muro della fabbrica di mattoni in cui si è nascosto.⁵¹¹

Allo stesso tempo, diversi motivi testuali provengono ancora dai modelli di Bosch e Breughel. Ad esempio, la descrizione del misterioso «pesce nero»⁵¹² che appare improvvisamente sulle sponde del fiume Negro e si rivela alla fine essere il relitto di un pallone aerostatico, sembra rimandare all'incisione di Jan e Lucas van Doetecum tratta dalla *Tentazione di San Cristoforo* di Bosch (1561) [fig. 20],⁵¹³ mentre l'episodio dell'aggressione dei coccodrilli presso lo stabilimento dei bagni, come nota Petriconi,⁵¹⁴ ha probabilmente un precedente in un particolare dell'incisione di Hieronymus Cock, tratta dalla *Lussuria* di Brueghel (1558) [fig. 21]. Alla già citata incisione di Cock da Brueghel, precisamente a un particolare del foglio *Ira* (1558), può farsi risalire senza dubbio anche la descrizione

⁵¹⁰ AS, pp. 211-314.

⁵¹¹ Nel romanzo si legge infatti: «Ich stürzte zur Ziegelei und versteckte mich. Durch ein kleines Loch in der Mauer sah ich etwas Schreckliches.» AS, p. 254. Altre fonti letterarie di *Die andere Seite* sono costituite anche dal romanzo di Nerval *Aurelia* (1855), dal romanzo di Gustav Meyrink *Der Golem* (1913) e dai racconti di Edgar Allan Poe, tra i quali in particolare quello intitolato «The Facts in the Case of M. Valdemar» (1845). Del modo in cui questi testi hanno influenzato la stesura del romanzo di Kubin si parlerà più nello specifico nel prossimo capitolo.

⁵¹² «Wie ein riesenhaftes, fest verankertes Kriegsschiff, lag hier ein ungeheurer, bewegungsloser Körper. Man machte sich auf den Überfall eines neuen, unbekanntes Tieres gefasst.» AS, p. 250.

⁵¹³ L'incisione faceva parte della collezione privata di Kubin ed è anch'essa attualmente conservata presso il Kubin-Haus di Zwickledt, Inv. -Nr.: KS II 654. Cfr. *Alfred Kubin und seine Sammlung*, cit., p. 122.

⁵¹⁴ Cfr. Petriconi, «Das Paradies des Untergangs», cit., p. 118.

Materiale coperto da copyright

Figura 20 Jan e Lucas van Doetecum da Hieronymus Bosch, Tentazione di San Cristoforo (1561)

Materiale coperto da copyright

Figura 21 Particolare di Hieronymus Cock da Pieter Brueghel il Vecchio, Lussuria (1558)

della morte del Dr. Lampenbogen, infilzato in un tubo del gas e cucinato allo spiedo.⁵¹⁵ Come sottolinea ancora Petriconi, ad ogni modo,

Die christlichen Todsünden treten aber auch in Person auf, und zwar insbesondere ‹Luxuria›, ‹Gula› und ‹Avaritia›, welch letztere sich in jener Prinzessin von X. verkörpert, deren Geldscheine dann so schön die Straße entlang flattern. Voran steht Dame Luxuria, die auch bei Bruegel die Hauptperson ist und im Grunde auf allen sieben Blättern ihr Wesen treibt. Sie ist uns als Frau Dr. Lampenbogen flüchtig begegnet, als sie in ihrer Equipage am Caffeehaus vorbeifuhr, denn die Figuren, die nicht zum Freundeskreis des Erzählers gehören, werden uns einstweilen nicht näher bekannt. Erst als sich der Erzähler von ihr verführen läßt, erfahren wir ihren Vornamen Melitta, mit dem sie von nun an genannt wird, und erkennen in ihr zugleich die große Buhlerin, die babylonische Liebesgottin mit den vielen Namen.⁵¹⁶

Va da sé, naturalmente, che la ‹Gola› è rappresentata dal già citato Dr. Lampenbogen, che trova in tal modo una fine adeguata al proprio peccato.⁵¹⁷

⁵¹⁵ «Der Eisschrank barg noch drei gebratene Hühner, ein Paket Schokolade und einen Laib Käse. Von diesen Privatvorräten verlangten die Kranken einen Anteil, obwohl der Zustand dieser Speisen keineswegs verlockend war. Lampenbogen wollte nichts herausgeben. Dann müsse er sterben — hiess es. — Das wollte er auch nicht. — Die wütenden Patienten verständigten sich rasch untereinander und fielen eines Tages über ihren Arzt her. Die Schwerkranken sahen vom Bett aus zu, wie der Wärter ihn mit den andern überwältigte. Eine arme Frau mit zerschmettertem Kiefer träufelte sorgfältig Chloroform auf den in seinem Fett Stöhnenden. Kranke sind selten mitleidig, dazu haben sie selbst zu viel gelitten. Als der Dicke betäubt war, stärkte man sich an den Köstlichkeiten im erbrochenen Eisschrank. Lampenbogen wurde mit Hilfe eines Gasrohres gepfählt. Den Geschwächten verursachte dieses Werk langwierige Arbeit. Der Wärter legte Feuer an, um die Spuren der Untat zu verwischen. So endete Lampenbogen seine Existenz als Spiess-braten, und zwar als ein schlechter; der obere Teil war grösstenteils roh, kaum gebräunt, die Bauteile dagegen gänzlich verkohlt. Nur an den Seiten war er richtig knusperig.» AS, pp. 290-291. Come appare chiaro da questa citazione, è corretta l'osservazione di Petriconi, secondo il quale Kubin, oltre all'aspetto visionario, dei disegni di Brueghel coglie anche l'aspetto grottesco e l'umorismo a tratti blasfemo. Cfr. Petriconi, «Das Paradies des Untergangs», cit., p. 115.

⁵¹⁶ Petriconi, «Das Paradies des Untergangs», cit., pp. 115-116.

⁵¹⁷ Come nota anche Lippuner, Lampenbogen è caratterizzato soprattutto dalla sua grassezza e voracità. Cfr. Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., p. 82. Ad esempio, mentre il dottore visita la moglie del disegnatore quest'ultimo pensa cannibalescamente «ein Stück zum braten!», anticipandone tra l'altro la fine truculenta. In un altro punto del romanzo, inoltre, Lam-

L'importanza del motivo dei peccati capitali nel romanzo viene inoltre sottolineata anche da un riferimento esplicito. Nella fittizia «lettera a Fritz»,⁵¹⁸ che il narratore riproduce all'interno del romanzo come prova del suo soggiorno nel *Traumreich*, è citato il titolo di un quadro inesistente di Matthias Grünewald, «Die sieben Todsünden essen das Lamm Gottes».⁵¹⁹ Il riferimento a Grünewald non è casuale: si tratta di uno dei più grandi maestri della pittura tedesca, della cui vita però si sa poco o nulla e perfino il nome è incerto. Il titolo scelto per il quadro fittizio, un caso di lapidaria *ekphrasis* nozionale, viene quindi a configurarsi non solo come un'allusione alla qualità visionaria della pittura di Grünewald e allo stesso tempo come un indizio dell'importanza dell'iconografia dei peccati nel romanzo, ma anche come una sorta di commento ironico e metariflessivo che indica nel senso di una poetica del «falso», in cui si accentua il carattere «fittivo» della rappresentazione artistica.⁵²⁰

Occorre ad ogni modo sottolineare che agli spunti tratti dalle fonti artistiche e letterarie, nel romanzo si sovrappongono anche altri riferimenti di carattere filosofico. Ad esempio, Clemens Brunn ha sottolineato come, nella filosofia attribuita ai *Blauäugigen*, Kubin sembri aver in certa misura trasposto alcuni aspetti della propria *Weltanschauung* derivata da una personale rielaborazione del pensiero kantiano e — soprattutto — schopenhaueriano. Come scrive lo studioso, infatti, ad emergere dalla filosofia del popolo dei *Blauäugigen* sembra essere precisamente

das Bewusstsein, dass die Welt des Menschen eine von ihm selbst geschaffene und daher auch beeinflussbare ist. Aus Kants revolutionärer Einsicht, dass unsere «An-

penbogen viene descritto come segue: «Wir setzten uns zu Tisch, Lampenbogen nahm mit seinem Elefantenleib eine ganze Breitseite ein. Er war Gourmand. Während er ass, wurde sein Gesicht zum Blasebalg, man sah und hörte, dass es ihm schmeckte. Mir stand der Sinn nicht nach Essen, trotzdem ich nichts im Magen hatte. Lampenbogen aber wurde vor dem Tischtuch ein ganz anderer Mensch, ein «Priesterfeldherr», wenn man so sagen darf. Andächtig und zugleich scharf überblickte er die Schüsseln, und wenn man sie ihm nicht gleich reichte, schnalzte er mit den Fingern, ganz kurz.» AS, p. 155.

⁵¹⁸ AS, pp. 84-90.

⁵¹⁹ Ivi, p. 89.

⁵²⁰ Una funzione analoga può essere attribuita anche al fittizio ciclo di litografie attribuite nel romanzo al disegnatore Castringius.

schauung» der Welt ein Konstrukt unseres Erkenntnisapparats sein muss, leiteten die Idealisten dann die Setzung der Welt durch das Ich ab, und auch Kubins Weltbild war in seinen Grundzügen stets ein solches idealistisches. Kubin wandelt die schopenhauersche Formel von der «Welt als Wille und Vorstellung» ab, indem er das konstruktive Element der Schöpferkraft, Fantasie heraushebt: «Die Welt ist Einbildungskraft» heisst es in der *Anderen Seite*; «Vorstellung» und «Wille» ersetzt er also durch die verwandten Begriffe «Einbildung» und «Kraft» und zieht sie zur «Einbildungskraft» zusammen.⁵²¹

Sulla scorta di Eckart von Sydow, Brunn ha anche posto in evidenza la centralità della ricezione della *Philosophie der Erlösung* di Philip Mainländer per la costruzione della dimensione escatologica di *Die andere Seite*, evidenziando come la distruzione della città di Perle rappresenti in fin dei conti una sorta di utopia pessimistica che riflette in certa misura le caratteristiche dello «stato ideale» ipotizzato dal filosofo, finalizzato essenzialmente al «grande sacrificio» dell'autodistruzione.⁵²² Lo studioso ha infine individuato la fonte per la metafora (in origine schopenhaueriana) del pendolo nella *Realdialektik* di Julius Bahnsen, che vi ricorre per descrivere la sua visione di una natura inconciliabilmente contraddittoria del principio della Volontà.⁵²³

Il quadro si completa tuttavia solo se si considera, assieme a questi riferimenti, anche il modello rappresentato dal trattato pseudo-scientifico di Oscar Panizza, *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit*.⁵²⁴ Qui viene tematizzata la natura sostanzialmente illusionistica e allucinatoria del mondo, cui si nega ogni

⁵²¹ Clemens Brunn, «Der Wille zum Machen. Anmerkungen zu Kubins Nietzsche-Rezeption und zu seiner Philosophie einer Ästhetisierung der Welt durch die schöpferische Wirklichkeitsflucht», in P. Assmann (a cura di), *Alfred Kubin und die Phantastik, ein aktueller Forschungsrundblick*, Wetzlar, Phantastische Bibliothek, 2011, p. 171.

⁵²² Cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., pp. 193-194. Brunn cita esplicitamente Sydow, che scrive: «Denken wir, daß Mainländer recht hätte: die Welt ein sterbender Gott wäre — und stellen wir uns den Zustand der Welt in seinem letzten Todesröcheln vor; dann gewinnen wir ein ziemlich genaues Bild von der Art Kubinscher Weltauffassung.» Sydow, *Die Kultur der Dekadenz*, cit., pp. 207-208.

⁵²³ Cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 194.

⁵²⁴ Oskar Panizza, *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung*, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1895

pretesa di realtà. Per Panizza, che teorizza nel libro una forma di individualismo stirneriano, l'unico modo che il soggetto ha di essere libero è quello di distruggere la propria costruzione illusoria del mondo e di riconoscere di essere agito da un principio trascendentale, il «Dämon».⁵²⁵ Questa concezione è centrale nella retorica del genio dell'estetica giovanile di Kubin⁵²⁶ e si riflette ancora nel romanzo soprattutto nel carattere illusorio del *Traumreich* e nel motivo della sua distruzione che comincia, non a caso, subito dopo la scoperta del narratore che il mondo è «Einbildungskraft».⁵²⁷

Ancora nell'ambito della storia dell'arte, un altro modello che costituisce parte integrante dell'immaginario del romanzo è quello rappresentato dalle opere di Felicien Rops. La descrizione dell'atmosfera retrò del *Traumreich*,⁵²⁸ fermo agli anni Sessanta dell'Ottocento, come anche l'illustrazione di pagina 67 [fig. 22], che mostra i *Träumer* a passeggio per le strade di *Perle*, devono molto alle litografie dell'artista. Come nota Heinz Lippuner, infatti,

Besonders Rops bietet das Material, in dem auf Schritt und Tritt Kubins «Traumstäter» zu erkennen sind, in seinen Illustrationen zum *Uylenspiegel* tummelt sich in den Nummern von 1856-62 eine Bürgerwelt, die in Kleidung und Gehaben schließlich Perle bevölkert. Blätter wie *Les vieilles monnaies*, *Les bourgeois*, *Promenade au jardin zoologique*, *Au jardin zoologique* und *Actualités* liefern genügend Beispiele für die Gestalten aus dem «soliden Bürgerstand», der «zahlreichen Beamtschaft», der «Offiziere», «originellen Privatgelehrten», und der «nicht bestimmt definierbaren Existenzen». [...] Zieht man noch die Serie *Crinolonographies* (1856) [fig. 23] heran,

⁵²⁵ Cfr. ivi, §10, p. 25. L'edizione digitale del testo è consultabile e scaricabile online sul sito del Deutsches Textarchiv all'indirizzo:

http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/panizza_illusionismus_1895?p=26

⁵²⁶ Cfr. Augustin, «Die Selbstinszenierung Alfred Kubins», cit., p. 42.

⁵²⁷ AS, p. 150.

⁵²⁸ «Das erste, was uns auffiel, die Kleidung der Traummenschen, — zum Lachen! — war gänzlich veraltet. Bei den sogenannten «feinen Leuten» bemerkte man das ganz besonders. «Diese Menschen tragen die Kleider ihrer Eltern und Grosseltern auf», sagte ich belustigt zu meiner Frau. Ganz unmoderne geschweifte Zylinder, farbige Leibbröcke, Kragenmäntel — so waren die Herren angezogen. In Krinolinen und seltsam altmodischen Frisuren, mit Häubchen und Umschlagtüchern, stolzierten die Damen einher. Wie ein Maskenscherz wirkte das!» Ivi, p. 65.



Figura 22 Die andere Seite, illustrazione p. 67

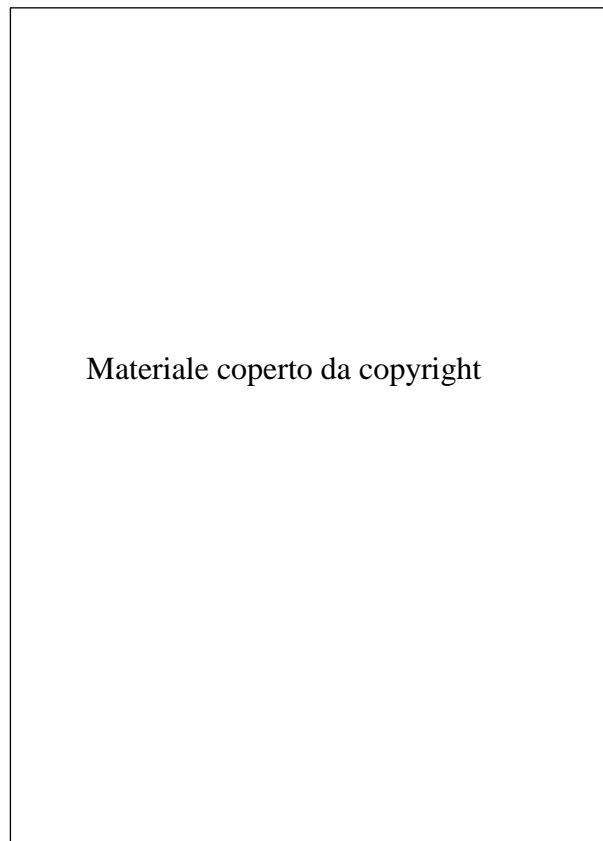


Figura 23 Felicien Rops, Crinolinographies, in Uylenspiegel 42(1896)

dann erkennt man die Haltung des Lithographen als die von Kubins Erzähler, der besonders die Kleidung der Dame von Perle als «Maskenscherz» verlacht.⁵²⁹

Rops, come si è visto, è fatto oggetto di un riferimento velato anche attraverso la figura del disegnatore Castringius, l'altro artista del *Traumreich*. In questo caso la figura di Rops si collega tuttavia all'orizzonte della tematica sessuale, sviluppata nel romanzo in sovrapposizione anche ad altre fonti. Andreas Geyer, in particolare, riconduce il dualismo tra morte e impulso sessuale all'influenza delle teorie di Johann Jakob Bachofen e Otto Weininger:

Der [...] Mythenforscher Johann Jakob Bachofen [...] hatte in seinen Mythologie-Studien den Zusammenhang zwischen dem Tod und dem weiblichen Prinzip herausgestellt, welches durch die Erde verkörperte werde. [...] In Anlehnung an Bachofen formuliert Otto Weininger: «Alles, was von Weibe geboren ist, muß auch sterben. Zeugung, Geburt und Tod stehen in einer unauflöselichen Beziehung.»⁵³⁰

E, a ben guardare, proprio il dualismo tra istinto sessuale e morte rappresenta uno dei *Leitmotiv* fondamentali di *Die andere Seite*, fungendo inoltre da modello strutturale per lo sviluppo dell'azione.⁵³¹ La comparsa del nesso tematico morte-sesso

⁵²⁹ Cfr. Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., p. 21. Lippuner cita qui da AS, p. 18.

⁵³⁰ Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., p. 124.

⁵³¹ Va notato, qui che questo dualismo è presente fin dall'inizio nel progetto del romanzo, come testimoniato dai *Vorstudien* contenuti nei quaderni di Linz, di cui si parlerà in modo più approfondito nel prossimo capitolo. Ad ogni modo vale la pena di anticipare qui che tra i primi appunti del romanzo, contenuti nel quaderno Ha Sb 6376, f. 3r., si legge la frase «Der Gipfelpunkt war das Geschlechtliche» che assume in questo senso un valore programmatico riguardo al ruolo centrale della tematica sessuale nel romanzo. Nello stesso quaderno si trova inoltre quello che Geyer ha definito come il «Fragment über den Tod», in cui Kubin sviluppa una serie di riflessioni dal tono «filosofico» sul tema della morte, probabilmente in seguito alla perdita del padre. Cfr. Ha Sb 6376, ff. 10r.-12r. Nel quaderno 6380, ai ff. 37v.-38r., si trova inoltre un altro frammento, in cui le due tematiche, ancora separate nel quaderno 6376, si trovano già esplicitamente associate in una formulazione che ricorda da vicino quella di Weininger citata da Geyer: «Im Tode, ähnlich wie in der Zeugung stehen wir eben vor einem ganz besonders wichtigen Mysterium, vor einem Knotenpunkt, bei dem, der uns wohl immer zugleich unbegreifliche Widersinn, des eigentlichen Weltwesens frappant zutage tritt. Nur im Bilde kann man versuchen einigermassen deutlich zu werden.» Sembra qui che Kubin alle suggestioni ricavate da Weininger abbia per così dire sovrapposto il dualismo di Bahnsen. Per questa via l'essenza di quel «Weltwesen» di cui parla Kubin viene

infatti segna alcuni punti cruciali nel romanzo: ad esempio la scoperta della *Psychographik* da parte del narratore avviene in seguito ai due eventi «traumatici» fondamentali della morte della moglie⁵³² e dell'incontro sessuale con la seduttrice Melitta Lampenbogen.⁵³³ Lo stesso schema, su una scala più vasta, si ripete poi anche nella terza parte del romanzo: l'inesorabile declino di Perle comincia infatti con un'inspiegabile invasione di animali di tutte le taglie che imperversano per le strade della città in preda a un'inarrestabile «Paarungstrieb».⁵³⁴ A questo fenomeno fa poi seguito immediatamente quello che il narratore definisce con il termine «Zerbröckelung»:

Die Bauten aus so verschiedenem Material, die in Jahren zusammengebrachten Gegenstände, all das, wofür der Herr sein Gold hingegeben hatte, war der Vernichtung geweiht. Gleichzeitig traten in allen Mauern Sprünge auf, wurde das Holz morsch, rostete alles Eisen, trübte sich das Glas, zerfielen die Stoffe. Kostbare Kunstschatze verfielen unwiderstehlich der innern Zerstörung, ohne dass sich ein ausreichender Grund dafür angeben liess. Eine Krankheit der leblosen Materie.⁵³⁵

Infine lo stesso dualismo caratterizza anche il destino degli abitanti di *Perle*. Questi ultimi, infatti, rifugiatisi nei *Tomasseviefelder* ai margini della città per proteggersi dagli animali, approfittano della situazione per darsi alla pratica di un «Gesellschaftsschlaf».⁵³⁶ Il sonno comunitario si trasforma tuttavia in un grande sa-

a configurarsi come un irriducibile «Widersinn», che si chiude alla comprensione dell'individuo o, per lo meno, a quella del *logos* razionale del linguaggio: «Nur im Bilde», conclude infatti Kubin, «kann man versuchen einigermassen deutlich zu werden».

⁵³² Cfr. AS, pp. 144-151.

⁵³³ Cfr. *ivi*, pp. 156-162.

⁵³⁴ Cfr. *ivi*, p. 221.

⁵³⁵ *Ivi*, p. 227.

⁵³⁶ *Ivi*, p. 253. A proposito di questa scena è interessante quanto nota Brunn, che scrive: ««Die Luft war wie in einem Backofen», heißt es inmitten der Schilderung der Fruchtbarkeitsmysterien und Saturnalien, was für die schwüle Traumlandatmosphäre ein wenig treffender Vergleich ist. Möglicherweise handelt es sich hier um eine verspielte Quellenangabe, zumal Kubin auf der «mystischen Liste» den Namen tatsächlich «Backofen» schreibt». Cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit. p. 216, n. 177. La «lista» a cui si riferisce Brunn è quella redatta da Kubin in una lettera all'amico Herzmanovsky, al quale l'artista consiglia una serie di titoli di testi «mistici», tra cui an-

turnale che non tarda a diventare una vera e propria carneficina nella quale i *Träumer* trovano infine la morte.

Un'altra eco di Bachofen in *Die andere Seite* si registra inoltre nella descrizione della religione segreta del *Traumreich*,⁵³⁷ che, come scrive Brunn, «bildet [...] einen urtümlichen Kult der großen Mutter»,⁵³⁸ come anche la contrapposizione tra il misterioso *Uhrbann*,⁵³⁹ associato al simbolo fallico della torre dell'orologio, e la venerazione per le paludi,⁵⁴⁰ che rappresentano per Bachofen un simbolo femminile dell'origine della vita dal caos originario.⁵⁴¹

Clemens Brunn, inoltre, vede nella figura di Herkules Bell, conquistatore sconfitto, che sogna di portare l'ordine nel caos irrazionale del *Traumreich*, una sorta di «compressione» delle figure mitiche di Eracle e Bellerofonte, anch'esse studiate da Bachofen. Secondo quanto scrive Brunn infatti:

Die historische Theologie der Entwicklung vom Stofflichen zum Geistigen, wie sie Bachofens Mythenrezeption konstuiert – hier ist «das Mutterrecht [...] das bellerophonische, das Vaterrecht das herakleische Prinzip» wird im zyklischen Model Kubins aufgehoben. Nicht Herakles, sondern sein erfolglosen Vorgänger Bellerophon gibt das archetypische Muster, und Kubins Vereinigung beider zu «Herkules Bell», welche die mithysche Energie des Herakles mit der Machtlosigkeit des Bellerophon kombiniert, schreibt nun die ewige Notwendigkeit dieses Scheiterns unumgänglich fest. Der Sieg des «männlichen» ist, wie der des Bellerophon, ein immer nur scheinbarer, der in Destruktion umschlagen muß und ohne «weiblichen» Widerpart zur Unfruchtbarkeit verurteilt ist.⁵⁴²

Va ad ogni modo tenuto presente, per quanto riguarda la questione specifica della ricezione di Bachofen, che, come osserva lo stesso Brunn, non vi sono prove che attestino con certezza che Kubin ne avesse letto le opere prima della scrittura del

che «Bachofen [sic!]: «Mutterrecht» «Gräbersymbolik»». Cfr. Lettera di Alfred Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Wernstein a. Inn, 08/02/1910, in Herzmanovsky-Orlando, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, cit., p. 44.

⁵³⁷ Cfr. AS, pp. 91-93.

⁵³⁸ Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 215.

⁵³⁹ Cfr. AS, p. 85.

⁵⁴⁰ Cfr. AS, p. 93.

⁵⁴¹ Cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., pp. 215-216.

⁵⁴² Ivi, p. 236.

romanzo.⁵⁴³ È tuttavia possibile ipotizzarne almeno una ricezione mediata attraverso l'influsso della cerchia culturale in cui l'artista si muoveva negli anni della sua permanenza a Schwabing, in particolare attraverso la vicinanza agli ambienti del cosiddetto «Kosmikerkreis» intorno ad Alfred Schuler e Ludwig Klages.⁵⁴⁴

Quanto a quest'ultimo, Peter Cersowsky ha messo in luce i numerosi e talvolta sorprendenti punti di contatto che si possono riscontrare tra *Die andere Seite* e la sua riflessione filosofica,⁵⁴⁵ primo fra tutti il fatto che l'americano Bell venga indicato nel titolo del capitolo in cui è introdotto il suo personaggio come «Der Widersacher», un concetto utilizzato anche da Klages nel titolo del suo libro fondamentale, *Der Geist als Widersacher der Seele*.⁵⁴⁶ Un altro elemento certamente «cosmico» è poi individuato da Brunn in quell'ineffabile «sostanza» che aleggia nel *Traumreich*, che il narratore descrive come «ein unbekanntes Fluidum».⁵⁴⁷ Come scrive Brunn, infatti, «Besonders Schuler akzentuiert die Bedeutsamkeit der archaischen «Substanzen» und der [...]«Aura» der Dinge».⁵⁴⁸

Riguardo all'influenza dei «Kosmiker» sul romanzo di Kubin, occorre tuttavia usare cautele forse ancora maggiori che nel caso di Bachofen. L'opera di Klages, infatti, viene pubblicata nel 1929-32, cioè ben vent'anni dopo la pubblicazione di

⁵⁴³ Il primo riferimento esplicito risale al 1910 ed è quello che si trova nella lettera citata alla n. 59 di questo paragrafo.

⁵⁴⁴ Cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., pp. 232-234. Sul circolo dei cosmici si veda almeno Richard Faber, *Männerrunde mit Gräfin: die «Kosmiker» Derleth, George, Klages, Schuler, Wolfskehl und Franziska zu Reventlow; mit einem Nachdruck des «Schwabinger Beobachters»*, Frankfurt a. M. et al., Lang, 1994. Kubin incontra personalmente Klages solo nel 1911. Ad ogni modo, aveva conosciuto Karl Wolfskehl già nel 1904, grazie alla mediazione di Oscar Schmitz. Proprio a Wolfskehl si deve la riscoperta del *Mutterrecht* di Bachofen da parte del circolo dei cosmici. Sul primo incontro tra Klages e Kubin si veda Paul Bishop (a cura di), «Mir war der «Geist» immer mehr eine «explodierte Elephantiasis». Der Briefwechsel zwischen Alfred Kubin und Ludwig Klages», in *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 43 (1999), p. 58, n. 22. Sull'amicizia con Wolfskehl e i legami con il Kosmikerkreis si veda invece Heißerer, «Wort und Linie», cit. pp. 72-76.

⁵⁴⁵ Cfr. Cersowsky, *Phantastische Literatur*, cit., pp. 80-83.

⁵⁴⁶ Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Leipzig, Barth

⁵⁴⁷ AS, p. 139.

⁵⁴⁸ Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 233.

Die andere Seite, mentre gli scritti di Schuler compaiono postumi in un'edizione dello stesso Klages solo nel 1940.⁵⁴⁹ Eventuali punti di convergenza possono dunque essere frutto solo di contatti personali e della partecipazione di Kubin al clima culturale dello Schwabing di inizio secolo e risulta pertanto quasi impossibile ricostruire con certezza cosa l'artista conoscesse del pensiero dei «cosmici» al momento della scrittura del romanzo.⁵⁵⁰

Infine, un'altra dimensione che assume una rilevanza specifica nella costruzione dell'immaginario del romanzo è quella dell'autocitazione. Nelle illustrazioni e nel testo di *Die andere Seite* compaiono infatti numerosi motivi provenienti dal *Frühwerk* grafico di Kubin, che vanno a integrarsi alla complessa rete di riferimenti sommariamente descritta sopra.

Il capitolo «Die Verwirrung des Traumes» [fig. 5] rappresenta ancora una volta un caso paradigmatico. Sia nel testo che nell'illustrazione compaiono infatti diversi elementi già sviluppati nel disegno *Alltagsmusik* (1898/99) [fig. 24], ad esempio il particolare dei pesci sospesi in aria, l'elemento del fumo e più in generale l'atmosfera grottesca legata alla musica.⁵⁵¹ Nella figura dell'uomo che suona il proprio petto come una fisarmonica, inoltre, alla suggestione — già di per sé boschiana — di Hoffmann, si sovrappone anche il motivo dei capezzoli «multipli», già sviluppato nel foglio *Adoration* (1901/02) [fig. 25].

Al di là di questi elementi, ad ogni modo, Kubin inserisce poi nel disegno un particolare che non compare affatto nel testo. Si tratta dell'incantatore di serpenti che

⁵⁴⁹ Alfred Schuler, *Alfred Schuler, Fragmente und Vortäge aus dem Nachlass*, a cura di L. Klages, Leipzig, Barth, 1940.

⁵⁵⁰ Ne è un esempio il concetto di «Stimmung» utilizzato da Kubin per descrivere la disposizione dei *Träumer* («Unsere Leute erleben nur Stimmungen, besser noch, sie leben nur in Stimmungen; alles äussere Sein, das sie sich durch möglichst ineinandergreifende Zusammenarbeit nach Wunsch gestalten, gibt gewissermassen nur den Rohstoff.» AS, p. 5) che, come sottolinea Cersowsky, ricopre un ruolo chiave anche nelle teorie di Klages, ma che in effetti era un concetto piuttosto popolare alla svolta di secolo e veniva utilizzato in ambiti tanto diversi quanto la teoria dell'arte, la filosofia e la psicologia divulgativa e non. Sulla diffusione e l'uso del concetto di «Stimmung» alla svolta di secolo si vedano ad esempio i saggi del volume a cura di Anna-Katharina Gisbertz, *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, München/Paderborn, Fink, 2011.

⁵⁵¹ Si questo punto si veda anche Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 279.

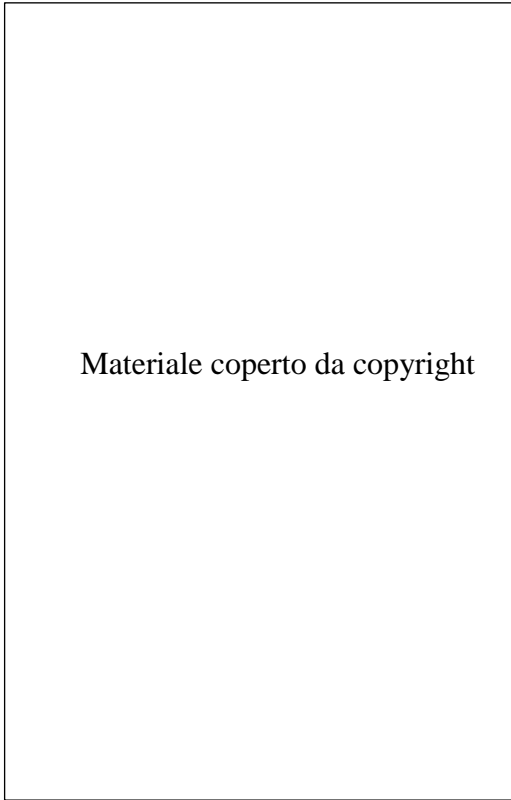


Figura 24 Alfred Kubin, Alltagsmusik (1898-99)



Figura 25 Alfred Kubin, Adoration (1901/02)

si vede ai piedi dell'albero. Come nota Brockhaus questo elemento riprende un tema già sviluppato nel disegno *Der Schlangenbeschwörer* (1904) e, discostandosi dal testo, amplifica l'aspetto «magico» della scena, anticipando attraverso la figura del serpente il pericolo che incombe sul *Traumreich*.⁵⁵²

Per quanto riguarda il testo del romanzo, poi, è interessante notare come molte delle descrizioni di scene e personaggi trovano dei precedenti nella produzione grafica di Kubin, configurandosi in tal modo ancora una volta come delle *ekphrasis* per così dire «celate», che si trasformano spesso, come si è visto sopra, in veri e propri *tableau vivant*. Si pensi ad esempio alla descrizione di Melitta Lampenbogen:

Jetzt erst betrachtete ich die schöne Frau näher. Sie trug ein blau- und weissgestreiftes, bauschiges Kleid und das üppige Haar in einem Netz nach der damaligen Mode im Traumreich. Ihr Gesicht erschien mir auffallend klein, die Stirne schmal, die Augenbrauen stark geschwungen und zwar aussen höher. Die Nase war ziemlich kurz, eine Stumpfnase, der Mund sehr voll und breit, leichte Negerlippen. Das schönste waren ein Teint wie Alabaster und das Haar. Für ein Weib war sie gross.⁵⁵³

Se da un lato questa descrizione sembra adattarsi perfettamente al disegno che occupa pagina 158 [fig. 26], essa d'altra parte non può che ricordare un altro disegno del 1900/1903, *Meine Muse* [fig. 27]. Un'impressione che si rafforza proseguendo nella lettura, quando Melitta, durante la scena di seduzione, si scioglie i capelli.⁵⁵⁴

La somiglianza con il disegno giovanile, che mostra una pericolosa *femme fatale*, con lunghi capelli fluenti e il piede sinistro poggiato su una bara, toglie al lettore ogni dubbio sulla natura della personalità di Melitta e al contempo visualizza quel dualismo di istinto sessuale e morte che, come si è visto, gioca un ruolo fondamentale nel romanzo e più in particolare in questa scena.

Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare. Nel capitolo «Die Hölle», tra le varie «piaghe» che si abbattono su *Perle* c'è anche quella «classica» dell'invasione di cavallette: «Die Insektenplage war grässlich. In Schwärmen liessen sich gefräßige

⁵⁵² Cfr. Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit. p. 277.

⁵⁵³ AS, pp. 156-157.

⁵⁵⁴ «Zwei prachtvolle, rotbraune Flechten fielen ihr den Rücken hinab. Sie trat hinter den hohen Schutzschirm am Kamin und löste ihr Haar völlig.» Ivi, p. 61.

Heuschrecken von den Bergen nieder und wo sie hinkamen, blieb kein Halm stehen.» Basta poco per rendersi conto che ci troviamo di fronte a una vera e propria *ekphrasis* del disegno *Der Verfolgte* (1902/1903) [fig. 28], come anche nel caso della già citata «Zerbröckelung»,⁵⁵⁵ la «malattia della materia inanimata» che, oltre alla città di *Perle*, colpisce anche la *Sterbende Stadt* di un disegno del 1903/1905; o ancora nel caso dell'episodio dell'aggressione della tigre a Frau Blumenstich,⁵⁵⁶ che sviluppa in un'intera sequenza il disegno *In den Krallen* (1903/04) [fig. 29] imprimendogli, nel romanzo, una torsione più decisamente grottesca.

Un caso a sé è poi quello rappresentato dalla già citata mappa della città di *Perle*. Uno degli interrogativi più di frequente presentati dalla letteratura secondaria su *Die andere Seite* è quello che riguarda per così dire la «fonte» da cui Kubin avrebbe tratto ispirazione per la rappresentazione del *setting* del romanzo. Anneliese Hewig ad esempio riferisce la costruzione del *Traumreich* al contesto storico-culturale del declinante impero asburgico,⁵⁵⁷ Wieland Schmied, allo stesso modo, interpreta la capitale del *Traumreich* come una via di mezzo tra Vienna e Praga.⁵⁵⁸ Alla Praga letteraria di Gustav Meyrink fanno invece riferimento Richard Schroeder e Christoph Brockhaus, che in essa vedono soprattutto un modello per la rappresentazione grafica della città di *Perle*.⁵⁵⁹ Anche Helmut Petriconi individua un precedente letterario per *Perle*, stavolta tuttavia nel racconto di Marco Polo del Veglio della Montagna, dal quale Kubin avrebbe attinto il motivo di una città paradisiaca, circondata da una poderosa fortezza, cui solo pochi eletti possono accedere.⁵⁶⁰ Heinz Lippuner, invece, vede l'origine della città di *Perle* in una fonte storico-artistica, il quadro di Breughel il Vecchio *Der Turmbau zu Babel*, precisamente la versione conservata nella Alte Pinakothek di Vienna (1563).⁵⁶¹

⁵⁵⁵ Ivi, p. 227.

⁵⁵⁶ Cfr. ivi, pp. 236-237.

⁵⁵⁷ Cfr. Hewig, *Phantastische Wirklichkeit*, cit., p. 20.

⁵⁵⁸ Cfr. Schmied, *Der Zeichner Alfred Kubin*, cit., pp. 22-23.

⁵⁵⁹ Cfr. Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit. p. 72 e Schroeder, *Alfred Kubin's Die andere Seite*, cit., p. 135.

⁵⁶⁰ Cfr. Petriconi, «Das Paradies des Untergangs», cit., pp. 98-99.

⁵⁶¹ Cfr. Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, cit., pp. 10-15.

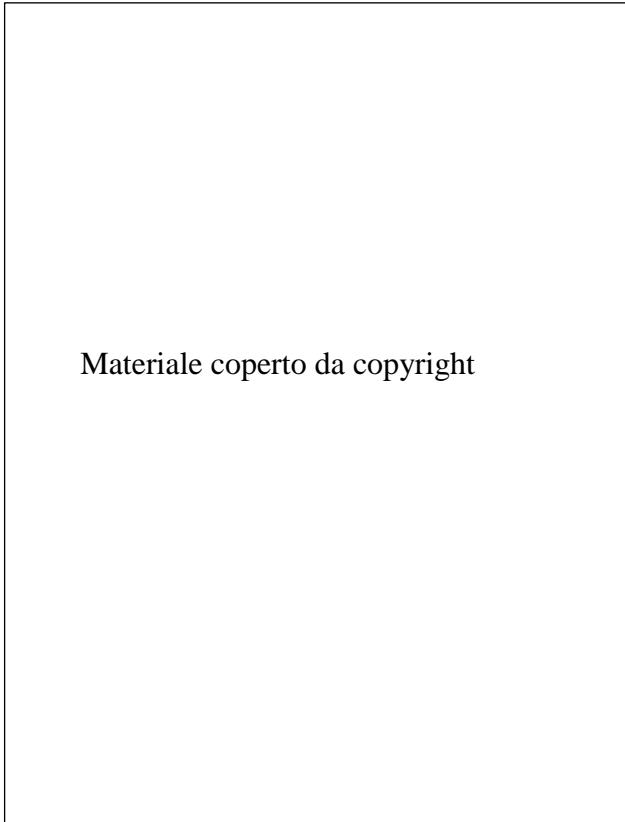


Figura 26 Die andere Seite, illustrazione p. 158

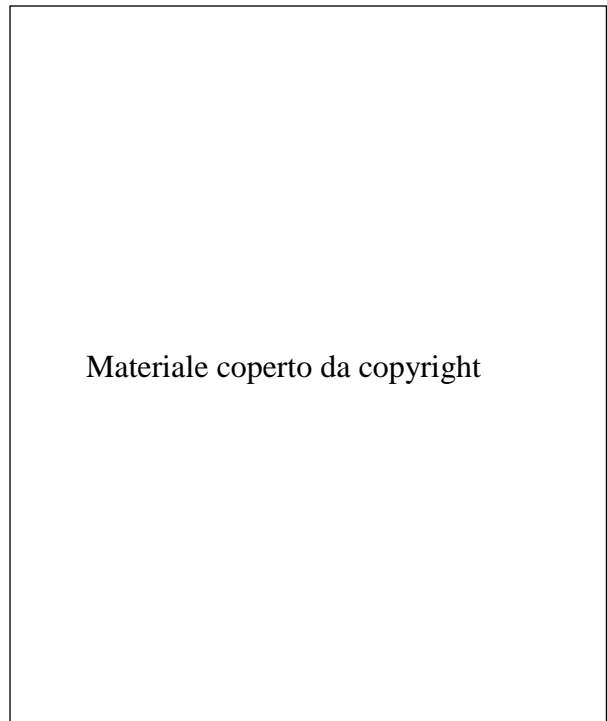


Figura 27 Alfred Kubin, Meine Muse (1900/1903)

Materiale coperto da copyright

Figura 28 Alfred Kubin, Der Verfolgte (1902/1903)

Materiale coperto da copyright

Figura 29 Alfred Kubin, In den Krallen (1903/04)

Più di recente, Annegret Hoberg – attraverso un confronto del romanzo con il breve testo del 1928 «Besuch in der Heimat», che descrive una visita di Kubin alla sua città natale, Leitmeritz⁵⁶² – ha messo in luce come molte delle particolareggiate descrizioni della topografia di *Perle* in realtà si basino sui ricordi dei luoghi d’infanzia di Kubin.⁵⁶³ In effetti, basta dare un’occhiata alla mappa di *Perle* alla fine del romanzo [fig. 17], per rendersi conto di come il profilo della città lungo l’ansa del fiume somigli a quello della cittadina di Zell am See, dove Kubin vive nella prima infanzia con la madre [fig. 30].⁵⁶⁴ Allo stesso modo, la torre dell’orologio di *Perle* ricorda molto da vicino il profilo del Kastner-Turm nella piazza della stessa città [fig. 31],⁵⁶⁵ che ricompare, in forma sempre diversa ma riconoscibile, anche in numerosi disegni giovanili di Kubin, tra cui anche quello già citato intitolato *Sterbende Stadt* [fig. 32].

La mappa di *Perle*, dunque, non solo, come si è detto, occupa nel romanzo una posizione speculare a quella dell’autoritratto del disegnatore, ma, creando un analogo cortocircuito, assolve a sua volta alla funzione di soglia tra realtà esterna e mondo finzionale del romanzo. Autoritratto e mappa sono dunque interpretabili come una sorta di «cornice» che allo stesso tempo delimita e mette in comunicazione due mondi eterogenei e alla quale fa da specchio la cornice narrativa del romanzo, che in modo analogo tenta di stabilire una relazione tra la vita del narratore nel *Traumreich* e nel «mondo esterno».

⁵⁶² Alfred Kubin, «Besuch in der Heimat», AmL, pp. 179-185.

⁵⁶³ Cfr. Annegret Hoberg, «Aus halbvergessenem Lande. Über einige Grundmotive im Schaffen Kubins», in *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, a cura di Annegret Hoberg, München, Spangenberg, 1990, pp. 124-126.

⁵⁶⁴ Cfr. AmL, pp. 7-8.

⁵⁶⁵ La somiglianza è segnalata anche in Hoberg, «Aus halbvergessenem Lande», cit., p. 123. La mappa qui riprodotta proviene dal sito dell’ufficio del turismo di Zell am See-Kaprun: https://d18z89ggjtsooz.cloudfront.net/cache-buster-504005602/media/vermiederservice/prospekte-und-karten/stadtplan-zell-am-see_region-ohne-ausschnitte.pdf. La fotografia della torre invece è cortesia di Ferdinand Altnöder, di Salisburgo gallerista ed esperto delle opere di Kubin. Al signor Altnöder desidero in questa sede rivolgere un sentito ringraziamento per l’amichevole supporto che mi ha offerto per i miei studi e i preziosi chiarimenti in merito soprattutto alla dislocazione e al contenuto degli *Skizzenbücher* di Kubin.

Materiale coperto da copyright

Figura 30 Mappa di Zell am See

Materiale coperto da copyright

Figura 31 Kastner-Turm, Zell am See

Materiale coperto da copyright

Figura 32 Alfred Kubin, Sterbende Stadt (1903/1905)

Occorre tuttavia notare ancora, qui, che anche la mappa costituisce un'autocitazione, sebbene in un modo del tutto particolare. Durante i primi anni della sua carriera, Kubin si era dedicato lungamente alla ricerca di un tipo di carta che offrisse il supporto ideale per i suoi disegni. Da un saggio del 1922 si apprende come l'artista sia infine venuto in possesso della carta adeguata alle sue esigenze:

Mir wurde von meinem Vater, einem K. K. Geometer, der manches Archiv kannte, vor über 40 Jahren ein ganzer Ballen auf gelassener österreichischer Katastermappen gegeben; die freie Rückseite der Pläne war mehr als ein Menschenalter die beinahe einzige Unterlage, auf der ich arbeitete.⁵⁶⁶

In effetti, girando i fogli sui cui Kubin ha realizzato le sue opere si possono ancora vedere le tracce della loro precedente destinazione. La mappa di *Perle* mette così in scena il «retro» dei disegni di Kubin, aprendo un ulteriore varco «oltre la superficie» della rappresentazione e indicando tra le righe nella direzione di una dimensione autoriflessiva. Allo stesso tempo, infine, essa rappresenta in modo emblematico quella logica del riuso, del frammento decontestualizzato che, come si è visto, è alla base del modo in cui si struttura l'intero romanzo.

⁵⁶⁶ Alfred Kubin, «Der Zeichner», AmW, p. 56.

4 Gli Skizzenbücher dell'Oberösterreiches Landesmuseum di Linz

Una delle lacune spesso segnalate dalla critica più recente su *Die andere Seite* è lo scarso livello di elaborazione del cospicuo fondo manoscritto che Kubin ha lasciato.⁵⁶⁷ Fino ad oggi, infatti, è stata pubblicata solo una piccola parte dell'imponente carteggio dell'artista con amici e colleghi,⁵⁶⁸ mentre il contenuto dei diari personali e di molti dei quaderni di schizzi che Kubin ha utilizzato per tutta la durata della propria carriera — quasi sessant'anni — risulta ancora in larga parte un terreno da esplorare. Attualmente, il fondo è custodito in diversi archivi sparsi tra Austria e Baviera. Nelle fasi preliminari di questo lavoro si è trattato dunque di fare una ricognizione panoramica del contenuto dei diversi archivi. Da questa operazione è risultato che i materiali più interessanti ai fini di questo studio si trovavano presso il Kubin-Archiv della Städtische Galerie im Lenbachhaus di Monaco di Baviera e l'archivio della Graphische Sammlung dell'Oberösterreiches Landesmuseum di Linz.⁵⁶⁹

A causa di oggettive difficoltà d'accesso non mi è stato tuttavia possibile approfondire l'esame dei materiali custoditi nel Kubin-Archiv.⁵⁷⁰ Maggiore disponibili-

⁵⁶⁷ Cfr. Geyer, *Traumer auf Lebenszeit*, cit., p. 23.

⁵⁶⁸ Per avere un'idea dell'entità del carteggio, si pensi che dopo il suo trasferimento a Zwickledt nel 1906, Kubin ha mantenuto i contatti con amici e colleghi quasi esclusivamente per lettera.

⁵⁶⁹ Una porzione consistente del carteggio è custodita a Monaco di Baviera anche presso la Handschriften-Abteilung della Bayerische Staatsbibliothek e l'archivio Monacensia-Städtisches Literaturarchiv und Bibliothek. Nell'archivio della Bayerische Staatsbibliothek si conservano inoltre anche sette fotografie dell'artista, tre opere grafiche, diversi *ex libris* e un manoscritto autobiografico della lunghezza di quattro pagine. Altri documenti del fondo si trovano inoltre presso il Museum Moderner Kunst di Würten, la Staatliche Bibliothek di Passau, il Germanisches Nationalmuseum/Deutsches Kunstarchiv di Nürnberg e il Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar.

⁵⁷⁰ Nelle fasi preliminari di questo lavoro ho preso visione di una parte delle lettere custodite presso la Bayerische Staatsbibliothek e l'archivio Monacensia. Presso il Deutsches Literaturarchiv ho inoltre potuto prendere visione di una parte del carteggio di Kubin con Karl Wolfskehl, in particolare quella relativa agli anni 1904-1909, cioè prima e durante la redazione del romanzo. A causa di difficoltà di accesso, presso il Kubin-Archiv ho potuto prendere visione solo del carteggio di Kubin con l'editore Hans von Weber e di una parte di quello con la moglie Hedwig Schmitz. La mia richiesta di prendere visione anche dei diari personali dell'artista, purtroppo non ha avuto seguito. Per quanto riguarda il carteggio con Hans von Weber, i passi più rilevanti ai fini di uno studio del romanzo si trovano in larga parte già trascritti nello studio di Geyer (*Geyer, Traümer auf Lebesze-*

tà hanno mostrato invece le responsabili dell'archivio e della biblioteca dell'Oberösterreiches Landesmuseum di Linz.⁵⁷¹ È dagli archivi di questo museo che provengono i manoscritti descritti ed esaminati in questo lavoro. Si tratta principalmente di tre quaderni di schizzi che portano rispettivamente le segnature Ha SB 29 Inv. -Nr. 6376, Ha SB 35 Inv. -Nr. 6380, Ha SB 33 Inv. -Nr. 6381, e contengono gli studi preparatori per il testo e le illustrazioni di *Die andere Seite*.⁵⁷² A questi si affiancano poi anche altri tre schizzi per le illustrazioni del romanzo contenuti in un altro quaderno, conservato nello stesso archivio con il numero d'inventario Ha Sb 6384.

Il fondo custodito presso l'Oberösterreiches Landesmuseum è stato assegnato al museo nel 1961 dalla direzione della Graphische Sammlung dell'Albertina di Vienna, dove si trova a tutt'oggi custodita la maggior parte delle opere grafiche di Kubin. Nel 1955 l'artista aveva infatti donato tutte le opere originali, i volumi di litografie, i volumi illustrati, i portfolii di disegni, la sua collezione di grafiche di altri artisti e, infine, l'intero contenuto della sua biblioteca allo stato austriaco.⁵⁷³

it, cit., *passim*). Nove lettere del carteggio sono inoltre state pubblicate in facsimile e in trascrizione nel catalogo a cura di Peter Assmann e Annegret Hoberg, *Kubin Handschriftlich*, Wien, Edition M/Bibliothek der Provinz, 2011, pp. 65-89. Nello stesso catalogo si trovano anche le trascrizioni e le riproduzioni di quattro lettere provenienti dal carteggio con Hedwig Schmitz (pp. 110-123). Le lettere indirizzate a Hedwig Schmitz e a Karl Wolfskehl contengono per lo più comunicazioni di carattere personale e non sono risultate pertanto di particolare rilevanza ai fini di questo studio (ad eccezione del passo citato nel primo capitolo di questo studio).

⁵⁷¹ Per il supporto e l'assistenza ricevuti durante il lavoro d'archivio, desidero in questa sede porgere un ringraziamento particolare all'indirizzo di Sabine Sobotka e Magdalena Wieser, responsabili rispettivamente della Graphische Sammlung e della biblioteca dell'Oberösterreichisches Landesmuseum di Linz. Le due studiose hanno messo a disposizione per questo studio non solo i materiali ma anche le loro preziose competenze.

⁵⁷² Per brevità in questo studio mi riferisco ai quaderni con il solo numero d'inventario. In appendice a questo lavoro si trovano le trascrizioni complete dei quaderni 6376 e 6380. Le mie trascrizioni sono state riviste con l'aiuto di Magdalena Wieser, direttrice della biblioteca dell'Oberösterreiches Landesmuseum di Linz. La trascrizione del quaderno Ha Sb 6381, date le particolari difficoltà di decifrazione poste dal testo, è rimasta troppo lacunosa per potersi prestare a una lettura autonoma, per cui non viene presentata integralmente in appendice ma solo citata ai fini dell'analisi.⁵⁷³ Cfr. Notariatakt, Finanzamt Schärading, 20. April 1955, Geschäftszahl 4202.

⁵⁷³ Cfr. Notariatakt, Finanzamt Schärading, 20. April 1955, Geschäftszahl 4202.

Il lascito consisteva in 1167 disegni, 630 schizzi, 1440 disegni preparatori per illustrazioni e serie grafiche, 70 quaderni di schizzi, 203 stampe. A questi si aggiungevano 1103 stampe e 76 tra disegni e acquarelli di altri artisti, provenienti dalla collezione personale di Kubin.⁵⁷⁴ La collezione originale dei quaderni di schizzi è stata in seguito ampliata con l'acquisto di altri sette esemplari e attualmente copre un periodo che va dal 1898 al 1944.

Alfred Marks, direttore dell'Oberösterreichisches Landesmuseum al momento dell'acquisizione del lascito, è stato il primo a inventariare il fondo e la biblioteca di Kubin. Il lavoro di Marks è stato poi proseguito da Brigitte Wied, che si è occupata in particolare della catalogazione degli *Skizzenbücher*.

Come spiega la studiosa, «Wie dies bei Skizzenbüchern häufig vorkommt, haben auch die Kubins den Charakter eines Notizbuches, in dem Einfälle notiert werden, welche gegebenenfalls wieder verwendet werden können».⁵⁷⁵ Il compito di Wied consisteva dunque, oltre che nel catalogare i quaderni, anche nel cercare di metterle in relazione il contenuto con l'insieme della produzione di Kubin, nonché con un'altra tipologia di schizzi conservati nel fondo, quelli realizzati su fogli sciolti.

A tal proposito la studiosa spiega come tutte le opere di Kubin, sebbene realizzate con tecniche diverse (ad es. disegni a china, disegni a china acquarellati e illustrazioni), partano ugualmente dallo schizzo a matita. Questo può a sua volta assumere due forme, presentandosi alternativamente come foglio autonomo o come «punto grafico» nei quaderni. Quindi, Wied conclude:

Während das Einzelblatt noch künstlerische Form und Abschluß erhält durch die Bestimmung als Vorlage zu der Ausführung, ist die Skizze nur noch Notiz und ihre künstlerische Aussage ist geringer. Sie dient vor allem der Materialsammlung, die vorwiegend aus kleinen Detailstudien besteht. Diese werden dann zusammengefügt zu einer Entwurfszeichnung, die bereits die genaue Vorlage der eigentlichen Federzeichnung oder Druckgraphik darstellt.⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Cfr. Brigitte Wied, «Die Skizzenbücher Alfred Kubin in der graphischen Sammlung des Oberösterreichisches Landesmuseum», in *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1987, p. 73.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ *Ivi*, p. 75.

Senza voler esprimere giudizi di valore sulle due diverse tipologie di schizzi, le osservazioni di Wied riguardo alla funzione degli *Skizzenbücher* mi sembrano condivisibili. È sufficiente dare un'occhiata anche superficiale ai quaderni oggetto di questo studio, infatti, per farsi un'idea del modo estremamente vario in cui essi sono stati utilizzati: non solo per raccogliere una serie di disegni e piccoli schizzi che rappresentano, per usare un'espressione di Wied, una sorta di «Motivfundus»⁵⁷⁷ al quale poter sempre tornare ad attingere, ma anche per prendere appunti disparati, dal testo del romanzo agli indirizzi dei conoscenti, dai titoli di possibili letture interessanti alle prescrizioni mediche.

I quaderni di schizzi che ho esaminato si presentano come normali quaderni scolastici, con la copertina di cartoncino morbido e i fogli cuciti al centro. Il quaderno 6376 è l'unico che presenta fogli a righe, mentre gli altri presentano fogli interamente bianchi. Le copertine, identiche su entrambi i lati, non consentono di determinare un orientamento univoco dei fogli.

Kubin infatti ha utilizzato i quaderni in modo molto flessibile a seconda delle specifiche esigenze del momento, orientandoli nella direzione che riteneva più comoda per la scrittura o il disegno. È probabile inoltre che l'artista abbia utilizzato i quaderni in modo discontinuo e che si sia servito di più quaderni contemporaneamente, alternandovi disegni e scrittura senza preoccuparsi di riempire le pagine in modo sistematico, ma più semplicemente utilizzando mano a mano gli spazi rimasti liberi.

Va notato, inoltre, che i quaderni di Kubin, come la maggior parte delle sue opere fino almeno agli anni Venti, di norma non portano date o numerazioni autografe.⁵⁷⁸ La datazione è stata aggiunta a posteriori dagli archivisti e resta molto imprecisa, dal momento che si è potuta ricostruire solo attraverso un confronto incrociato con il resto del *Gesamtwerk* e con notizie biografiche relative a mostre, prime pubblicazioni ecc., che hanno consentito di stabilire almeno un *terminus ante quem*.⁵⁷⁹ Anche la numerazione dei fogli dei quaderni è stata aggiunta a posteriori sull'angolo destro superiore di quello che è stato individuato come il «rec-

⁵⁷⁷ *ibidem*.

⁵⁷⁸ Cfr. Brockhaus, «Das zeichnerische Frühwerk Alfred Kubins bis 1904», cit., p. XIV.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

to» di ogni pagina, per lo più sulla base di un criterio quantitativo, cioè secondo l'orientamento seguito dalla scrittura e dai disegni nella maggior parte dei fogli.

Un ulteriore problema posto dai quaderni di Kubin, come in generale da tutti i suoi manoscritti, è poi rappresentato dalla particolare oscurità della sua grafia. Una perizia grafologica richiesta dalla moglie Hedwig Kubin nel 1904 presso l'Institut für wissenschaftliche Graphologie di Monaco, allora diretto da Ludwig Klages, descrive la grafia di Kubin come segue:

Fremd sind diesem Charakter: Gleichmässigkeit, harmonisch Einheitlichkeit und ruhig-zielsichere Arbeitskraft. In seltsamer Weise vereinigen sich hier vielmehr zahlreiche Gegensätze als Ergebnisse einer sehr grossen Impressionabilität und dem stehen, aber im Grunde wenig erfolgreichen Streben nach jener Unabhängigkeit und Selbständigkeit des Schaffens, die nur den instinktsicheren und ursprünglich eigenartigen Persönlichkeiten gegeben ist.⁵⁸⁰

Basta aprire una pagina a caso degli *Skizzenbücher* di Kubin per rendersi conto che gli esperti del Klages-Institut non devono aver fatto troppa fatica a decidere l'esito della loro perizia, almeno per quanto riguarda la parte di analisi che concerne gli aspetti «grafici» della scrittura. Kubin infatti non rispetta le regole dell'ortografia, omette spesso le maiuscole dove sarebbero necessarie e le inserisce dove invece risultano inaspettate, omette l'*Umlaut* sulle vocali e usa diverse varianti ortografiche della stessa parola contemporaneamente. Fa inoltre un uso completamente idiosincratico dei segni d'interpunzione, sostituendo quasi dappertutto il punto fermo della frase con uno o più *Gedankenstriche*, inserendo vari punti esclamativi o interrogativi in sequenza alla fine delle frasi e abbondando con sottolineature e linee divisorie. Si tratta di caratteristiche che si manifestano anche nei carteggi manoscritti, sebbene con minore libertà. Non a caso, infatti, i lavori di edizione del fondo di Kubin hanno riguardato quasi esclusivamente le lettere, perché, sebbene spesso i corrispondenti lamentassero l'illeggibilità della grafia dell'artista,⁵⁸¹ esse presentano ad ogni modo problemi di decifrazione molto mi-

⁵⁸⁰ Graphologische Skizze, XII/55, Institut für wissenschaftliche Graphologie, cit. in Assmann/Hoberg (a cura di), *Kubin handschriftlich*, Wien, Edition M/Bibliothek der Provinz, 2011, p. 25.

⁵⁸¹ Ad esempio in un'annotazione dai diari di Jünger del 25 giugno 1943 lo scrittore annota: «Sodann ein Brief aus Zwickledt vom alten Magier Kubin, dessen astrologische Zeichen immer un-

nori rispetto ai quaderni, i cui appunti, destinati al solo uso personale, risultano totalmente privi di inibizioni dal punto di vista formale.

Due importanti eccezioni sono rappresentate dai lavori di Andreas Geyer e Christoph Brockhaus, gli unici ad essersi confrontati in passato con la grafia dei quaderni di schizzi e dei diari personali di Kubin. Brockhaus è stato il primo ad analizzare parzialmente il contenuto dei quaderni 6380 e 6381, concentrandosi in particolare su un breve frammento di testo⁵⁸² e sui cinque disegni preparatori di una singola illustrazione.⁵⁸³ Lo studioso ha chiarito nel suo articolo come Kubin abbia probabilmente lavorato contemporaneamente alla stesura del testo e agli schizzi delle illustrazioni per *Die andere Seite*. Brockhaus ha inoltre evidenziato delle analogie nel metodo compositivo usato per il testo e per i disegni.⁵⁸⁴

Il merito principale dello studio di Geyer è invece quello di avere per la prima volta individuato e pubblicato alcuni frammenti letterari giovanili, mettendo in luce il fatto che ben prima di scrivere *Die andere Seite*, l'autore si era già dedicato ad esercizi letterari.⁵⁸⁵ Geyer inoltre è stato il primo a studiare il contenuto del quaderno 6376 e a pubblicarne alcuni frammenti.⁵⁸⁶

Nonostante la rilevanza dei risultati a cui sono pervenuti entrambi gli studiosi, si possono tuttavia notare dei limiti specifici in ciascuno dei loro contributi. Lo studio di Brockhaus, infatti, a causa delle sue dimensioni molto limitate, non approfondisce a sufficienza l'analisi del contenuto dei quaderni. Inoltre, a livello meto-

serlicher werden, doch sinnvoller zugleich. Das sind die wahren Briefe, Ideogramme, die das Auge in träumerische Wirbel ziehen». Ernst Jünger, *Strahlungen*, Bd. III, in id., *Werke*, Stuttgart, Klett, 1920, p. 41.

⁵⁸² Brockhaus riassume brevemente il contenuto dei ff. 1v.-9r. del quaderno Ha 6380 e poi cita più estesamente dal f. 56r. Lo studioso inoltre elenca le pagine dove si trovano gli schizzi per le illustrazioni di *Die andere Seite*.

⁵⁸³ Si tratta dell'illustrazione del capitolo «Die Verwirrung des Träumes», AS, p. 181.

⁵⁸⁴ Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 272.

⁵⁸⁵ Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit.

⁵⁸⁶ Geyer in particolare ha pubblicato in appendice al suo lavoro la trascrizione del «Fragment über den Tod», Ha Sb 6376, ff. 10r.-15r. Nella parte dedicata all'analisi compaiono alcuni brevi frammenti dai ff. 4v., 1r., 5r.-v., 6r.-v., 6v., 7v., 8r., 11r., 12r., 13r, 26v., 27r., 44r. Lo studioso ha preso in considerazione anche qualche frammento dei quaderni Ha SB 6380 e il quaderno Ha SB 6381, in parte già trattati da Brockhaus. Cfr. *ivi*, cit., pp. 94-103.

dologico, nell'articolo prevale senz'altro il punto di vista dello storico dell'arte, laddove si trascura invece un'analisi più approfondita della genesi del testo letterario.

Lo studio di Geyer invece, pur sforzandosi di porre in relazione i frammenti letterari di Kubin con le sue opere grafiche, si limita più che altro a riconoscere temi e motivi ricorrenti, senza approfondire i pur evidenti legami che collegano scrittura letteraria e disegno nelle opere dell'artista. La parte dello studio dedicata all'analisi dei quaderni di Linz, inoltre, sebbene più estesa rispetto all'analisi condotta da Brockhaus, si concentra quasi esclusivamente sul testo del quaderno 6376 e per il resto rimane comunque limitata a specifici frammenti, probabilmente anche a causa dell'obiettiva difficoltà di decifrazione presentata dalla grafia di Kubin.

4.1 Il quaderno Ha Sb 6376

Il quaderno 6376, datato da Alfred Marks tra il 1907 e il 1909, consta di 63 fogli, numerati dall'archivio nell'angolo in alto a destra del recto della pagina, secondo l'orientamento della scrittura di Kubin, che segue più o meno le righe del quaderno.

L'interno della copertina anteriore contiene appunti scritti in senso inverso rispetto al folio 1r. Si leggono per lo più orari ferroviari locali e nomi di città balcaniche. I fogli sono occupati da testo e schizzi in modo discontinuo, con molte pagine bianche. Testo e schizzi sono sempre a matita, tranne che per due esigue aggiunte a penna nei folii 1v. e 2r., molto probabilmente posteriori al resto del testo. I folii 1r.-4r. contengono degli appunti di testo che sono stati riconosciuti da Geyer come il nucleo originario di *Die andere Seite*. Gli appunti si interrompono al folio 4v., in cui compare uno schizzo che rappresenta il profilo del padre di Kubin sul letto di morte, orientato parallelamente al lato lungo del foglio, con il basso verso il margine sinistro della pagina. Il testo degli appunti ricomincia al folio 5r. e prosegue senza interruzione fino al folio 9v., che è stato lasciato vuoto. Al folio 10r. comincia il «Fragment über den Tod» pubblicato per la prima volta da Geyer.⁵⁸⁷ Il testo, come nota lo stesso studioso, sembra scritto in «bella copia» e le

⁵⁸⁷ Vedi nota precedente.

frasi e i periodi hanno un respiro più ampio rispetto agli appunti molto frammentari delle prime pagine.⁵⁸⁸ Il frammento si estende, occupando solo il recto delle pagine, fino al folio 12r. (il verso è lasciato bianco), mentre dal folio 13v. al folio 15r. occupa entrambe le facciate della pagina. I folii 15v.-23r. contengono diversi schizzi, tutti di formato orizzontale, a eccezione di quello del folio 18r. che si sviluppa in verticale.

Il folio 23v. è bianco, mentre sul folio successivo si può leggere l'appunto di una prescrizione medica. Dal folio 24v. riprendono gli schizzi fino al folio 26r. Il folio 26v. invece contiene sia un appunto che uno schizzo. Al folio 27r. riprendono poi gli appunti frammentari che proseguono fino al folio 28r., che è quasi tutto vuoto, ad eccezione di un appunto di un solo rigo sotto il quale è stato scritto un indirizzo. Al folio 28v. appare una variante dello schizzo al f. 4v. (il ritratto del padre dell'artista sul letto di morte), mentre sul folio 29r.-v. si trovano degli altri schizzi di varia natura. Al centro del folio 30r. compare l'abbozzo di una piccola mappa sopra la quale si legge un altro indirizzo. Il foglio 30v. è bianco, mentre sul folio 31v. si trova la sagoma di un animale fantastico, con il muso da roditore, il corpo affusolato e la coda lunga. I folii 31v.-32r. sono vuoti. Dal folio 32v. ricominciano gli schizzi fino al folio 43r. Al folio 43v. si leggono degli indirizzi scritti tenendo il quaderno capovolto rispetto alla numerazione delle pagine. Sullo stesso folio si legge inoltre un appunto bibliografico scritto parallelamente al lato lungo della pagina. Al folio 44r. c'è un'altra variante del ritratto del padre di Kubin sul letto di morte, orientato secondo il senso della numerazione del quaderno. Lo schizzo occupa il margine inferiore della pagina, mentre sopra è appena abbozzata la facciata di un edificio. Al folio 44r. si trovano altri schizzi, mentre il folio 45r. è vuoto. Dal folio 45v. al 51v. si vedono solo schizzi, mentre al folio 52r. si legge un appunto bibliografico sopra uno schizzo appena accennato. Al folio 52v. compaiono figure di animali e persone, mentre il folio 53r. è vuoto. Dal 53v. al 54v. sono presenti schizzi di vario genere. Al folio 55r. comincia la «brutta copia» di una lettera indirizzata «an die lobl. K.u.K. Finanz., Direktion». Il testo della lettera continua fino al folio 56r., si interrompe al folio 56v., occupato da altri schizzi, per poi concludersi al folio 57r. I folii dal 57v. al 59v. contengono vari altri schiz-

⁵⁸⁸ Cfr. Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., p. 101.

zi, alcuni dei quali in forma di vignetta. Ai folii 59r. e 59v. accanto agli schizzi sono appuntati anche degli indirizzi. Il folio 60r.-v. è lasciato in bianco, mentre dal folio 61r. al 63r. si trova l'ultimo blocco di schizzi. Al folio 62v. sopra gli schizzi si legge la frase «Zara! Bei Rest!» e poi un nome. Al folio 63v. e all'interno della copertina posteriore si leggono vari nomi di città e appunti di orari ferroviari, insieme a due piccoli schizzi.

4.2 Il quaderno Ha Sb 6380

Il quaderno 6380 è stato datato al 1908-1910 e consta di 84 fogli. Esso rappresenta una fase più avanzata della genesi di *Die andere Seite*. A differenza che nel quaderno 6376, dove gli appunti sono scritti quasi esclusivamente a matita, qui invece Kubin ha usato sia la matita che l'inchiostro, con il quale occasionalmente ha anche ripassato i bordi di qualche schizzo.

Il quaderno è stato numerato nel verso in cui procede la scrittura degli appunti del romanzo, ma in realtà Kubin lo ha utilizzato anche capovolto, partendo da quello che nella numerazione dell'archivio rappresenta l'ultimo foglio.

Gli schizzi di questo quaderno sono di due diverse tipologie: alcuni rientrano nella categoria che ho più sopra descritto come una sorta di «appunti grafici», cioè quegli schizzi occasionali appena accennati che servono all'artista per fissare dei motivi, altri invece sono schizzi più definiti, riferibili a opere specifiche. Di questo secondo gruppo fanno parte:

1. Gli schizzi per le illustrazioni dell'edizione tedesca del romanzo di Nerval *Aurélia ou le rêve et la vie*;⁵⁸⁹
2. Alcuni studi per il frontespizio dell'edizione tedesca del romanzo di Maurice Renard *Le docteur Lerne*;⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Gerard de Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie*, Paris, Victor Lecou, 1855. La versione tedesca con la traduzione di Hedwig Schmitz è stata pubblicata con il titolo *Aurelia oder Der Traum und das Leben*. Mit 57 Zeichnungen v. Alfred Kubin, München/Leipzig, Georg Müller, 1910. Più avanti citerò dall'edizione: Gérard de Nerval, *Aurelia*, München, Spangenberg, 1992. Gli schizzi si trovano ai ff. 14r., 17v., 18v., 19r., 20v., 21r., 27v., 29r., 30r., 31r., 52v., 58v., 63v., 72v.

⁵⁹⁰ Maurice Renard, *Le docteur Lerne, sous-dieu*, Paris 1908. La versione tedesca con la traduzione di Heinrich Lautensock è stata pubblicata con il titolo *Der Doktor Lerne. Ein Schauerroman*, München, Hans von Weber Verlag 1909. Gli schizzi si trovano ai ff. 11r.-v., 12r.-v.

3. Gli schizzi per le illustrazioni di alcuni racconti di Poe;
4. Gli schizzi che possono essere messi in relazione con le illustrazioni di *Die andere Seite*, ma – in alcuni casi – anche con il progetto di illustrazione per il *Golem* di Meyrink.⁵⁹¹

Di seguito mi limiterò a descrivere solo gli schizzi che risultano rilevanti ai fini di una ricostruzione della genesi del romanzo, mentre gli altri verranno tralasciati.

In particolare: per quanto riguarda gli schizzi ascrivibili alla prima tipologia, gli «appunti grafici» di Kubin, non mi soffermerò sulla loro descrizione ad eccezione di quegli esempi che elaborano motivi specifici (come quello della tigre) che compaiono nel romanzo.

Più rilevanti appaiono invece gli schizzi che appartengono alla seconda tipologia, dal momento che alcuni di essi mostrano delle relazioni più o meno dirette con la genesi del romanzo. A proposito di questi schizzi occorre infatti specificare che:

1. Il lavoro alle illustrazioni per il romanzo di Nerval viene solitamente collocato nel 1910, successivamente, quindi, alla stesura di *Die andere Seite*.⁵⁹² In realtà, al folio 52v. [fig. 33], il testo degli appunti del romanzo di Kubin scorre intorno a uno schizzo che sembra inequivocabilmente riferibile a una delle illustrazioni di *Aurelia* [fig. 34], il che suggerisce che l'artista abbia cominciato a lavorare a questo progetto ben prima del 1910.⁵⁹³
2. Gli schizzi per il frontespizio del romanzo di Renard vengono commissionati a Kubin da Hans von Weber nel corso del 1907 e poi rifiutati dall'editore già nel febbraio del 1908.⁵⁹⁴ Questo progetto, sebbene coincida nei tempi con la stesura di *Die andere Seite*, tuttavia non sembra avere influito particolarmente sulla genesi del romanzo.
3. Il lavoro alle illustrazioni per i racconti di Poe, invece, mostra una rilevanza particolare per la genesi del romanzo di Kubin e copre un periodo immediatamente precedente, se non addirittura contemporaneo alla stesura di *Die andere Seite*.

⁵⁹¹ Gustav Meyrink, *Der Golem, ein Roman*, Leipzig, Wolff, 1915.

⁵⁹² Cfr. Hoberg, «Biographie», in *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, a cura di *id.*, München, Spangenberg, 1990, p. 21.

⁵⁹³ Cfr. Nerval, *Aurelia oder Der Traum und das Leben*, cit., p. 51.

⁵⁹⁴ Cfr. HeiBerer «Wort und Linie», cit., p. 84.

Materiale coperto da copyright

Figura 33 Ha Sb 6380, ff. 52v.-53r.

Materiale coperto da
copyright

Figura 34 Aurelia, illustrazione p. 51

4. L'artista infatti comincia a lavorare a questo progetto poco dopo la morte del padre, come si apprende da una lettera del 31 Dicembre 1907 a Herzmanovsky, in cui Kubin scrive:

Für mich waren die letzten 2 Monate, ganz schrecklich, denn in meinem herzensguten Vater habe ich den besten Freund verloren und mein Kummer ist namenlos; — doch gewinne ich allgemach wenigstens das hohe Gut, meine Arbeitslust wieder. - Es entstanden sehr reife Werke, - zugleich erhielt ich in München einige schöne Aufträge (Illustration zu Poe's Werken, Meyrink, etc.) - von welchen Arbeiten ich mir viel verspreche.⁵⁹⁵

Più problematica è la questione delle illustrazioni che Kubin avrebbe realizzato per il *Golem* di Meyrink, alle quali l'artista fa riferimento nella lettera a Herzmanovsky insieme a quelle per i racconti di Poe. Come è noto, Kubin, che aveva conosciuto Meyrink nel febbraio del 1905,⁵⁹⁶ si era accordato con lo scrittore perché questi gli inviasse i capitoli del *Golem* a mano a mano che li andava completando. Meyrink tuttavia, manda a Kubin solo i primi capitoli, dal momento che dopo poco comincia a soffrire del «blocco dello scrittore». Kubin avrebbe quindi, stando a quanto afferma in un suo saggio del 1933, riutilizzato per *Die andere Seite* le 11 illustrazioni già completate per il libro di Meyrink.⁵⁹⁷ La questione delle illustrazioni del *Golem*, sebbene sia stata affrontata da diversi studiosi,⁵⁹⁸ rimane tutt'ora aperta. Il problema è costituito soprattutto dal fatto che il romanzo di Meyrink ha subito notevoli cambiamenti nel corso della stesura finale, cosa che ha impedito di ricostruire quali passi Kubin avesse letto per realizzare le illustrazioni, rendendo i tentativi di identificare le illustrazioni pensate originariamente per il *Golem*, un'impresa di carattere sostanzialmente speculativo.⁵⁹⁹ Anche dalle pagine del quaderno 6380, dove pure si trovano alcune delle illustrazioni per i racconti di

⁵⁹⁵ Cfr. Lettera di Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Wernstein, 31. 12. 07, in Herzmanovsky-Orlando, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, cit., p. 9.

⁵⁹⁶ Cfr. HeiBerer «Wort und Linie», cit., p. 82.

⁵⁹⁷ Alfred Kubin, «Wie ich illustriere» (1933), in AmW, p. 73.

⁵⁹⁸ Lo studio più recente che si occupa della questione è quello di Veronika Schmeer, *Inszenierungen des Unheimlichen*, cit.

⁵⁹⁹ Il tentativo finora più avanzato resta a mio avviso quello fatto da Schroeder, il quale ha selezionato alcune illustrazioni che sembrano avere una relazione più diretta con il testo di Meyrink. Cfr. Richard Schroeder, *Alfred Kubin's Die andere Seite*, cit., p. 127.

Poe, non emergono elementi decisivi in mancanza di una versione autorizzata delle illustrazioni con cui poter confrontare gli schizzi del quaderno.

La faccia interna della copertina anteriore del quaderno 6380 è parzialmente occupata da un appunto bibliografico. Il folio 1r. contiene diversi schizzi, che rappresentano «appunti grafici» di vario genere. Al folio 1v. invece, inizia un primo blocco di appunti per il romanzo, che si estendono fino al folio 3r. In questo quaderno gli appunti sono scritti per lo più parallelamente al lato lungo del foglio, utilizzando le due pagine del quaderno aperto come se si trattasse di una sola. In particolare, ai folii 1v.-2v. Kubin ha delineato l'ossatura generale dell'intero romanzo. Gli appunti sono interamente scritti a matita fino al folio 3r., dove vengono definiti più nel dettaglio alcuni nuclei tematici.

Ai folii 3v. e 4r. si trovano altri piccoli schizzi, alcuni dei quali racchiusi da una linea di contorno.

Il secondo blocco di appunti si sviluppa poi a partire dal folio 4v. fino al folio 8r. A partire da questo blocco di appunti, Kubin ha cominciato a inserire i numeri delle parti e dei capitoli del romanzo corrispondenti al testo. Da qui in poi i singoli nuclei dell'azione del romanzo sono sviluppati in modo più dettagliato. Al folio 6r. si vede una piccola aggiunta a penna, che è la traccia di una successiva revisione. Il testo a matita infatti si interrompe più o meno a metà del folio 6v. I frammenti che seguono, sebbene siano scritti in parte a matita e in parte a penna probabilmente rappresentano tutti una fase della stesura più avanzata, in cui Kubin ha fatto una prima revisione del testo già scritto e ha integrato alcune parti «mancanti».

Il testo degli appunti del folio 7r. scorre intorno a tre schizzi che occupano più di metà della pagina. Lo schizzo più vicino al margine del foglio ha un formato verticale e mostra un uomo in primo piano che percorre un sentiero con degli alberi sullo sfondo. Nella porzione centrale del foglio si trovano poi altri due schizzi di animali, con formato orizzontale, disposti l'uno sopra l'altro. Quello sopra mostra una sorta di felino stilizzato, mentre sotto appare un animale ibrido, che ricorda da vicino le creature fantastiche che popolano il *Frühwerk* di Kubin. I tre schizzi sono delimitati da cornici, tracciate probabilmente successivamente al disegno.

Il testo al folio 7v. è scritto interamente con l'inchiostro e occupa circa metà del foglio, arrestandosi sul margine di un piccolo schizzo a matita che rappresenta un paesaggio ed è orientato al contrario rispetto alla direzione del testo. Sul folio 8r. si vedono invece tre schizzi a matita sui quali scorrono due righe di testo scritto con l'inchiostro. I folii 8v. e 9r. contengono altri schizzi a matita. Questi disegni sono un esempio degli «appunti grafici» di Kubin e non sembrano finalizzati a sviluppi particolari. In effetti, il fatto che Kubin al folio 8r. abbia scritto il testo sopra i disegni sembra dimostrare che l'artista non doveva considerarli particolarmente importanti. Il folio 9v. è interamente occupato dal testo scritto con l'inchiostro, mentre sul folio 10r. si vedono tre schizzi di figure tracciate a matita, due dei quali sono stati poi parzialmente ripassati con l'inchiostro. La disposizione dei contenuti nei folii 7r.-9v. sembra quindi suggerire che gli schizzi fossero già presenti nel quaderno prima della scrittura del testo, dal momento che, come si è detto, il testo si scorre intorno a essi, vi si sovrappone o si dispone sulle pagine bianche.

Segue poi fino al folio 21v. una serie di schizzi. Al folio 10v. si trova l'abbozzo della figura di un cammello con il suo cammelliere. Si tratta di un motivo che si ritrova nelle illustrazioni di *Die andere Seite*.⁶⁰⁰

I folii 11r.-12v. sono occupati da una serie di studi per il frontespizio del *Dr. Lerne*.

Al folio 13v. si trova uno schizzo che probabilmente si può mettere in relazione con un passo del racconto di Poe «The Facts in the Case of Mr. Valdemar», il primo a essere pubblicato, tra i molti illustrati da Kubin.⁶⁰¹ Accanto allo schizzo, che sembra mostrare la scena del mesmerismo all'inizio del racconto, ce n'è un altro, probabilmente posteriore, che invece fa parte delle illustrazioni per il romanzo di Nerval.⁶⁰²

Gli schizzi al folio 15r. e 16v. raffigurano degli scorci cittadini, il primo dei quali con dei passanti intenti in una conversazione. Al folio 17r., torna, tra gli altri motivi, quello del cammelliere. I folii 17v., 18v., 20r.-v. sono occupati tutti da schizzi

⁶⁰⁰ Cfr. AS, p. 43.

⁶⁰¹ Edgar Allan Poe, «Die Tatsachen im Falle Valdemar», in *Arena* 3 (1908), pp. 965-973.

⁶⁰² Cfr. *Der Illustrator Alfred Kubin. Gesamtkatalog seiner Illustrationen und buch künstlerischen Arbeiten*, a cura di Alfred Marks, München, Spangenberg, 1977, p. 36.

per il romanzo di Nerval, quindi probabilmente per questi studi Kubin ha utilizzato dei fogli che erano rimasti in precedenza inutilizzati. Gli altri folii, fino al 22r. contengono altri «appunti grafici» dell'artista.

Il folio 22r. è bianco. Dal folio 22v. al 25v. si trova un secondo blocco di appunti. Il frammento che occupa il folio 22v. e si stende fino a poco più della metà del folio 23r. è scritto a penna, mentre le pagine successive sono tutte scritte a matita con la sola aggiunta dei numeri di capitolo a penna. Qui Kubin comincia a delineare quello che, più tardi molto rimaneggiato, diverrà il contenuto della terza parte. Tra la fine del folio 22v. e fino alla metà del folio 23v. si estende un frammento che sviluppa il nucleo di uno degli episodi più cruenti del romanzo, quello che descrive l'uccisione del custode della porta del *Traumreich* per mano di Bell.⁶⁰³

Segue poi un'altra serie di schizzi occasionali ai folii 26r-27r.

Gli appunti ricominciano ai folii 27v.-30r. Al folio 27v. si notano due aggiunte a penna, sopra e sotto un frammento a matita, che a sua volta è stato scritto sopra un pallido schizzo anch'esso a matita. La parte centrale del testo, quella scritta a matita, delinea già il contenuto del proclama di Bell,⁶⁰⁴ mentre la nota a penna aggiunta sopra il testo, un solo rigo, riprende il tema della degenerazione psichica degli abitanti del *Traumreich*, già introdotto nei folii precedenti. Il frammento aggiunto sotto, invece, offre una descrizione fisica del personaggio di Bell.

Anche il testo al folio 28r. contiene un frammento scritto a penna, stavolta inserito tra due frammenti a matita. Il primo frammento, scritto a matita, delinea in generale la parabola discendente del *Traumreich*. In particolare viene fissato il motivo del dell'oro dell'americano come causa della rovina del regno di Patera. I due frammenti successivi, invece, sembrano collegati dal punto di vista tematico, per cui l'aggiunta finale a matita si può interpretare come una precisazione del frammento precedente scritto a penna. Qui viene menzionata una «Schwermutkrankheit» della moglie del protagonista, per poi introdurre brevemente il tema della reazione «onirica» del narratore a questa disgrazia. I folii 28v. e 29r. sono interamente scritti a matita fatta eccezione per i numeri dei capitoli. Qui Kubin torna a

⁶⁰³ AS, 296-299.

⁶⁰⁴ Ivi, pp. 199-201.

descrivere i momenti finali del *Traumreich* per poi fissare, al folio 29r. un «Hauptmoment» dell'azione, cioè la morte di Patera. I folii 29v.-30r. sono scritti anch'essi completamente a matita tranne che per i numeri dei capitoli del romanzo e per qualche correzione a penna. Dal momento che il contenuto descrive sempre la scena della morte di Patera è possibile ipotizzare che queste pagine siano state scritte tutte di seguito e poi riviste in un secondo momento, ma senza fare in questa fase sostanziali aggiunte. Anche nel caso del folio 30r. si vede uno schizzo preesistente sotto il testo.

Il folio 30v. è nuovamente occupato da schizzi. In particolare, sono visibili due studi per una figura maschile che può essere messa in relazione con la caratterizzazione del personaggio di Bell che si trova al folio 27v. Il folio 31r. contiene ancora degli appunti scritti con l'inchiostro. Qui Kubin introduce il motivo della «Schlafsucht» che si diffonde nel Regno del Sogno all'inizio della terza parte del romanzo.⁶⁰⁵

Ai folii 31v.-32r. si vedono altri tre studi per una delle illustrazioni del già citato racconto di Poe. Al folio 32r. si trovano anche degli appunti per *Die andere Seite* scritti a penna. Il testo del frammento, piuttosto oscuro, che si sviluppa intorno e sotto al terzo e più articolato studio per l'illustrazione di Poe, sembra precisare alcuni dettagli sulla morte di Patera.

Altri schizzi compaiono poi nei folii 32v.-34r. Sull'angolo superiore destro del folio 32v. si trova, tra l'altro, un altro studio per una testa maschile, che sembra riferibile ancora alla figura di Bell.

Il folio 34v. contiene un frammento a penna che si estende anche per buona parte del folio 35r. fino ai margini di uno schizzo di paesaggio orientato in senso opposto rispetto al testo. Qui Kubin procede con la descrizione della scena della morte di Patera. Ai folii 35v. e 36r. compaiono per lo più altri «appunti grafici» sparsi di Kubin, con l'eccezione di un breve frammento all'inizio del primo folio, aggiunto probabilmente in un momento successivo rispetto al testo delle pagine precedenti, che torna a descrivere invece le scene finali della conquista del *Traumreich* da parte dell'esercito russo, in certa misura quindi tirando le somme delle scene descritte dal folio 22v. fino al folio 28r.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 216.

Ai folii 36v. e 37r. riprendono poi gli appunti per la scena della morte di Patera, che proseguono fino al folio 37r. I folii 37v.-38r. sono occupati invece da un «excursus filosofico». Dal folio 38v. al folio 57v. si trovano invece diversi frammenti in cui Kubin ha sviluppato in modo più esteso il contenuto della seconda parte del romanzo. La scrittura qui salta da un folio all'altro, occupando prevalentemente le pagine libere da schizzi. Più in particolare, dal folio 38v. comincia un'accurata descrizione della città di Perle, che prosegue fino alla fine del folio 47r. Kubin introduce qui numerosi dettagli che si riferiscono alla topografia della città,⁶⁰⁶ come anche al lavoro del disegnatore presso il giornale del *Traumreich*,⁶⁰⁷ al culto segreto del regno⁶⁰⁸ e al fatto che i *Träumer* vivono a Perle nell'assoluto oblio del mondo esterno.⁶⁰⁹

Per quanto riguarda gli schizzi, quello più interessante si trova al folio 45r.. Quest'ultimo è occupato in gran parte da due schizzi in forma di vignetta, che non mostrano particolari relazioni con il romanzo di Kubin. Nell'angolo in basso a destra, tuttavia, privo di contorni e appena accennato con qualche tratto di matita, si nota uno degli schizzi preparatori per l'illustrazione del capitolo «Die Verwirrung des Traumes».⁶¹⁰ Al folio 45v. si trovano degli altri schizzi, tra cui un altro studio della stessa illustrazione per il «Valdemar» di Poe.

Al folio 50r. si trovano altri appunti scritti pure a matita. Qui Kubin sviluppa uno degli episodi curiosi e inspiegabili che caratterizzano la vita nel *Traumreich*, quello in cui il servitore di uno sconosciuto nobiluomo si presenta inaspettatamente alla porta del disegnatore reclamando la consegna di cinque delle sue opere, una richiesta che l'artista asseconda pur senza comprendere fino in fondo cosa stia succedendo.⁶¹¹

⁶⁰⁶ ff. 38v.-39v., 40v. Ai folii 46v.-47r. viene fornita ad esempio una descrizione particolareggiata della *Vorstadt*, che presenta alcuni dettagli più tardi attribuiti al «quartiere francese», di cui, in questa fase della stesura, non si fa ancora menzione.

⁶⁰⁷ ff. 39v.-40r.

⁶⁰⁸ f. 43r.

⁶⁰⁹ ff. 44v. e 46r.

⁶¹⁰ AS, p. 181.

⁶¹¹ AS, p. 72.

Ai folii 50v.-51v. si trovano alcuni schizzi, mentre al folio 52r. continua il testo del frammento precedente, riportando un altro elemento «curioso» della vita nel *Traumreich*, cioè il significato meramente «simbolico» dell'economia monetaria. Il resto del frammento, che si estende anche sul folio 52v., si concentra invece sulle percezioni distorte del narratore, che ha l'impressione di osservare se stesso come dall'esterno. Al folio 53r. viene invece sviluppato per lo più il tema dell'assenza di colori nel *Traumreich*⁶¹² in connessione anche a quello dell'assenza di superfici riflettenti, ad eccezione degli specchi.

Il testo si interrompe di nuovo, dal momento che il folio 53v. è occupato dallo schizzo di un paesaggio rurale, e prosegue invece al folio 54r. dove Kubin sviluppa il tema del sogno⁶¹³: viene chiarito che il potere del signore del *Traumreich* si esplica con maggiore forza soprattutto durante il sonno e che una volta accettato il suo invito si è destinati a rimanere *Träumer* a vita.

Ai folii 54v. e 55r. si trovano nuovamente degli schizzi. Al folio 55r. Kubin annota il titolo della famosa tesi di Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*.⁶¹⁴ Dal folio 55v. al 56v. si trovano altri appunti a matita con alcune aggiunte a penna. L'ultima riga del frammento si estende sul folio 57r. dove si vedono anche due studi di teste maschili.

Al folio 55v., in particolare, Kubin espande il motivo della *Müdigkeit* di Patera, dovuta al grande sforzo di quest'ultimo per governare con il suo influsso la vita spirituale dei 65000 abitanti del *Traumreich*. A partire dal folio 56v. Kubin torna a descrivere più concretamente la città di Perle, introducendo ad esempio il quartiere francese e descrivendo ancora la disposizione degli edifici nella topografia della città.

Segue poi una lunga serie di schizzi di vario genere fino al folio 74r. Tra questi si trova al folio 58v. un altro schizzo per le illustrazioni di Nerval, mentre ai folii 69v., 70r. e 72r. si trovano altri schizzi per le illustrazioni del racconto di Poe.

⁶¹² AS, p. 56.

⁶¹³ Questo era già anticipato in realtà in una breve nota di tre righe già al folio 53r.

⁶¹⁴ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München, Piper, 1911.

Il folio 74v. è vuoto, mentre al folio 75r. riprendono gli appunti del romanzo, intervallati da fogli con schizzi e fogli bianchi. Da qui fino al folio 77v. Kubin sembra avere riscritto in «bella copia» un frammento che doveva aver già elaborato altrove e che corrisponde quasi parola per parola al testo delle pagine 3-4 del romanzo. Che si tratti di una riscrittura posteriore è confermato dal fatto che Kubin ha scritto questa sequenza girando le pagine in senso contrario rispetto a come ha scritto il resto degli appunti presenti nel quaderno: infatti il testo, che descrive la scena iniziale del dialogo del narratore con Gautsch, comincia al folio 77r. e finisce al 75r.

Dal folio 78v. al folio 81v si trova infine un ultimo blocco di appunti: per lo più una serie di brevi frasi e parole chiave che riassumono il contenuto generale della seconda parte del romanzo. Al folio 79v. viene inoltre accennata la scena dell'incontro con il cavallo spettrale nella cantina della latteria.⁶¹⁵ Gli ultimi folii del quaderno sono invece occupati soprattutto da liste di nomi e indirizzi, che Kubin deve avere scritto tenendo il quaderno sottosopra rispetto a come l'aveva utilizzato per gli appunti del romanzo. La lista di nomi continua anche sulla parte interna della copertina posteriore. Molti di questi nomi, inoltre sono cassati con un tratto di matita. Non è stato possibile determinare a cosa si riferiscano esattamente queste liste, ma, considerando il volume dei carteggi dell'artista dopo il trasferimento a Zwickledt, la mia ipotesi è che si tratti di liste di nomi e indirizzi di corrispondenti, che Kubin andava cancellando man mano che rispondeva alle loro comunicazioni.

4.3 Il quaderno Ha Sb 6381

Il quaderno 6380 è stato datato intorno al 1909 e consta di 82 fogli. Tra i tre quaderni esso rappresenta la fase più avanzata della genesi di *Die andere Seite*. Sia per gli appunti che per gli schizzi Kubin ha usato tanto la matita quanto l'inchiostro. Molti schizzi di questo quaderno sono studi preliminari per le illustrazioni di *Die andere Seite*.

Il quaderno contiene due blocchi principali di appunti. La numerazione segue l'orientamento del primo blocco di appunti, in cui la scrittura si sviluppa in oriz-

⁶¹⁵ AS, pp. 114-119.

zontale parallelamente al lato lungo del quaderno. I fogli sono sempre numerati sull'angolo superiore destro del recto di ogni pagina. Per scrivere il secondo blocco di appunti, invece, Kubin ha capovolto il quaderno. La scrittura segue sempre lo stesso andamento, cioè procede orizzontalmente seguendo il lato lungo del foglio, ma risulta orientata in modo speculare rispetto al primo blocco di appunti. Tra il primo e il secondo blocco di appunti si trovano una serie di schizzi.

All'interno della copertina anteriore si trova un appunto a penna probabilmente scritto posteriormente al frammento che si trova al folio 1r., che invece è scritto interamente a matita, come anche la maggior parte dei folii che seguono, fino al folio 15r. Sporadicamente si trovano delle aggiunte a penna. Più precisamente: al folio 2v. si trova un breve appunto di due righe; al folio 7v. si trova un breve frammento a penna che precede gli altri a matita; al folio 10v. si trova un'altra aggiunta molto breve di un solo rigo, come anche a pagina 15r., dove è aggiunto un rigo all'inizio del testo. A partire dal folio 3r., inoltre, Kubin ha aggiunto lateralmente a penna i numeri delle parti e dei capitoli corrispondenti ai vari frammenti. Il testo dei folii da 15v. e 16r. è scritto con l'inchiostro e cassato con un segno di matita. I folii 16v.-18r. sono scritti prevalentemente a matita con numerose aggiunte a penna. Dal folio 18v. invece, seguono diversi folii di appunti scritti prevalentemente con l'inchiostro, fino al folio 24v. Alcuni di questi folii presentano aggiunte a matita, ad esempio i folii 18v., 20v. e il 24v. Il testo ai folii 19r., 20v., 21v., 22r.-v., 23r.-v. e 24v. è parzialmente o totalmente cassato con un tratto di matita. Dal folio 25r. riprende la scrittura a matita fino al folio 26v. I folii 25r.-v. e 26r. sono anch'essi parzialmente o totalmente cassati. Dal folio 27r. invece gli appunti procedono prevalentemente a penna con qualche intervallo fino al folio 29r., mentre dal folio 29v. fino al 35v. Kubin torna a scrivere quasi sempre a matita, con l'eccezione di due frammenti al folio 29v. e al folio 30r., e di altri due al folio 35r.-v. Il folio 36r. contiene appunti scritti con l'inchiostro, mentre il folio 36v. è interamente scritto a matita. Il folio 37r. invece è scritto con l'inchiostro, mentre il 37v. è scritto per metà con la matita e per metà con l'inchiostro.

Segue poi, come si è detto, un blocco di pagine che contiene esclusivamente schizzi. Come nel caso del quaderno 6380, alcuni schizzi rappresentano le solite «note grafiche» di Kubin, altri invece sono direttamente in relazione con gli appun-

ti per il testo e con le illustrazioni di *Die andere Seite*. Gli schizzi sono per lo più orientati orizzontalmente, secondo la stessa direzione della scrittura. Al folio 38r. si trovano una serie di studi per le figure del popolo dei *Blauäugigen*. Al folio 39r. si trova lo studio preparatorio per l'illustrazione di pagina 175, che rappresenta un idolo del culto segreto del *Traumreich*. Accanto sullo stesso folio si trova anche un altro schizzo che è possibile mettere in relazione con il testo del romanzo, ma non è stato sviluppato da Kubin come illustrazione, cioè dove il narratore descrive la tomba di famiglia del banchiere Blumenstich. Ai folii 39v.-40v. si trovano diversi schizzi a penna. Si tratta di studi di figure umane e animali che non mostrano relazioni specifiche con *Die andere Seite*. Lo stesso si può affermare per gli schizzi al folio 41r., tra i quali però compare uno studio a matita per l'illustrazione di pagina 276, che mostra la testa di Melitta Lampenbogen con i capelli impigliati tra i rami secchi di un albero. Dal folio 41v. fino al 44v. ci sono altri schizzi di vario genere, mentre il folio 45r. mostra uno studio per l'illustrazione di pagina 13, che rappresenta la tigre persiana. Ai folii 45v. e 46r. si trovano rispettivamente gli studi per le illustrazioni alle pagine 226 e 305, che mostrano l'invasione degli animali a Perle e la montagna di cadaveri prima dell'apocalisse del *Traumreich*. I folii 46v. e 47r. sono lasciate in bianco. Al folio 47v. si trova poi lo studio per l'illustrazione di pagina 27, che mostra il disegnatore di spalle alla finestra prima della partenza per il *Traumreich*. Al folio 48r. si trova un altro schizzo che può mettersi in relazione con il testo di *Die andere Seite*, più precisamente dove si parla degli avvoltoi che durante il declino di Perle stanno appollaiati sui rami secchi degli alberi lungo il viale della città. Al folio 48v. ci sono ancora schizzi occasionali, mentre al folio 49r. c'è un altro studio per l'illustrazione di pagina 276. Ai folii 49v.-50r. si trovano due degli studi per l'illustrazione di pagina 181 esaminati anche da Bockhaus. Il folio 50v. è bianco, mentre al folio 51r. si trovano diversi schizzi tra cui un altro studio per l'illustrazione a pagina 13. Ai folii 51v.-52v. si trovano schizzi appena accennati che non sembrano avere relazioni con il romanzo, mentre al folio 53r. si trova un disegno che sembra collegabile a un passo del romanzo, in particolare con la visione finale della morte di Patera. Ai folii 53v. e 54r. si trovano altri due schizzi per le illustrazioni del romanzo, rispettivamente quelle di pagina 23 e 235. Il folio 54v. è vuoto, mentre al 55r. si trova lo studio

per l'illustrazione di pagina 133. Ai folii 55v. e 56r. si trovano altri studi di carattere vario, tra cui alcuni che possono essere messi in relazione con l'illustrazione di pagina 13. Al folio 56v. si trova uno schizzo per l'illustrazione di pagina 115, mentre il folio 57r. è vuoto. Il folio 57v. è occupato solo dallo studio per l'illustrazione di pagina 112. Sul folio 58r. si trovano due piccoli schizzi a china, uno dei quali può essere messo in relazione con l'illustrazione di pagina 94. Al foglio 58v. si trova poi lo studio per l'illustrazione di pagina 265, mentre il folio 59r. è vuoto. Ai folii 59v. e 60r. si trovano schizzi che non sembrano avere a che fare con il testo o con le illustrazioni del romanzo. Al folio 60v. c'è poi lo schizzo per l'illustrazione di pagina 323, affiancato sul margine della pagina, da un altro studio di tigre. A pagina 61r. si trova poi lo studio per l'illustrazione di pagina 291. Il folio 61v. è lasciato in bianco, mentre al 62r. si trovano altre «note grafiche» di Kubin.

A partire dal folio 62v. si trovano altri due blocchi di appunti del romanzo, che Kubin ha scritto a cominciare dall'ultima pagina del quaderno, corrispondente al folio 81.

Al folio 62v. si trovano tre brevi frammenti, di cui due scritti a matita e uno a penna, che riassumono il contenuto di singole parti in una sola frase. Il frammento al folio 63r. è invece scritto interamente a matita e risulta cassato con linee trasversali. Il frammento al folio 63v. è scritto in parte a con l'inchiostro e in parte a matita e anche il testo al folio 64r. è scritto per lo più con l'inchiostro ma contiene una breve aggiunta a matita in chiusura.

Gli appunti dal folio 64v. al 67r. sono scritti interamente a penna. I frammenti ai folii 66v. e 67r. sono parzialmente cancellati con tratti a matita. Dal folio 67v. al 68v. il testo è scritto invece a matita. Al folio 67v. l'ultimo frammento è cassato con una linea di matita.

Il folio 69r.-v. contiene altri schizzi che non hanno relazioni tematiche con il testo. I folii 70r.-72v. sono vuoti. Al folio 73r. riprendono gli appunti del romanzo, fino al folio 82v. Queste ultime pagine sono scritte in parte a matita e in parte con l'inchiostro e il testo è cassato su ogni folio tranne che al 79v. Sulla parte interna della copertina Kubin ha tracciato uno schema del contenuto complessivo del romanzo.

4.4 Il nucleo originario di *Die andere Seite*

Andreas Geyer ha individuato negli appunti contenuti nel quaderno 6376 il nucleo originario di *Die andere Seite*, mettendo in discussione il resoconto della stesura del romanzo che viene fornito da Kubin in *Aus meinem Leben*. Come si è detto, nell'autobiografia Kubin mette in relazione la scrittura di *Die andere Seite* con la crisi creativa seguita alla morte del padre, avvenuta il 02 Novembre 1907. L'artista avrebbe infatti superato la crisi, prolungatasi per diversi mesi, proprio attraverso la scrittura del romanzo, al ritorno dal suo viaggio in Italia settentrionale nell'autunno del 1908. Secondo la versione di *Aus meinem Leben* l'artista avrebbe scritto il testo di *Die andere Seite* in sole dodici settimane e avrebbe atteso poi al lavoro di illustrazione nelle quattro settimane successive.⁶¹⁶

Come nota Geyer: «Solche Auskünfte Kubins sind von der Forschung meist unkritisch adaptiert worden.»⁶¹⁷ Come esempio di questa tendenza lo studioso cita l'affermazione di Anneliese Hewig, secondo la quale il romanzo sarebbe stato scritto «ohne jegliche Vorausplanung oder gar Vorarbeit, dem Verfasser selbst Überraschend.»⁶¹⁸ Un'analoga lettura dell'autobiografia è fornita anche da Stephan Berg, il quale, come si è detto, nella sua interpretazione di *Die andere Seite* rappresenta l'artista come il medium passivo del proprio *Schaffensrausch*.⁶¹⁹ In realtà, l'analisi dei quaderni di Kubin consente di ricostruire una diversa cronologia per la stesura del romanzo, come anche testimonia del carattere (almeno parzialmente) pianificato della scrittura di Kubin.

Per quanto riguarda la prima questione, proprio sulla base dell'evidenza rappresentata dal quaderno 6376, Geyer ha avanzato l'ipotesi che la stesura del romanzo potrebbe essere cominciata già ben prima del periodo indicato nell'autobiografia, cioè già nel 1907, subito dopo la morte del padre. Come spiega lo studioso, gli appunti contenuti nel quaderno 6376 «bestätigen die wichtige Rolle, die Kubins Beschäftigung mit dem Todesgedanken — ausgelöst durch das Sterben des Vaters

⁶¹⁶ Cfr. AmL, pp. 39-40.

⁶¹⁷ Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., p. 97.

⁶¹⁸ Hewig, *Phantastische Wirklichkeit*, p. 13.

⁶¹⁹ Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume*, cit., pp. 273-274.

— bei der Konzeption der *Anderen Seite* zukommt. Bezeichnenderweise enthält das Heft u. a. zwei Bleistiftskizzen vom aufgebahrten toten Vater.»⁶²⁰

L'ipotesi di Geyer può essere verificata attraverso l'analisi dei contenuti del quaderno, che si configura oltretutto come un esempio paradigmatico dell'uso discontinuo che l'artista faceva dei propri *Skizzenbücher*, presentando contenuti piuttosto disparati dal punto di vista non solo tematico, ma anche cronologico. A supporto della propria tesi, Geyer, come si è detto, cita innanzitutto la presenza, nelle immediate vicinanze degli appunti del romanzo, degli schizzi per il disegno *Der Vater Kubins auf dem Totenbett* (1907). Dei tre schizzi, quello al folio 28v. è il meno elaborato e mostra solo il profilo di Kubin padre appena accennato con qualche tratto di matita [fig. 35]. Quello al folio 4v. presenta invece anche alcuni dettagli del colletto della camicia e del cuscino [fig. 36]. Lo schizzo al folio 44r. presenta infine una maggiore ricchezza di particolari, dal momento che qui Kubin si è dedicato a uno studio delle ombre e ha rappresentato con maggiore precisione i tratti del viso. I tre schizzi sembrano pertanto altrettante varianti l'uno dell'altro, che si concentrano su dettagli diversi. Ciò lascia supporre che si tratti di studi dal vero, atti a fissare l'immagine del morto prima della sepoltura — compatibilmente, tra l'altro, con l'uso estemporaneo che Kubin faceva dei quaderni. A confermare questa supposizione interviene il particolare che, caso rarissimo negli *Skizzenbücher* dell'artista, vicino al ritratto più elaborato, quello del folio 44r., Kubin ha apposto la data: «3.11.07».

Nel quaderno si trova poi un altro elemento che depone a favore della tesi di Geyer, cioè la brutta copia della lettera al K.u.K. I Finanz Direktion. Si tratta sostanzialmente di un reclamo per il pagamento di una tassa di 22 Corone che secondo l'artista non era dovuta, dal momento che si trattava di beni di ritorno da una spedizione effettuata nel gennaio dello stesso anno:

an die lobl. K.u.K. Finanz,

Direktion

~~50 Kr. St.~~

⁶²⁰ Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., p. 99. Gli schizzi che raffigurano il padre sul letto di morte sono in realtà tre e non due come scrive Geyer.

Materiale coperto da copyright

Figura 35 Ha SB 6376, f. 28v.

Materiale coperto da copyright

Figura 36 Ha SB f. 4v.

Der Unterzeichneten, Alfred Kubin akad. Maler Wohnhaft in Wernstein am Inn Ober Österr. sandte im Januar dieses Jahr 32 Gemälde <Bilder> in Tempera[-] und Aquarellfarben unter Glas und Rahmen. Zur Ausstellungs [sic] um nach – Berlin – II München – III Hamburg – IIII Leipzig. Als die Bilder von der letzten Station wieder nach Wernstein Kommen wurde Auf dieselben <selbe die Kiste> 22 Kr Zoll erhoben ~~und von der Bahn beglichen~~ - Es handelt sich in diesem Falle um ein Retourgut und der Unterzeichnete hatte von seinen letzten Domizil München ~~oft~~ sehr oft < viele> Gemälde in Ausstellungen in alle möglichen Gegenden gesandt, - ohne die eigenen Sachen beim Zurückkommen ~~bezahlen~~ verzollen zu müssen.⁶²¹

Nel testo della lettera Kubin specifica la natura dei beni in questione: si tratta di 32 tempere e acquarelli incorniciati e messi sotto vetro. Le sperimentazioni di Kubin con il colore risalgono, come è noto, agli anni 1905-1906. Queste opere vengono poi messe in mostra soprattutto nel 1907. Hoberg in particolare riporta: «Im Juni 1907 zeigte Kubin 32 solcher Tempera-Arbeiten in der Modernen Galerie Thannhauser in München, wie zuvor bereits bei Brakl eine gemischte Kollektion mit den <unterseeischen> Bildern von 1906.»⁶²² Nello stesso catalogo la studiosa registra inoltre anche un'esposizione delle opere a tempera nel Febbraio del 1907 a Berlino, presso la galleria di Paul Cassirer.⁶²³

Per lo stesso anno Brockhaus registra inoltre un'esposizione in tre tappe: «BERLIN, Kunst-Salon Cassirer [innerhalb einer größeren Ausstellung]. MÜNCHEN, Salon Brakl. LEIPZIG, Kunst-Salon Mittenzwey-Windsch».⁶²⁴ È possibile dunque ipotizzare che le 32 opere in questione nella lettera di Kubin siano le stesse che hanno viaggiato da Berlino a Lipsia, per poi tornare a Monaco entro giugno per l'esposizione da Tannhauser. La stesura della lettera potrebbe quindi essere datata a partire dal maggio-giugno del 1907. Un altro contenuto che si può con ogni probabilità fare risalire al 1907 è poi il «Fragment über den Tod», dal momento che il tema è ricollegabile all'evento della morte del padre e presen-

⁶²¹ Cfr. ff. 55r.-v.

⁶²² Hoberg, «Kubin und München 1908-1921», cit., p. 54.

⁶²³ Hoberg, «Biographie», cit., p. 19.

⁶²⁴ Brockhaus, *Das zeichnerische Frühwerk*, cit. p. 310.

ta toni pessimistici analoghi a quelli usati da Kubin nell'autobiografia per descrivere l'impressione della perdita subita.⁶²⁵

Di molto successivi al 1907 risultano invece gli appunti del f. 63v. e quelli scritti sulla parte interna della copertina. Al f. 63v. si può leggere:

Rovanj [Rovinj] istrien

Folio Caprese

Hotel Balkan

Triest. _

4.35 3.40

All'interno della copertina posteriore del quaderno, si legge invece:

Fahrt nach Pest (spr. Pescht!) Ihr sollt euch nicht vermehren

Doboj – Saraj. 10.35

Mostar 5.38

ein, v.

ab 12.40

[...] 6.28

Ilidza 3.42

Heraus 7.55

Anche sulla parte interna della copertina anteriore si trovano appunti dello stesso tipo:

Kl. ab, 12.50 [lateralmente:] Karte b. WindischG. Schnellz. bis St. Michael

[in verticale lungo il bordo:] Martens H. [...], Serajevo Hotel Central

Queste annotazioni possono essere poste in relazione con un viaggio in Ungheria e Dalmazia compiuto da Kubin insieme a Karl Wolfskehl e, per qualche tappa, a Fritz von Herzmanovsky-Orlando nel 1909. In una lettera del 28 settembre 1909 spedita da Doboï e indirizzata a Herzmanovsky, Kubin scrive infatti: «Lieber Fritz, Wien, das ungarische Riesenbuff Pest, die ganze Donaufahrt, liegt nun schon hinter uns. Morgen Sarajevo 2 Tage, hernach Mostar, Ragusa, Spalato, Triest und wieder heim.»⁶²⁶ Sembra quindi che Kubin abbia annotato sul quader-

⁶²⁵ Cfr. AmL, p. 39.

⁶²⁶ Lettera di Alfred Kubin a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Doboj, 28/09/1909, in Herzmanovsky-Orlando, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, cit., p. 31. Dal commento apposto da Kubin sotto il nome di Pest, emerge l'atteggiamento prevenuto dell'artista rispetto al Regno d'Ungheria. Questo controverso atteggiamento di Kubin nei confronti del «dominio coloniale» ungherese, emerge

no le tappe del suo viaggio del 1909, con i relativi orari ferroviari. Ad ogni modo, il fatto che questi appunti di viaggio si trovino per lo più sul retro delle copertine e sui fogli finali (scritti oltretutto in parte al contrario rispetto al senso in cui generalmente è stato utilizzato il quaderno) lascia supporre che Kubin si sia servito di un quaderno già usato in precedenza o, meglio, che lo stesso quaderno sia rimasto in utilizzo — probabilmente insieme ad altri — per tutto il periodo dal 1907 al 1909.⁶²⁷

Dato che la maggior parte dei contenuti del quaderno sembra databile al 1907, mentre gli appunti posteriori si trovano per lo più sulle ultime pagine del quaderno e sulla parte interna delle copertine, l'ipotesi di Geyer che anche la prima concezione di *Die andere Seite* possa farsi risalire al 1907 appare più che plausibile. Resta tuttavia da chiarire come mai Kubin abbia fornito un'altra versione nella sua autobiografia. Un ulteriore problema è posto poi anche dal fatto che le tempistiche indicate nell'autobiografia sembrerebbero più o meno confermate da quanto si legge in una lettera del 06 Dicembre 1908, in cui Kubin, annunciando a Hans von Weber di avere terminato la stesura del romanzo, scrive: «Ich habe den Rohstoff meines weitaus grössten Werkes, an dem ich schon seit August schaffe fertig ge-

anche in un passo del romanzo, in cui si legge: «Ab Budapest machte sich bereits ein leichter asiatischer Einschlag bemerkbar. Wodurch? Im Interesse des Buches will ich Ungarn nicht beleidigen» (AS, p. 31). Clemens Ruthner ha discusso più approfonditamente la questione nel suo saggio «Traum(Kolonial)reich», in cui conclude: «Ob in der ethnischen Konstruktion des Reiches als Vielvölkerstaat mit Deutsch als Hegemonialsprache, in der paternalistischen Herrschaft, in der karikaturalen Bürokratie, in den Feinden des Traumreiches: Wir erkennen überall deutliche Spuren Kakanien wieder, jedoch ohne viel habsburgischen Mythos. Es ist vielmehr ein schäbiges Reich des Überkommenen, ein «Reich des Untergangs», wie es schon Helmut Petriconi nannte, zum Abgesang liebevoll, aber grotesk re-arrangiert.» Ruthner, «Traum(Kolonial)reich.», cit., p. 88.

⁶²⁷ Come sembrerebbe tra l'altro confermato dal fatto che Marks abbia datato originariamente il quaderno 1907-1909. Lo studioso non ha tuttavia fornito alcuna spiegazione per questa scelta e anche nella catalogazione di Wied non si trovano accenni in proposito. La studiosa inoltre riporta una datazione differente, cioè 1907-1910, probabilmente dal momento che nel quaderno si trova, al folio 38v. anche uno schizzo per un'illustrazione per il libro di Ernst Willkomm, *Der Todseher und andere geheimnisreiche Geschichten*, Berlin, Barsdorf, 1910, pp. 144-145. Cfr. Wied, «Die Skizzenbücher Alfred Kubins», cit., p. 87.

stellt». ⁶²⁸ Infatti, sebbene stando a quanto scrive nella lettera Kubin avrebbe cominciato a lavorare al romanzo già prima del viaggio in Italia con Herzmanovsky (e non dopo il suo ritorno come si legge in *Aus meinem Leben*), il periodo dall'agosto alla prima settimana di dicembre del 1908 sembra invece combaciare con le sedici settimane indicate nell'autobiografia. ⁶²⁹

Per spiegare queste discrepanze temporali, vorrei avanzare l'ipotesi che Kubin abbia potuto effettivamente scrivere le prime note nel 1907, per fissare alcune «ispirazioni» momentanee, senza tuttavia avere ancora chiaro in mente il progetto del romanzo, concretizzatosi probabilmente solo più tardi.

In effetti, se è vero, come nota Geyer, che il testo degli appunti del quaderno 6376 contiene molti elementi che confluiranno poi nelle stesure successive del romanzo, esso mostra anche diversi elementi che sembrano discostarsi dalla versione autorizzata.

Gli appunti si aprono infatti con una visione apocalittica, che, nonostante si esprima soltanto per parole chiave, sembra anticipare con precisione le dinamiche del tracollo del *Traumreich*:

Das Ende ist ~~nah~~ da.
Massen(selbst)morde
Bachanalien, Symposien, Orgien. [...]
Welten selbstmord [...] ⁶³⁰

Andreas Geyer legge queste righe come una prova del fatto che la perdita del padre e le conseguenti riflessioni di Kubin sulla morte possano intendersi come il fattore scatenante della scrittura, dal momento che esse vengono a costituire uno

⁶²⁸ Lettera di Alfred Kubin a Hans von Weber, Zwickledt, 06/12/1909, originale in Kubin-Archiv. Si noti inoltre che la data della fine della stesura è confermata da Oskar Schmitz, che registra nel suo diario la lettura della bozza finale del romanzo di Kubin. Tra le annotazioni del 10 Gennaio 1909 si legge infatti: «Alfred hat einen ganz famosen Roman geschrieben «Im Traumreich» aus dem er vorliest.» Che il romanzo dovesse già essere completo all'epoca di questa lettura lo confermano le annotazioni del successivo 21 gennaio: «In Zwickledt die letzten Tage ganz mit Alfreds unglaublich gutem Roman beschäftigt, den ich von a bis z stilistisch von dem reichlichen Unkraut gereinigt habe.» Schmitz, *Tagebücher*, cit., p. 190.

⁶²⁹ Naturalmente la lettera contraddice l'autobiografia nella misura in cui conferma che la stesura del romanzo sarebbe comunque iniziata prima del viaggio con Herzmanovsky

⁶³⁰ Ha Sb 6376, f. 1r.

dei nuclei tematici fondamentali della prima concezione del romanzo.⁶³¹ L'enfasi di Geyer sul tema della morte, non deve oscurare tuttavia il fatto che in realtà qui, come si è accennato nel precedente capitolo, è già presente una delle antitesi fondamentali che struttura lo sviluppo del romanzo, ossia la contrapposizione tra morte e istinto sessuale. Anche il tema «Geschlecht», infatti, viene esplicitamente introdotto fin dalle prime pagine degli appunti:

Das Geschlecht auch
die Frauen schmal-
hüftig. Dann und
wann Monstren [...] ⁶³²

Sembra trovarsi qui già anticipata l'opposizione decadente tra *femme fatale* e *femme fragile*, che nel romanzo prende forma attraverso la contrapposizione delle figure di Melitta Lampenbogen e della moglie del disegnatore.⁶³³

La parabola discendente del *Traumreich*, che si snoda attraverso un crescendo dall'invasione degli animali, fino all'orgia collettiva e poi alla furia omicida, passando per una serie di degenerazioni nervose, sembra inoltre già descritta nei suoi tratti essenziali al folio 1v.:

Nervöse Traumen [sic] der Organismen
Thiere – Krankheiten.
(Wahnsinn, Deformation).

Inoltre, negli appunti vengono già schizzate anche alcune delle caratteristiche fondamentali della figura di Patera, che tuttavia, in questo stadio del lavoro, sono attribuite a un personaggio di nome Vidal:

Vidal als Typ des späten.
Seine Zartheit, seine
Lässigen Bewegungen. [...] ⁶³⁴

La figura di Vidal è qui contrassegnata esplicitamente come «Typ des späten» e nella sua descrizione mostra alcuni tratti tipici della decadenza che si ritroveranno in parte anche nel romanzo, associati soprattutto alla figura di Patera, come ad

⁶³¹ Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., p. 99.

⁶³² Ha Sb 6376, f. 6v.

⁶³³ Su questo punto si veda anche Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, cit., p. 100.

⁶³⁴ Ha Sb 6376, f. 5r.

esempio la profonda *Lebensmüdigkeit* e la *Todessehnsucht* che caratterizzano il signore del Regno del Sogno: ⁶³⁵

Merkwürdige Erkrankungen
Höchstehendes, Antipathien
gegen Körperliches, gegen
den Zustand des Lebens über-
haupt, Letzeres das Leiden
Vidals bei sonstiger
Gesundheit. [...] ⁶³⁶

Proprio come la figura di Vidal in queste note, anche Patera nel romanzo soffre a causa di una «sonstiger Gesundheit». Il sovrano del Regno di Sogno partecipa infatti della «physisch und psychisch labile[n] Grundkonstitution» che caratterizza tutti gli abitanti del *Traumreich*,⁶³⁷ come segnalano la sua epilessia⁶³⁸ e il fatto che gli manchi una falange del pollice, un difetto che peraltro si trasmette a tutti i bambini nati nel *Traumreich*.⁶³⁹

La descrizione fisica di Vidal si distanzia invece notevolmente da quella di Patera. Mentre nel romanzo quest'ultimo viene descritto come una figura dalla bellezza classica, che ricorda una divinità o una statua antica,⁶⁴⁰ negli appunti si legge in-

⁶³⁵ La *Müdigkeit* di Patera prende voce in modo esplicito nel secondo incontro con il disegnatore, durante il quale il sovrano grida infatti disperato «Ich bin müde!» (AS, p. 243) e si esprime soprattutto in una *Todessehnsucht* che nel romanzo sfocia, come osserva Brunn, in un processo di estetizzazione della morte (cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 224). Come nota lo studioso, nel romanzo questo elemento emerge ad esempio nella canzone che Patera recita con un tono ipnotico davanti al disegnatore: «Hörst du die Toten singen, die lichtgrünen Toten? Sie zerfallen in ihren Gräbern schmerzlos und leicht; [...] Wo ist das Leben, das sie bewegte, wo ist die Kraft?» e viene inoltre segnalato dall'associazione tra la morte e il colore verde, uno dei colori ufficiali di Patera (cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 224).

⁶³⁶ Ha Sb 6376, f. 5v.

⁶³⁷ Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 224.

⁶³⁸ AS, p. 173.

⁶³⁹ AS, p. 242.

⁶⁴⁰ Ad esempio Patera si veda la descrizione del ritratto di Patera, «ein auffallend charakteristisches Brustbild eines jungen Mannes. Braune Locken umringelten ein Antlitz merkwürdig antiker Prägung; gross, überhell, gerade aus dem Bilde heraus, starrten mich die Augen.» AS, p. 7.

vece: «Barttrachten Vidals // Kopf ist rasiert».⁶⁴¹ Nel quaderno, inoltre, si fa anche un fugace riferimento alla morte di di Vidal: «Vidals Tod, lächelnd, // so sterben die meisten»,⁶⁴² laddove invece negli altri quaderni la morte di Patera verrà descritta in modo più ampio ed esplicitamente designata come un punto chiave dell'opera, come si legge ad esempio al f. 29v. del quaderno 6380, in cui Kubin annota: «Als grossartigste Stelle muß wohl Pateras Tod geschildert sein.»

Al folio 7v., subito prima della descrizione di Vidal, si parla infine di «[...] Menschen ohne Haare. // Menschen mit // eigentümlichen Teint», una descrizione, questa, che sembra anticipare le caratteristiche fisiche del popolo dei *Blauäugigen*, i cui membri hanno ugualmente il capo rasato e la pelle di un colore differente da quella di tutte le altre popolazioni note.⁶⁴³

Se il tema della morte e quello dell'istinto sessuale sono presenti fin dalle prime righe degli appunti, il tema del sogno viene introdotto solo alla fine. Ai folii 26v. e 27r. si legge infatti:

Beginn der Reise
Umformung im Traume
weitere Reiseberichte
und Beobachtungen,
das Dämmerland

Si trova qui anticipato uno dei motivi fondamentali di *Die andere Seite*, ossia quello del viaggio verso un «mondo crepuscolare» in cui la realtà si trasforma in sogno. In queste righe viene inoltre anticipata anche l'attitudine da «testimone oculare» del narratore del romanzo.⁶⁴⁴

Come si vede, gli appunti del quaderno 6376 presentano *in nuce* molti degli elementi che confluiranno più tardi nel romanzo. La forma frammentaria e aforistica di queste note, testimonia ad ogni modo di come esse rappresentino degli appunti

⁶⁴¹ Ha Sb 6376, f. 7v.

⁶⁴² Ivi, f. 5r.

⁶⁴³ Cfr. AS, p. 172.

⁶⁴⁴ Diversamente che in *Die andere Seite*, tuttavia, in questi appunti non si parla ancora esplicitamente di un *Traumreich*: Vidal qui sembra piuttosto essere a capo di una sorta di setta, che ad ogni modo nelle dimensioni supera quelle del Regno del Sogno: «Die Bruderschaft Vidals // 5 Millionen Mitglieder.» Ha Sb 6376, f. 5r.

estemporanei, fissati per essere poi rielaborati in seguito. In modo interessante, questo procedimento riflette una prassi tipica dell'artista, che ne caratterizza almeno tutto il periodo giovanile: come punto di partenza per le sue composizioni grafiche, infatti, Kubin era solito fissare temi e motivi con degli appunti di testo che nella loro forma somigliano in modo sorprendente a queste prime note per il romanzo.⁶⁴⁵

4.5 Il metodo «combinatorio» di Kubin

Christoph Brockhaus è stato il primo ad analizzare sommariamente il contenuto dei quaderni 6380 e 6381.⁶⁴⁶ In realtà nel saggio di Brockhaus non viene dedicato molto spazio alla questione della relazione tra scrittura e disegno nella genesi di *Die andere Seite*, mentre molto più spazio è dedicato ai temi della ricezione di motivi iconografici provenienti dalla storia dell'arte e dalla produzione giovanile di Kubin.⁶⁴⁷ Brockhaus ha ad ogni modo fatto delle scoperte interessanti, che possono servire da punto di partenza per un'analisi dei *Vorstudien* di Linz.

Lo studioso, in particolare, giunge a due conclusioni fondamentali. La prima è che il modo in cui gli appunti e gli schizzi per le illustrazioni del romanzo si dispongono nei quaderni evidenzia come Kubin abbia progettato sin dall'inizio un romanzo illustrato, testimoniando di come il lavoro di stesura del testo si sia sviluppato parallelamente agli studi per i disegni.⁶⁴⁸ Questo contraddice ancora una volta quanto affermato da *Kubin in Aus meinem Leben*, dove l'artista, come è noto, racconta di avere scritto il testo in dodici settimane e di avere poi proceduto al lavoro di illustrazione nelle quattro settimane successive.⁶⁴⁹ La seconda è che Kubin avrebbe adottato nella scrittura lo stesso metodo combinatorio utilizzato normalmente nella composizione dei suoi disegni, cosa che avrebbe avuto come conseguenza un pluralismo stilistico da cui dipenderebbe in ultima analisi l'effetto fantastico del romanzo.⁶⁵⁰

⁶⁴⁵ Su questo punto si veda Brockhaus, *Das zeichnerische Frühwerk*, p. XII.

⁶⁴⁶ Cfr. Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit.

⁶⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 277-282.

⁶⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 274.

⁶⁴⁹ AmL, p. 41.

⁶⁵⁰ Cfr. Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 273.

Per supportare queste scoperte Brockhaus ha osservato i quaderni con uno sguardo panoramico, senza approfondire in modo specifico i cambiamenti che intervengono nel corso della genesi del romanzo. Vale la pena, quindi, partendo dalla traccia segnata dalle osservazioni di Brockhaus, di analizzare più da vicino il modo in cui nei quaderni Kubin si muove tra scrittura e disegno, per cercare di comprendere come i due media si posizionino reciprocamente nella genesi di *Die andere Seite* e quale funzione assumano nella costruzione dello specifico immaginario del romanzo.

Brockhaus ha preso in considerazione più da vicino i primi dieci folii del quaderno 6380, concentrandosi in particolare su un breve frammento che individua come il nucleo originario del capitolo intitolato «Die Verwirrung des Traumes». ⁶⁵¹ Si tratta in particolare di un frammento del folio 56r., dove si legge:

Der Traum von dem Harmonikamusiker
Und dem Kerl welches aus den Ohren Rauch bläßt.
u. sich die Pfeife ausklopft.
Der Traum von den aufgebrachten Schweinen welche immer
kleiner werden schließlich in einen Mauseloch verschwinden.

Nella descrizione dei due «sogni» compaiono alcuni motivi che si ritrovano anche nel testo finale del romanzo, dove presentano tuttavia alcune variazioni e appaiono in combinazione con altri motivi, anche di provenienza esterna. Il motivo dei maiali che si rimpiccioliscono e spariscono in una tana di topi torna in una forma ben riconoscibile nel romanzo, dove si legge: «im Gänsemarsch liefen sie vor mir davon und wurden immer kleiner und winziger, bis sie laut quiekend in einem Mausloche am Weg verschwanden.» ⁶⁵²

Il motivo del «Harmonikamusiker» subisce invece alcune notevoli variazioni nella redazione finale: il suonatore appare qui come un «alter Kerl mit abnorm grossem Oberkörper und kurzen Beinen», sul quale il narratore osserva: «bis auf ein paar beschmierte Arbeiterzwilchhosen war er nackt. Er hatte zwei lange senkrechte Reihen von Brustwarzen — ich zählte achtzehn —. Nun zog er seine Lungen schnaufend voll Luft, bald schwoll die rechte und bald die linke Brust mehr an,

⁶⁵¹ AS, pp. 179-183.

⁶⁵² AS, p. AS, p. 180.

dann spielte er mit den Fingern auf diesen achtzehn Warzen die schönsten Harmonikastücke.»⁶⁵³ Qui Kubin per così dire «comprime» il motivo dell'appunto iniziale con gli altri motivi, che, come si è visto nel capitolo precedente, provengono dalla letteratura e dalla storia dell'arte, come anche dalle suggestioni delle proprie opere del periodo giovanile.

Il terzo motivo del sogno, infine, il «Kerl welches aus den Ohren Rauch bläht u. sich die Pfeife ausklopft», trova un'eco nell'immagine del mugnaio che legge e divora un foglio di giornale ed emette quindi «Rauch aus seinen Ohren», ma, come nota Brockhaus, può anche essere messo in relazione con il passo che descrive il pescatore sull'albero: «Ein in grünes weiches Leder gekleidete[r] Mann, mit einer Mütze, welche wie eine weisse Wurst aussah, sass auf einem entlaubten Baume und fing aus der Luft Fische. Er hing sie dann an den Zweigen auf und im Nu waren sie gedörrt.»⁶⁵⁴ Come spiega lo studioso a proposito di quest'ultima associazione, tuttavia:

Der auf den Angler bezogene Rückschluß ist [...] nur dadurch möglich, daß der dritte von fünf Bleistiftentwürfen zu dieser Traumbildillustration außer den Schweinen und dem Instrumentalisten auch das dritte Motiv des Textentwurfs, den Kerl mit der Pfeife, in einem Baum sitzend und mit langer Mutze versehen, wiedergibt.⁶⁵⁵

Il primo dei cinque schizzi individuati da Brockhaus,⁶⁵⁶ al folio 49v. del quaderno 6381, infatti, mostra innanzitutto il tentativo di Kubin di sistemare i tre diversi motivi presenti già nell'appunto in un'unica composizione. Lo schizzo ignora la rappresentazione della profondità, mentre si concentra sulla distribuzione delle masse sulla superficie della composizione.⁶⁵⁷

Il secondo schizzo⁶⁵⁸ rappresenta una variazione della prima composizione. Come scrive Brockhaus, tuttavia, «Der Versuch [...], in diese Komposition aus der Texterweiterung gewonnene Motive einzupassen, führt zu einem ungleichen Ver-

⁶⁵³ *Ibidem.*

⁶⁵⁴ AS, p. 180.

⁶⁵⁵ Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 273.

⁶⁵⁶ I cinque schizzi sono, nell'ordine: Ha Sb 6381, f. 49v. e 50r.; Ha Sb 6384, f. 28v., 29r e 28r.

⁶⁵⁷ Cfr. Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 273.

⁶⁵⁸ Ha Sb 6381, folio 50r.

hältnis von Bilddichte und Leerraum.»⁶⁵⁹ Kubin inserisce qui infatti una serie di nuovi motivi, che provengono da una stesura più avanzata del testo: il paesaggio di *Perle* sullo sfondo, la figura del mugnaio (sul margine destro) e gli orologi-tartaruga.⁶⁶⁰ Questi ultimi sono gli unici che sembrano aver trovato la giusta collocazione, dal momento che negli schizzi successivi non vengono più spostati, ma compaiono (appena abbozzati con qualche linea) sempre nella stessa posizione.

Il terzo schizzo⁶⁶¹ cerca di correggere lo squilibrio del precedente. Il pescatore sull'albero e i maiali vengono spostati a sinistra, per fare spazio ad altre figure. Il suonatore d'armonica appare invece più al centro nella composizione, ma le sue dimensioni risultano rimpicciolite. Nel quarto schizzo⁶⁶² la composizione è nuovamente rivista: la variazione più significativa è lo spostamento della figura del mugnaio, che ora appare più in primo piano mentre legge il giornale.

Il quinto schizzo⁶⁶³ torna tuttavia indietro rispetto a questa variazione, riportando il musicista in primo piano. Dall'osservazione della forma finale dell'illustrazione si nota inoltre che, come si è detto, Kubin ha «compresso» nel disegno anche il motivo, proveniente dal «fondo» della propria produzione giovanile, dell'incantatore di serpenti. Infine, Kubin inserisce nell'illustrazione anche il ritratto del disegnatore di spalle, che funge da «mediatore» per lo sguardo del lettore, invitandolo ad arricchire la già complessa semantica del testo attraverso l'osservazione dei particolari dell'immagine che non compaiono nella descrizione verbale.

Come si vede dunque, l'illustrazione finale è il risultato di un processo compositivo complesso. Come spiega ancora Brockhaus, «die verschiedenen Einzelergebnisse wurden, wie bei den Textentwürfen, gesammelt, sortiert, und dann in einer

⁶⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁶⁰ Nel testo si legge: «Und nun hörte ich um mich herum ein vielfaches Ticken, und gewahrte eine Menge flacher Uhren der verschiedensten Grössen, von der Turmuhr bis zur Küchenuhr und kleinsten Taschenuhr hinab. Sie hatten kurze Stummelbeine und krochen wie Schildkröten unter aufgeregtem Ticken durcheinander auf der Wiese umher.» AS, pp. 179-180.

⁶⁶¹ Ha Sb 6384, f. 28v.

⁶⁶² Ivi, f. 29r.

⁶⁶³ Ivi, f. 28r.

endgültigen Synthese unter abermaliger Umstellung und Ergänzung der Motive gezeichnet.»⁶⁶⁴

Il metodo «combinatorio» utilizzato da Kubin per la composizione del testo e dell'illustrazione del capitolo «Die Verwirrung des Traumes» costituisce un esempio paradigmatico della logica applicata a tutta la stesura di *Die andere Seite*. In questo caso Kubin, proprio come accade nel primo schizzo per l'illustrazione di cui si è parlato sopra, ha infatti dapprima fissato, ai folii 1v.-2v. del quaderno 6380, i motivi principali del romanzo, elencati in una sintesi molto generale.

Al folio 1v. viene innanzitutto delineata l'opposizione tra *Traumreich* e mondo esterno: «Voreingenommenheit und das Traumreich ist da, hier überall, bald fühlte ich ein System hinter allem dann erschien mir alles wieder gleichsam das Zusammenleben Irrsinniges zu sein.»⁶⁶⁵

Di seguito Kubin comincia poi a delineare anche le caratteristiche dei *Träumer*, usando già la forma del discorso diretto che confluirà poi nel dialogo iniziale con Gautsch:⁶⁶⁶ «Alle diese Menschen welche Sie hier sehen streben nach dem Allerhöchsten, versenken sich in die Augenblicksstimmung. Das ist ihr Lebenszweck.»⁶⁶⁷

Viene poi fissato, in modo ancora molto vago, il motivo centrale della seconda parte del romanzo, in cui il narratore descrive lo spazio della città di Perle come spazio del perturbante: «In meinem Kopfe wirbelte es, ich musste an all das Seltsame in diesen stillen toten Häusern in diesen Kellern denken, an die Merkwürdigkeiten des Ganges [...], an den unheimlichen Gang, an die einzelnen Men-

⁶⁶⁴ Cfr. Ivi, p. 274.

⁶⁶⁵ Il passo sembra qui suggerire l'aporia di un mondo percepito come reale che in realtà è già di per sé un'illusione. Si tratta di un punto fondamentale della *Weltanschauung* di Kubin, una visione che l'artista trae dalla lettura del trattato *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit* di Oskar Panizza, in cui l'autore postula l'equivalenza tra la percezione del mondo reale e l'allucinazione, come anche dalla filosofia di Schopenhauer, dal momento che il Traumreich del romanzo, come nota Clemens Brunn, si configura per molti versi come una rappresentazione «letterale» e «letteraria» del mondo «als Wille und Vorstellung» descritto dal filosofo.

⁶⁶⁶ AS, pp. 1-30.

⁶⁶⁷ Ha Sb 6380, ff. 1v.-2r.

schen, den Kellner etc.»⁶⁶⁸ Le righe che seguono sembrano invece introdurre il tema di un mutamento della visione del mondo del disegnatore, come conseguenza di una forma di «eremitaggio» o di ascetico allontanamento dal mondo: «Man schickte mich in die Berge... ich genas, alles sah ich (jedenfalls) bese[e]lter mit neuen Augen schmeckte förmlich die Erde, die Pflanzen sog die ganze Natur ein.»⁶⁶⁹

In modo sintomatico, Kubin sente il bisogno di racchiudere questo primo breve «schizzo» all'interno di una «cornice». Al folio 1v. infatti si legge la nota: «(? Vorrede ?) vom exoterischen Leser und vom Eingeweihten», che sembra costituire il nucleo iniziale dell'incipit del romanzo, in cui il narratore si rivolge direttamente ai suoi lettori. A questa annotazione fa da *pendant* poi un'altra, al folio 2v., dove si legge: «Nachwort, die grelle unbarmherzige Sonne, kein Wunderbares mehr, und doch war es da, und doch war es da.» Queste righe anticipano in parte l'epilogo del romanzo, che descrive la difficoltà del narratore a reinserirsi nel mondo reale dopo il crollo del *Traumreich*.⁶⁷⁰

Una volta conclusa questa sintesi panoramica, Kubin passa poi a precisare alcuni motivi in modo più specifico. Come prima cosa viene sviluppato il tema del sogno: «der Traum ist ein Spiel (Rede meines Begleiters, ein Schatten in Schemen) der Traum ist kein Spiel, es gibt nur Traum, es ist zähe und schwer, und furchtbar. das [sic] sogenannte Wachen und der sogenannte Traum fliessen schliesslich in eines zusammen».⁶⁷¹ Successivamente Kubin introduce il nome del luogo dove si svolge l'azione, «Perle, die Hauptstadt», come anche altri due motivi fondamentali del romanzo, quello del Geschlechtstrieb e quello dell'influenza «ipnotica» di Patera sui *Träumer*: «Der Gipfelpunkt war das Geschlechtliche hier versagt mir die Feder, keine Absonderheiten // Alle sind wie unter Hypnose, Niemand weiß was eigentlich los ist.»⁶⁷²

⁶⁶⁸ Ivi, f. 2r.

⁶⁶⁹ Tradotta in una sintassi più chiara, la frase dovrebbe leggersi: «mit neuen Augen schmeckte [ich] förmlich die Erde, die Pflanzen, [ich] sog die ganze Natur ein.» Ha Sb 6380, ff. 2v-2r. Sembrava qui anticipato già il nucleo fondamentale del capitolo sulla «Vorstadt» (AS, pp. 171-186).

⁶⁷⁰ Cfr. AS, pp. 336-339.

⁶⁷¹ Ha Sb 6380, ff. 2v.-3r.

⁶⁷² Ivi, f. 3r.

Da questo punto in poi Kubin comincia a schizzare più nel dettaglio i singoli capitoli del romanzo, fissandone anche i rispettivi titoli. Ad esempio, al folio 4v. comincia un blocco di appunti che andrà poi a costituire la seconda parte del romanzo. Sul titolo Kubin appare ancora indeciso, infatti annota: «In [sic] Banne des Traumes Rätsels.» Nella versione finale verranno eliminati entrambi i genitivi e la scelta ricadrà semplicemente su «Im Bann»:⁶⁷³ Kubin opta quindi per lasciare nell'indeterminato l'incantesimo di Perle, in accordo con quella «verrätselnde Erzählstrategie» che, come nota Clemens Ruthner caratterizza la sua scrittura.⁶⁷⁴ Anche al folio 22v., dove comincia il secondo blocco di appunti del quaderno, Kubin cerca di fissare il titolo di un nuovo capitolo: questa volta si tratta del quarto capitolo della terza parte, in cui viene descritto lo scontro titanico tra Patera e Bell.⁶⁷⁵ Nella versione finale del romanzo il capitolo si intitola «Visionen», mentre negli appunti compare invece il titolo: «Die Gegensätze».⁶⁷⁶ Dopo aver fissato il titolo provvisorio Kubin passa poi a sviluppare l'azione dei vari capitoli. La scrittura procede secondo una logica associativa, saltando da un tema all'altro. In mezzo alle annotazioni che delineano fatti e personaggi del romanzo si trovano inoltre anche una serie di commenti personali dell'autore che riguardano il modo in cui deve procedere la composizione. Così, ad esempio, al folio 4v. subito dopo il titolo Kubin introduce una formulazione molto sintetica che riassume la scena dell'arrivo del narratore a Perle:⁶⁷⁷ «Ankunft im Nebel mein Zimmer». Subito dopo compare un commento «Das Unheimliche steigt hier aufs äußerste», seguito poi da una breve frase che invece stabilisce già l'atteggiamento di fedeltà del narratore nei confronti di Patera: «es bangt mich ich möchte fort. – kann mich jedoch nicht entschließen auf <di[e]> Seite des Verräters zu treten». Al folio successivo viene quindi introdotta la figura di Bell, qui designato ancora solo come «der Amerikaner», descrivendo il modo in cui questi tradisce il segreto del *Traumreich*: «der Amerikaner macht im Auslande Stimmung gegen Patera, spionierende

⁶⁷³ AS, p. 105.

⁶⁷⁴ Cfr. Ruthner, «Traum(Kolonial)reich», cit., p. 86.

⁶⁷⁵ AS, pp. 315-330.

⁶⁷⁶ In questo caso il cambiamento del titolo genera uno spostamento del focus dall'azione al narratore, portando in primo piano la tematica dello sguardo e della visione.

⁶⁷⁷ AS, pp. 51-54.

Journalisten werden aufgegriffen.»⁶⁷⁸ Segue infine ancora un commento dell'autore: «Es darf nichts wirklich Großes geben als Resümée.»⁶⁷⁹

I singoli nuclei tematici del romanzo vengono sviluppati in modo frammentario, per poi procedere alternativamente ricombinando i vari motivi aggiunti man mano in un quadro complessivo, ovvero disperdendo i vari frammenti per riutilizzarli in contesti diversi da quelli in cui erano stati introdotti inizialmente. Per aiutarsi in questa operazione di ricombinazione, infatti, Kubin aggiunge al margine delle annotazioni i numeri delle parti e dei capitoli corrispondenti al punto del romanzo in cui i singoli frammenti troveranno poi collocazione. Un esempio particolarmente pregnante di questo sistema combinatorio è quello costituito dal tema di *Perle* come spazio labirintico, che compare in diversi frammenti sempre relativi alla descrizione della città, declinata poi in vari modi per costruire singoli episodi del romanzo.⁶⁸⁰

Il tema compare per la prima volta nelle già citate annotazioni del folio 2r., dove si trova un primo accenno al tema del labirinto: «In meinem Kopfe wirbelte es, ich musste an all das Seltsame in diesen stillen toten Häusern in diesen Kellern denken, an die Merkwürdigkeiten des Ganges [...], an den unheimlichen Gang, an die einzelnen Menschen, den Kellner etc.» Lo stesso motivo viene poi sviluppato al folio 38v. Qui Kubin torna a descrivere la scena dell'arrivo a *Perle*, già accennata al folio 4v., introducendo il tema della reazione spaventata della moglie del disegnatore nel varcare la porta delle grandi mura che proteggono il *Traumreich*: «Beim Durchgang des Tores empfängt m. Frau den momentanen Bann». A partire da questo elemento Kubin prosegue poi nella descrizione degli aspetti perturbanti della città, sviluppando il motivo già introdotto al folio 2v.: «Perle, die unterirdische Gruft, Kreuz und quer, ein Labyrinth...»⁶⁸¹ Questo frammento viene poi as-

⁶⁷⁸ Ha Sb 6380, f. 5r. Questo frammento sembra costituire il nucleo originale del capitolo «Die Aussenwelt», AS, pp. 207-210.

⁶⁷⁹ In effetti il capitolo corrispondente è uno dei più brevi del romanzo.

⁶⁸⁰ Su questo punto si vedano anche le osservazioni di Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 274 e n. 17.

⁶⁸¹ Ha Sb 6380, f. 38v.

segnato da Kubin al terzo capitolo della terza parte, «Die Hölle».⁶⁸² Il tema del labirinto si ritrova poi ancora ai folii 46v.-47r. Kubin sviluppa qui ulteriormente la descrizione topografica della città di *Perle*, concentrandosi in particolare sul quartiere «povero», che in questo stadio della stesura è ancora designato con il nome di *Vorstadt*.⁶⁸³

Es waren da noch die Mühle, der Uhrturm,
dann die Vorstadt, hier wohnten eigentlich nur
die arme Klasse, 2 Reihen von größtenteils
~~Holz~~ge-in Holz ausgesuchten Gebäuden, bizarrster
Form, ([...] Kastenartig, kugelförmig mit
Schindel bedeckt, 1000 Erckecken, Brückofen
Die erkalteten erloschenen Rauchfänge.
Einmal verirrt ich mich dahinein. hier stank es⁶⁸⁴

In questo caso il riferimento al tema della città-labirinto potrebbe essersi poi sviluppato nell'episodio in cui il disegnatore si smarrisce nel quartiere francese,⁶⁸⁵ di cui il passo citato sopra sembra costituire il nucleo originario e che è presente anche nel quaderno 6381 in una versione già molto simile a quella finale. Al folio 78v. del quaderno 6380 appare infine l'annotazione: «Kellergeheimnisse!», riferita da Kubin generalmente alla seconda parte del romanzo. Questa breve nota sembra anticipare l'episodio in cui il narratore si smarrisce nel dedalo di corridoi del sotterraneo della latteria, descritto brevemente al folio 79r.: «Todesangst in den Gängen der Molkerei, [...] Die Molkereigänge münden im Caféhaus, auf viele Fragen wird mir nur im geheimnisvolles Lächeln zu teile oder man lehnt schwei-

⁶⁸² AS, pp. 311-314. A pagina 311 si legge una formulazione molto simile a quella degli appunti. Dopo essersi rifugiato nell'antica fortezza, il narratore osserva la distruzione del Traumreich: «Unter mir sah ich ein Labyrinth von Gängen, ich traute meinen Augen kaum!»

⁶⁸³ Al folio 08v. del quaderno 6381, il quartiere povero appare già con il nome di *französischen Viertel*: «Die eigentliche ärmste Kaste wohnte im französischen Viertel, Bordelle, und Spelunken.»

⁶⁸⁴ Ha Sb 6380, f. 46v.

⁶⁸⁵ AS, pp. 125-131.

gend ab.» Lo stesso episodio appare infine anche nella stesura più avanzata del quaderno 6381.⁶⁸⁶

4.6 Ekphrasis e illustrazione

Come si è anticipato nel paragrafo precedente, anche l'affermazione dell'autobiografia, secondo la quale Kubin avrebbe illustrato il romanzo solo dopo avere completato la stesura del testo è stata messa in discussione dallo studio di Brockhaus. Come nota lo studioso infatti: «Text- und Illustrationsetwürfe zur Anderen Seite gehen in den Skizzenbücher Hand in Hand. Es darf deshalb angenommen werden, dass die Romanillustrierung von Anfang an geplant war.»⁶⁸⁷

Lo studioso distingue in particolare tra un gruppo di schizzi che sembrano essere stati realizzati durante la stesura del romanzo, dal momento che nei quaderni si trovano nelle immediate vicinanze dei testi cui si riferiscono, e un secondo gruppo che sembra invece posteriore alla stesura del romanzo.⁶⁸⁸ In realtà, la ricostruzione di una cronologia esatta è resa difficoltosa proprio dalla prassi combinatoria di Kubin, che spesso utilizza più quaderni contemporaneamente e sceglie i fogli su cui disegnare in modo quasi casuale.⁶⁸⁹

Tra gli schizzi che si trovano nelle immediate vicinanze dei testi a cui si riferiscono, Brockhaus indica ad esempio quello dell'illustrazione di pagina 323 che rappresenta la «Naphtaflamme»⁶⁹⁰ che illumina la sala di roccia dove si svolge la scena della morte di Patera e due studi per il ritratto di Bell.⁶⁹¹

Più interessante di questi esempi, appare tuttavia quello degli schizzi che si trovano sul folio 07r. del quaderno 6380 [fig. 37], che anticipano in forma grafica l'episodio narrato all'inizio del romanzo per bocca di Gautsch, il quale racconta al

⁶⁸⁶ Qui si legge: « Im Hofe der Molkerei war ein verschütteten Brunnen, vom Küchenfenster aus zu sehen war er m. Frau sehr magisch _ich falle in dem Schacht.»

⁶⁸⁷ Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 274.

⁶⁸⁸ Cfr. *ibidem*.

⁶⁸⁹ A riprova basti pensare alla ricostruzione della sequenza degli ultimi tre schizzi dell'illustrazione del capitolo «Die Verwirrung des Traumes»: quello che si trova sul folio 28r. (l'ultimo realizzato) segue quelli che si trovano ai folii f. 28v.e 29r.

⁶⁹⁰ AS, p. 325. Lo schizzo si trova nel quaderno Ha 6381, f. 60v.

⁶⁹¹ Ha Sb 6380, f. 30v. Cfr. Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 274.

Materiale coperto da copyright

Figura 37 Ha SB 6380 f. 7r

Materiale coperto da copyright

Figura 38 Figura 37 Ha Sb 6380 ff. 7v.-8r.

narratore di come Patera fosse rimasto vittima dell'assalto della tigre prima di concepire il progetto della fondazione del *Traumreich*.⁶⁹²

È utile cercare di ricostruire il percorso di composizione del testo che si trova sulle pagine immediatamente precedenti e successive al folio 7r., dal momento che esso evidenzia alcuni particolari importanti sul modo di procedere di Kubin.

Come si è detto, fino al folio 3r. si trovano delle annotazioni generali che introducono alcuni dei motivi principali del romanzo. Al folio 4v. Kubin comincia invece a delineare quella che diverrà l'ossatura fondamentale del capitolo «Der Besuch»,⁶⁹³ che descrive il colloquio del narratore con Gautsch. Viene innanzitutto introdotto il motivo «faustiano» dell'assegno che Gautsch presenta al narratore come definitivo «argomento» atto a convincerlo ad accettare l'invito di Patera: «Gautsch will meine Bedenken mit Geld zerstreuen.» Segue poi la serie di appunti che anticipano l'arrivo a Perle e introducono la figura dell'Americano. Dopo avere accennato la struttura del breve capitolo «Die Aussenwelt»,⁶⁹⁴ Kubin torna a descrivere l'incontro con Gautsch. Al folio 5v., infatti, appare la frase «Wenn du willst so komme», che nella versione autorizzata del romanzo appare sul biglietto che accompagna il ritratto di Patera.⁶⁹⁵ Di seguito si trova anche l'annotazione: «Durch einige Arbeiten wurde P. auf mich aufmerksam», che nel romanzo viene poi trasformata nell'affermazione diretta di Gautsch: «Sie wurden, so viel ich weiss, erwählt, weil gewisse Ihrer Zeichnungen einigen Eindruck auf den Meister gemacht haben.»⁶⁹⁶ Dopo alcune righe che riassumono in estrema sintesi e in modo ancora molto vago il contenuto del quarto capitolo della seconda parte del romanzo,⁶⁹⁷ Kubin torna a fissare i motivi principali del dialogo con Gautsch. Al fo-

⁶⁹² AS, pp. 12-13. Su questo punto si vedano anche le osservazioni di Brockhaus, «Rezeptions- und Stilpluralismus», cit., p. 274.

⁶⁹³ AS, pp. 1-30.

⁶⁹⁴ Ivi, pp. 207-210.

⁶⁹⁵ Ivi, pp. 11.

⁶⁹⁶ AS, p. 18.

⁶⁹⁷ Ai folii 6v.-r. si legge infatti l'annotazione: «Das fortwährende Flüstern, Lachen Schreien, <entlang den Strassen> die Riesen im Sumpf. Meine Vision» che anticipa la descrizione dei lati «oscuri» di Perle. Cfr. AS, pp. 105-170. L'annotazione è seguita inoltre da un altro commento di Kubin sul modo in cui deve procedere la composizione della seconda parte: «Höhepunkt. II Theil

lio 06r. infatti si legge la frase: «Pateras Gründung kostet einige 1000 Millionen. Die Abgeschlossenheit dieses Staats», sotto la quale si trova un'aggiunta a penna probabilmente posteriore che riprende il motivo dell'assegno e introduce nella scena il personaggio della moglie del disegnatore: «Gautsch gibt den Check mit bangen Gefühlen reisen wir ab. Bedenken m. Frau. Patera wurde durch Zeichnung Auf [sic] mich aufmerksam.» Sul foglio seguente un altro breve frammento descrive il dialogo con Gautsch: «Gautsch schildert den Staat realer, einfacher, die später sich herausstellenden Missverhältnisse erwähnt er kaum - übergeht er.»⁶⁹⁸ Sotto questa annotazione si trova poi un'altra aggiunta posteriore a penna, che introduce altri dettagli della conversazione (ad esempio il riferimento al viaggio in India progettato dal disegnatore e sua moglie⁶⁹⁹ e il giuramento di segretezza richiesto da Gautsch) e riprende i motivi dell'assegno e degli oscuri presentimenti della moglie del disegnatore già menzionati in precedenza: «wie entsch[h]lossen und da wir doch fort wollten nun mal nach Indien Gautsch zahlt 100 000. Ahnungen und f m. Frau freudige Erregung bei mir. Gautsch nimmt mir das Schweigegelöbnis ab.»⁷⁰⁰ Infine, a cavallo tra il folio 06v. e 07r. si trova un'altra annotazione a matita, che delinea un ulteriore momento della conversazione con Gautsch, quello in cui l'agente spiega al disegnatore che Patera ha per così dire «assemblato» il *Traumreich* acquistando gli edifici in giro per l'Europa: «man wundert sich nicht wenig <in den Städten> dass zur Zeit diese Häusertransporte stattfanden

zum Ende. wohl [sic] vieles geben aber doch so dass die Spannung hält, wächst, aber dass man sich keine Vorstellung machen kann.»

⁶⁹⁸ Ha Sb 6380, f. 6v.

⁶⁹⁹ Nella versione finale il motivo qui accennato viene sviluppato come segue: «An dieser Stelle muss ich einflechten, dass ich in jenem Jahre der Erfüllung eines heissen Lebenswunsches sehr nahe stand. Es war eine Reise nach Ägypten und Indien, welche bislang aus materiellen Gründen unterblieben war. Meine Frau hatte nun gerade eine kleine Erbschaft gemacht, das Geld sollte zu dieser Reise verwendet werden. — Doch es kam, wie immer im Leben, anders, als wir es uns dachten. — Als ich Gautsch diese Pläne erzählte, sprach er sogleich meinen Gedanken aus: «Sie vertauschen einfach das Reiseprojekt. Anstatt nach Indien, fahren Sie in das Traumreich.»» AS, p. 19.

⁷⁰⁰ Ha Sb 6380, f. 6v.

<Kirche, Kapelle> nach welchem System diese Bauten ausgesucht wurden, weiß G. nicht.»⁷⁰¹

A questo punto le annotazioni si interrompono a causa della presenza, sul folio 07r. dei tre schizzi di cui si è parlato sopra [fig. 37]. Tra questi, come si è anticipato, quello più a sinistra, di formato verticale, rappresenta un uomo che percorre un sentiero in un bosco, mentre gli altri due mostrano due animali dall'aspetto felino. Gli schizzi sono racchiusi da una cornice e sembrano far parte della categoria degli «appunti grafici»: probabilmente si tratta di schizzi estemporanei, che oltretutto non appaiono nemmeno particolarmente sviluppati nella loro concezione. Accanto si legge una frase aggiunta a penna, che introduce per la prima volta una descrizione molto sintetica di quello che nella versione finale del romanzo diviene il popolo dei *Blauäugigen*: «ein in der Nähe eingesprengter [...] Stamm der abgesondert lebt.» Al di sotto degli schizzi si nota poi un'altra aggiunta a penna: «Zwischen 43 breitgd. 80 Läng. im Tien-schan (Himmels geb.)» che indica con precisione «cartografica» la collocazione del *Traumreich*. Il fatto che il testo del folio 7r. si sviluppi intorno ai disegni, mentre i frammenti ai folii 7v. e 8v. siano stati scritti direttamente sopra gli schizzi, suggerisce che questi ultimi fossero già presenti sulle pagine prima della scrittura degli appunti. [fig. 38]

Al f. 7v. un altro frammento a penna introduce il tema dell'atteggiamento di Patera verso l'arte: «Gautsch erzählt ferner das [...] über Ästhetik und Kunstauffassung im Traumstaate [...] P. [...] ist mehr Altertumssammler im Allgemeinen als Kunstsammler, <Dieses ist er allerdings im größten [...]> Besondere <außergwl. wertvolle> Kunstwerke ~~findet~~ sieht man viele // Sie sehen ja er kauft sogar Häuser [...] mit einem unbegreiflichen Gedächtnis begabt sind fast alle Gebrauchsgegenstände <im Traumstaate> eigentlich ihm bekannt». Al folio 8r. Kubin torna sulla figura della moglie del disegnatore con un'altra breve annotazione a penna: «m. Frau. ~~glaubt~~ <meint> noch immer dass ich vor der Reise noch um weitere Auskünfte bitten soll.» Al folio 9v., infine, si trova un frammento che riassume gli appunti dei folii precedenti, ricombinando alcuni dei motivi già introdotti ai folii 6v.-7r. in un ordine simile a quello della versione finale: «er erzählt von der Gründung, im Orte wohnte der <ur>alte Stamm. - uralte Abkömmlinge. Er erzählt

⁷⁰¹ Cfr. AS, pp. 14-15.

von den Häuser-Transporten, <die Kapellen> den Unkosten, aus allen Gegenden werden Häuser gesucht. Der Meister bezeichnete genau alle anzukaufenden Gebäude. Gautsch sagt 40 viele Jahre schon in P. Diensten. Ich erzielte eine rasche künstlerische Ausbeute.»

Da queste osservazioni si nota come buona parte della scena del dialogo del narratore con Gautsch risulti già in questa fase della stesura delineata nelle sue componenti fondamentali. L'unico elemento mancante è proprio il racconto dell'episodio della caccia alla tigre, che vale la pena di citare per esteso per un confronto con il contenuto del quaderno:

Vor zwölf Jahren weilte mein jetziger Herr in dem weitläufigen Tien-schan oder Himmelsgebirge, welches zu dem chinesischen Zentralasien gehört. Er oblag dort hauptsächlich der Jagd auf die äusserst seltenen Tiere, die nur in jenen Gegenden noch vorkommen. Er wollte unter anderm einen persischen Tiger erlegen, und zwar sollte es ein Exemplar einer kleineren, ganz besonders langhaarigen Art sein. Nachdem sich wirklich Spuren gefunden, machte er sich eines Abends zur Verfolgung auf. Unter Mithilfe des begleitenden Burjäten gelang es bald, das Tier aufzustöbern. Ehe man aber imstande war, auch nur einen Schuss abzugeben, stürzte sich die gestörte Bestie auf die beiden Angreifer. Der Asiate wich rechtzeitig zurück, Patera wurde niedergeworfen. Da gelang es dem Begleiter noch glücklich, die Gefahr abzuwenden. Mit einem Kopfschuss aus nächster Nähe tötete er das Tier. Patera kam mit einer zerfleischten Hand davon. Die Wunde verursachte einen längeren Aufenthalt in dieser Gegend. Sie wollte nämlich erst heilen, als ein alter Mann, Häuptling eines merkwürdigen, blauäugigen Stammes, seine Kunst an ihr versuchte. Dieser kleine Volksstamm — er zählte nur etwa hundert Mitglieder — zeichnete sich auch durch eine bedeutend hellere Hautfarbe aus. Eingesprengt zwischen eine rein mongolische Bevölkerung — die Ausläufer der grossen Kirgisenhorde — lebte er gänzlich abgeschlossen und vermischte sich auch nicht mit den Nachbarvölkern.⁷⁰²

È possibile ipotizzare che i tre schizzi al folio 7r. costituiscano il nucleo originario dell'episodio della caccia alla tigre. L'ipotesi sembra confermata dal fatto che gli elementi che nel romanzo fanno per così dire <da cornice> all'episodio — la collocazione geografica del *Traumreich* e il riferimento al popolo dei *Blauäugigen* — siano stati appuntati da Kubin proprio intorno agli schizzi, probabilmente in un

⁷⁰² AS, pp. 12-13.

momento successivo rispetto alla stesura degli altri appunti che si trovano sulla stessa pagina. Sembra infatti che Kubin abbia trasformato le tre <vignette> in una sequenza narrativa, che dinamizza gli elementi dei disegni associando la figura dell'uomo nel bosco a quella di un cacciatore all'inseguimento di un animale e interpretando i due schizzi che raffigurano gli animali come due differenti <momenti> di questo inseguimento. La scrittura di Kubin si configura così come una sorta di procedimento ecfastico che sembra fare leva proprio sullo scarso livello di elaborazione dei disegni per stimolare l'immaginazione e produrre nuovi sviluppi della storia.

Un volta associato l'animale <fantastico> che compare negli schizzi al motivo della tigre — come si è detto, già presente nella produzione giovanile di Kubin — esso viene poi ulteriormente sviluppato, sia in forma grafica che in forma verbale. Al folio 56r. del quaderno 6381, ad esempio, si vedono tre studi di tigre assieme ad altri sudi di animali <fantastici> e figure umane. Al folio 51r. l'immagine della tigre appare di nuovo, stavolta appena abbozzata e racchiusa in una vignetta, mentre al folio 45r. si trova infine uno studio più dettagliato che ricorda da vicino la tigre a pelo lungo della versione definitiva dell'illustrazione a pagina 13 del romanzo [fig. 39].

In modo analogo, il motivo è sviluppato anche nel testo del romanzo, dove compare nella figura della tigre che si aggira per il palazzo e per le strade di *Perle* ed è protagonista di un tragicomico assalto alla moglie del banchiere Blumenstich.⁷⁰³

Un altro fatto interessante, è costituito poi dalla presenza, nel quaderno 6380, di numerosi schizzi realizzati per illustrare opere di altri autori. In questo caso, la disposizione del testo e degli schizzi nel quaderno, come si è detto, sembra suggerire l'ipotesi che Kubin lavorasse contemporaneamente alla stesura del romanzo e alle illustrazioni delle altre opere. Vorrei a tal proposito avanzare l'ipotesi che questa circostanza abbia influito sulla stesura del romanzo, dal momento che sembra che alcuni elementi dei testi che Kubin stava illustrando durante la scrittura siano stati integrati nella struttura del romanzo sotto forma di riferimenti intertestuali/intermediali.

⁷⁰³ Cfr. AS. pp. 236-237.

Materiale coperto da copyright

Figura 39 Ha SB 6381 f. 45r

Come si è detto, molti degli schizzi che si trovano nel quaderno 6380 riguardano le illustrazioni realizzate da Kubin per il testo di *Aurelia*. Il legame di *Die andere Seite* con l'opera di Nerval è stato evidenziato da diversi autori.⁷⁰⁴ Clemens Brunn osserva ad esempio come il passo del capitolo «Die Klärung der Erkenntnis» in cui il disegnatore scopre il «gemeinsame Band» che unisce tutte le cose e le sensazioni, «Farben, Düfte, Töne und Geschmacksempfindungen», conciliando «die überraschendsten Gegensätze [...] in einer Harmonie»,⁷⁰⁵ mostri una certa affinità con un passo analogo della versione tedesca di *Aurelia*,⁷⁰⁶ in cui si legge: «Gegenstände ohne Form und ohne Leben fügten sich von selbst den Berechnungen meines Geistes ein; - aus der Zusammenstellung von Kieselsteinen, den Figuren von Winkeln, Spalten und Öffnungen, den Schnittlinien von Blättern, aus Farben, Düften und Tönen sah ich bis dahin unbekannte Harmonien hervorgehen».⁷⁰⁷

Anche il passo in cui il narratore, nello stesso capitolo, scopre «dass mein Ich aus unzähligen <Ichs> zusammengesetzt war, von denen immer eines hinter dem andern auf der Lauer stand» può essere messo in relazione, secondo Brunn, con il testo di Nerval: «[...] und wie wenn sich die Mauern des Saales auf unendliche Perspektiven geöffnet hätten, schien es mir als sähe ich eine ununterbrochene Kette von Männern und Frauen, in denen ich enthalten war und die ich selbst waren.»⁷⁰⁸

Al di là di queste somiglianze puntuali, tuttavia, l'elemento forse più importante che le due opere hanno in comune è il modo in cui esse trattano il tema del sogno. Anche per il narratore di Nerval, il quale, si noti, narra in prima persona proprio come il disegnatore di *Die andere Seite*, la realtà si trasforma progressivamente in un sogno allucinato. Proprio come nella versione autorizzata, anche nei *Vorstudien* di *Die andere Seite* il tema del sogno ricopre una posizione centrale, e si esprime in termini che richiamano da vicino il testo di Nerval. Per rendersi conto della somiglianza basti pensare al già citato passo iniziale del folio 3r. del quader-

⁷⁰⁴ Cfr. Ad esempio Geyer, *Traumer auf Lebenszeit*, cit., p. 106 e Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 177, n. 142.

⁷⁰⁵ AS, pp. 176-177.

⁷⁰⁶ Cfr. Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche*, cit., p. 177, n. 142.

⁷⁰⁷ Nerval, *Aurelia*, cit., p. 122.

⁷⁰⁸ Ivi, p. 27.

no 6380, in cui si legge: «das sogenannte Wachen und der sogenannte Traum fließen schliesslich in eines zusammen». Non può sfuggire qui l'analogia con il passo di Nerval in cui si parla di un «Hineinwachsen des Traums in das wirkliches Leben».⁷⁰⁹ Sulla scia del *dictum* di Nerval secondo il quale «Der Traum ist ein zweites Leben»,⁷¹⁰ inoltre, al folio 80r., mentre descrive le caratteristiche della città di *Perle*, Kubin appunta tra l'altro: «alles so geschieht wie im Alltag jedoch nur auf den ersten Blick, tatsächlich ganz anders traumhaft», mentre al folio 54r. con toni simili anticipa il destino del suo narratore, che, accettando l'invito di Patera, diviene «Ein Träumer auf Lebenszeit.»

Un caso analogo è rappresentato dagli schizzi per le illustrazioni del racconto di Poe «Die Tatsachen im Falle Valdemar», che si trovano, come si è visto, sparsi per il quaderno 6380. In particolare, i disegni ai ff. 31v.-32r. [fig. 40] sono due studi per la scena del mesmerismo. Gli schizzi sviluppano il tema del potere magnetico dello sguardo, già di per sé centrale nella produzione giovanile di Kubin, rappresentandolo come un fascio di luce che emana dagli occhi del mesmerizzatore, secondo uno schema che si ritrova anche in altri disegni dell'artista, come ad esempio quello intitolato *Die Schande* 1900/1901 [fig. 41].

Lo stesso tema del potere magnetico dello sguardo è, come si è detto, uno dei *Leitmotiv* principali di *Die andere Seite* e si trova sviluppato in vari punti del romanzo, soprattutto in connessione alla figura di Patera. Ad esempio, uno di questi punti è quello in cui il disegnatore descrive il desolato teatro della città di *Perle*:

Auf einmal überkam es mich, als wäre dieser geschwärzte Saal das alte, längst abgerissene Stadttheater in Salzburg. Als elfjähriger Bub ist es für mich der Inbegriff aller Herrlichkeit gewesen. Was ich jetzt sah, waren glatt gewetzte Holzbänke, zerschlossene, dunkelrote Polstersitze und zersprungene Stukkaturen. Der Bühne gegenüber befand sich eine finstere, grosse Loge, darüber in goldenen Buchstaben: «Patera!» In ihrem Dunkel bildete ich mir manchmal ein, zwei Punkte leuchten zu sehen, zwei Punkte ganz nahe aneinander.⁷¹¹

È difficile lasciarsi sfuggire come la descrizione dei due punti luminosi, gli occhi «magnetici» di Patera che si illuminano nel buio della sala deserta, sia quasi una

⁷⁰⁹ Ivi, p. 11.

⁷¹⁰ Ivi, p. 1.

⁷¹¹ AS, p. 109.

«micro-ekphrasis» dell'illustrazione realizzata per il racconto di Poe. È possibile ipotizzare, dunque, che il motivo dello sguardo in *Die andere Seite* risenta dell'influenza di Poe per due vie diverse ma parallele: da una parte attraverso il confronto diretto con la fonte originale, dall'altra per una via mediata attraverso le illustrazioni realizzate da Kubin per il racconto dello scrittore americano.

D'altra parte gli stessi schizzi dei ff. 31v.-32r. sembrano aver fornito uno spunto anche per un'illustrazione di *Die andere Seite*, quella di pagina 263 [fig. 42], che rappresenta il cadavere di uno dei due mugnai. In questo caso l'illustrazione del romanzo riprende fedelmente la forma e lo stile della figura negli schizzi, ma decontestualizzandola dal tema del magnetismo dello sguardo.

Materiale coperto da copyright

Figura 40 Ha SB 6380, ff. 31v.-32r.

Materiale coperto da copyright

Figura 41 Alfred Kubin, Die Schande 1900/1901

Materiale coperto da copyright

Figura 42 Die andere Seite, illustrazione p.263

Conclusioni

Ancora oggi, a quasi centocinquant'anni dalla sua pubblicazione, chiunque voglia intraprendere un approccio critico a *Die andere Seite*, primo e unico romanzo del disegnatore Alfred Kubin, deve fare i conti con la specifica opacità di un testo che, se da un lato sembra aprirsi a una molteplicità d'interpretazioni possibili, dall'altro finisce col sottrarsi inesorabilmente a ogni diligente tentativo di ricomporre i significati in una lettura univoca. In effetti, se c'è un aspetto del romanzo sul quale la critica sembra concordare, questo è semmai la curiosa constatazione di come esso, con la sua irriducibile ambiguità, offra una tenace resistenza alle pretese della più stringente teoria.

In modo sintomatico, la letteratura secondaria sul romanzo di Kubin, sebbene non troppo cospicua, presenta una grande varietà d'interpretazioni, talvolta anche molto distanti tra loro. È possibile tuttavia riconoscere alcune linee interpretative che permettono un orientamento nel panorama critico sul romanzo. Si tratta in particolare di tre tendenze principali: quella psicanalitica, che legge *Die andere Seite* come liberatoria figurazione dei presunti traumi e dei complessi del suo autore, quella storico-culturale, che invece lo rappresenta come testimonianza della crisi e della decadenza, e quella filosofica, che lo interpreta come l'allegoria di una «teoria» filosofica/estetica di Kubin. Oltre ad affrontare il romanzo quasi esclusivamente da un punto di vista tematico, la letteratura secondaria sembra inoltre essere stata profondamente influenzata dall'immagine stilizzata di se stesso proposta dall'artista nella propria autobiografia. Qui la scrittura del romanzo si configura come un vero e proprio momento di delirio geniale, seguito a un periodo di sterilità artistica. L'immagine che si profila è dunque quella di una forma di scrittura automatica, in cui l'artista sarebbe solo un medium passivo agito da un'ispirazione in un certo senso «esterna».

Solo di recente la critica ha cominciato a mettere in questione la versione dell'autobiografia, concentrandosi piuttosto sugli aspetti strutturali del romanzo ed evidenziando come la sua ambiguità sia il prodotto di una strategia narrativa consapevolmente contraddittoria e mistificante, attraverso la quale Kubin mira a suscitare lo «sforzo» interpretativo del lettore.

La maggior parte degli studi più recenti non ha tenuto tuttavia in considerazione che studiare la struttura del romanzo significa innanzitutto confrontarsi con il fatto che *Die andere Seite* è un romanzo illustrato, in cui testo e disegni sono stati progettati insieme fin dall'inizio dall'autore. Quanto ho cercato di mettere in luce con questo lavoro è il fatto che il romanzo, lungi dall'essere un'oscura riflessione teorica di Kubin sui confini specifici della vita e della morte, rappresenti in realtà una sperimentazione ai limiti del medium verbale e visuale, che si interroga essenzialmente sul significato di un'arte «moderna».

La parte centrale di questo lavoro è dunque dedicata al tentativo di rileggere il contenuto di *Die andere Seite* sottoponendo a un'analisi sistematica il modo in cui medium verbale e medium visuale partecipano alla costruzione dei significati del romanzo.

Il punto di partenza metodologico è stato fornito da una ricostruzione delle posizioni fondamentali nel dibattito contemporaneo sulla relazione tra verbale e visuale, emerse a partire dal mutamento di paradigma etichettato come «pictorial/iconic turn», in seguito al quale si sono sviluppati e consolidati nuovi campi di studio interdisciplinari come i *visual culture studies* di area angloamericana e la *Bildwissenschaft* di area germanofona. Accanto ai contributi prodotti in questo contesto ho preso ad ogni modo in considerazione anche quelli sviluppati in area italiana e francofona.

Ciò che emerge da questa ricostruzione è che nell'ambito di queste discipline non c'è unità per quanto riguarda i termini del rapporto tra parola e immagine. Infatti, se, da un lato, soprattutto nell'ambito dei *visual culture studies* e, più nello specifico, delle teorie dell'intermedialità, molti studiosi sostengono la sostanziale inesistenza di un concetto quale quello di una «purezza mediale», dall'altro, soprattutto nell'ambito della *Bildwissenschaft* prevale invece la posizione contraria. In realtà le due posizioni non sono inconciliabili. Lo stesso Gottfried Boehm, sostenitore dell'assoluta specificità del *logos* iconico, ammette che per il linguaggio è sempre possibile un accesso all'immagine, ad esempio nella forma dell'*ekphrasis*. È necessario tuttavia tenere presente che il senso delle immagini va ben oltre i significati linguistici che vi si possono inscrivere e che funziona secondo meccanismi irriducibili alla logica predicativa del linguaggio.

Die andere Seite si configura in particolare come un «iconotesto»: si tratta cioè di un artefatto in cui i significati si producono grazie alla compresenza di medium verbale e visuale, i quali ad ogni modo mantengono la propria specificità. Questa definizione consente di analizzare le dinamiche della costruzione del significato nell'artefatto misto senza appiattare le caratteristiche di un medium sull'altro.

Il primo problema da affrontare per l'analisi del romanzo è quello che riguarda la relazione tra testo e illustrazioni. In *Die andere Seite*, infatti le illustrazioni assumono una funzione autonoma nella produzione dei significati. Esse non dipendono dal testo dal punto di vista tematico, ma anzi, in molti casi se ne sganciano completamente. In tal modo le illustrazioni partecipano attivamente alla costruzione dei significati del testo, costruendo una rete autonoma che si sovrappone a quella testuale. A ciò si aggiunge anche il fatto che sia testo che illustrazioni sono percorsi da una serie di riferimenti intertestuali e intermediali esterni, che arricchiscono ulteriormente l'universo semantico del romanzo. Tra questi riferimenti un ruolo importante è poi giocato anche dalle «autocitazioni» di Kubin dalla propria produzione grafica giovanile. Nel romanzo sembrano quindi configurarsi due processi: da un lato quello che impropriamente può definirsi «illustrazione», dall'altro quello che altrettanto impropriamente può definirsi «ekphrasis» dei disegni. Le descrizioni di Kubin infatti non sono mai descrizioni pure e semplici. Esse non si limitano a nominare ciò che mostra l'immagine ma cercano di rendere ciò che «fa» l'immagine. Infatti, il modo in cui la linea del disegno di Kubin, alternativamente confonde i contorni delle figure o crea superfici attraverso gli effetti di contrasto, attiva la reazione dinamica dello sguardo, innescando la produzione di senso iconico. Di converso il testo, che cerca di «mimare» l'effetto iconico, finisce per violare completamente la logica del linguaggio, destrutturando completamente la forma del romanzo in una struttura irriducibilmente frammentaria che si avvicina molto alla tecnica del montaggio.

I due media, nel confronto l'uno con l'altro, assumono così una funzione di «commento» reciproco. Come avviene spesso nei casi di *Doppelbegabung*, infatti, con la scrittura del suo romanzo Kubin guarda all'«altra arte» come in una sorta di specchio della propria produzione grafica, sperimentando con i limiti specifici di medium verbale e visuale.

A livello tematico questa dimensione metariflessiva del romanzo, si riflette nel motivo della *Psychographik*, termine con il quale il narratore definisce il proprio stile, ma che in ultima analisi corrisponde allo stile frammentario e «più scritto che disegnato» di Kubin. È su queste basi che si installa la retorica dell'automatismo. La mano, tanto quando scrive, quanto quando disegna, viene pensata da Kubin come uno strumento in grado di restituire con precisione fisiognomica la traccia personale dell'artista. In tal modo viene abbattuto il confine ideale tra linea del disegno e linea della scrittura nell'indifferenziazione originaria della «visione» creativa dell'artista.

L'analisi dei tre quaderni di schizzi che contengono i *Vorstudien* per il testo e le illustrazioni del romanzo ha costituito la base per cercare di verificare in che misura si possa effettivamente parlare di un automatismo nel caso della composizione del romanzo. Essa inoltre ha permesso di seguire il dialogo fra letteratura e arte grafica fino alla sorgente della creatività di Kubin, evidenziando come l'artista, nel modulare la relazione tra i due media sia orientato fondamentalmente a quello che i *visual studies* e la *Bildwissenschaft* definiscono come il paradigma dell'immagine.

Dall'analisi dei quaderni è emerso che Kubin ha lavorato con ogni probabilità in contemporanea ma separatamente agli schizzi per le illustrazioni e alla composizione del testo. Ad ogni modo è interessante rilevare come questi quaderni di schizzi fossero utilizzati in modo assolutamente pragmatico dall'artista. Essi servivano fondamentalmente per fissare dei motivi spesso appena accennati, che poi andavano a costituire un fondo da cui l'artista poteva attingere in un secondo momento per la definizione delle sue composizioni. Il testo del romanzo mostra tracce dello stesso procedimento: Kubin ha infatti fissato dapprima dei motivi, seguendo soprattutto una logica associativa per passare dall'uno all'altro. In questo aspetto il suo metodo di scrittura è in certa misura assimilabile a una forma di automatismo. Successivamente, tuttavia l'artista è tornato sul testo, per così dire «riordinando» i vari frammenti nelle diverse riscritture, proprio come quando, nel comporre le sue grafiche, ai primi schizzi estemporanei seguiva un lungo processo di elaborazione a matita prima di realizzare il disegno finale a china.

È interessante notare poi, nel confronto tra la versione autorizzata e i quaderni di schizzi, come Kubin abbia assorbito nel testo e nelle illustrazioni di *Die andere Seite* alcuni degli elementi che probabilmente si trovavano già sulle pagine del quaderno che stava utilizzando per la composizione del romanzo. Ad esempio, in alcuni casi si verifica un procedimento ecfastico che trasforma alcuni schizzi casuali sulle pagine del quaderno in episodi del romanzo. In altri casi invece si realizza un'interferenza con gli schizzi delle illustrazioni di altri testi a cui Kubin lavorava durante la stesura del romanzo. Si verifica quindi una situazione davvero «limite» in cui il riferimento a un altro testo passa attraverso la mediazione del lavoro interpretativo richiesto dall'illustrazione. Ciò rappresenta un fattore di casualità che offre un improvviso surplus semantico al processo creativo, un elemento la cui importanza viene evidenziata esplicitamente anche dallo stesso artista e che sta alla base della costitutiva ambiguità di *Die andere Seite* rilevata dalla critica. Dall'osservazione congiunta del romanzo e dei quaderni si può concludere quindi che per Kubin disegno e scrittura sono procedimenti sempre comunicanti attraverso il meccanismo speculare di illustrazione/ekphrasis. Da ciò emerge la peculiare capacità dell'artista di oscillare costantemente tra un ruolo «passivo» di spettatore/illustratore e uno «attivo» di scrittore/disegnatore.

In *Die andere Seite*, l'estetica frammentaria di Kubin, basata sulla frizione tra testo e immagine, sembra in ultima analisi mirata ad aprire la possibilità di sempre nuovi significati e stratificazioni. Proprio questi processi, che stimolano la ricezione produttiva del lettore, hanno determinato e continuano a determinare la fortuna critica dell'opera di Kubin.

Bibliografia

Manoscritti, Letteratura primaria e altre pubblicazioni di Alfred Kubin

- Kubin Alfred, Skizzenbuch Ha SB 29 Inv. -Nr. 6376, originale in Oö. Landesmuseum Linz.
- , Skizzenbuch Ha SB 35 Inv. -Nr. 6380, originale in Oö. Landesmuseum Linz.
- , Skizzenbuch Ha SB 33 Inv. -Nr. 6381, originale in Oö. Landesmuseum Linz.
- , *Faksimiledrucke nach Kunstblättern von Alfred Kubin. Luxusausgabe hrsg. u. verlegt von Hans von Weber*, München, 1903.
- , *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*. Reprintausgabe nach der Erstausgabe München, Leipzig, Müller, 1909, München, Spangenberg, 1990.
- , *Sansara. Ein Cyclus ohne Ende. In einer Auswahl von 40 Blättern*, München, Leipzig, Georg Müller Verlag, 1911.
- , *Von verschiedenen Ebenen*, Berlin, Gurlitt, 1922.
- *Der Guckkasten*, Wien, Johannes-Presse, 1925.
- , *Dämonen und Nachtgesichte: mit einer Selbstdarstellung des Künstler*, Dresden, Reißner, 1926.
- , *Ali der Schimmelhengst. Schicksale eines Tatarenpferdes in 12 Blättern*, Wien, Neue Galerie, 1932.
- , *Vom Schreibtisch eines Zeichners*, Berlin, Riemerschmidt, 1939.
- , *Abenteuer einer Zeichenfeder*, München, Piper, 1941.
- , *Phantasien im Böhmerwald*, Wien/Linz/München, Gurlitt-Verlag, 1951.
- , *Aus meinem Leben. gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen*, a cura di Ulrich Riemerschmidt, München, Edition Spangenberg, 1973.
- , *Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen*, a cura di Ulrich Riemerschmidt, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1974.

Cataloghi dell'opera di Alfred Kubin

- Das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1. April bis 30. Mai 1977, Bayerische Akademie der Schönen Künste München, 6. Juni bis 6. August 1977, Graphische Sammlung Albertina Wien, 6. Oktober bis 11. Dezember 1977, a cura di C. Brockhaus e H. A. Peters, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1977.
- Der Illustrator Alfred Kubin. Gesamtkatalog seiner Illustrationen und buchkünstlerischen Arbeiten*, a cura di Alfred Marks, München, Spangenberg, 1977.
- Alfred Kubin. Mappenwerke, Bücher, Einzelblätter aus der Sammlung Hedwig und Helmut Goedeckemeyer*. Kunstsammlung der Universität Göttingen, 20.1. - 30.3.1980; Kunstver-

ein Wolfsburg 13.4. - 25.5.1980; Städt. Gustav-Lübcke-Museum Hamm, 27.7. - 7.9.1980, a cura di K. Arndt/M. Arndt, Göttingen, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Göttingen, 1980.

Alfred Kubin 1877-1959, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, a cura di Annegret Hoberg, München, Spangenberg, 1990.

Alfred Kubin (1877-1959). Mit einem Werkverzeichnis des Bestandes im Oberösterreichischen Landesmuseum, Ausstellungskatalog Oö Landesgalerie Linz, Kubin-Projekt Bd. 1., a cura di P. Assmann, Salzburg/Wien, Residenz-Verlag, 1995.

Alfred Kubin. Kunstbeziehungen. Ausstellungskatalog Oö Landesgalerie Linz und Museum Innviertler Volkskundehaus. Kubin-Projekt Bd. 2., a cura di P. Assmann/A. Hoberg Salzburg und Wien, Residenz-Verlag, 1995.

Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit. Ausstellungskatalog Galerie im Stifter-Haus Linz. Kubin-Projekt Bd. 3., a cura di J. Lachinger/R. Pintar, Salzburg und Wien, Residenz-Verlag, 1995.

Fiktion, non-fiction. Weltanschauungen zwischen Vorstellung und Realität. Ausstellungskatalog Oö Landesgalerie Linz. Kubin-Projekt Bd. 4., P. Assmann/P. Kraml, a cura di P. Assmann/P. Kraml, Salzburg und Wien, Residenz-Verlag, 1995.

Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. Symposiumsakten Oö Landesgalerie Linz. Kubin-Projekt Bd. 6, a cura di P. Assmann, Salzburg und Wien, Residenz-Verlag 1995.

Alfred Kubin, Ausstellungskatalog Neue Galerie New York, a cura di A. Hoberg, München/New York, Prestel, 2008.

Kubin Handschriftlich, a cura di P. Assmann /A. Hoberg, Wien, Edition M / Bibliothek der Provinz, 2011.

Alfred Kubin und seine Sammlung, Katalog anlässlich der Ausstellung «Alfred Kubin und Seine Sammlung» vom 22. Oktober 2015 bis 14. Februar 2016 in der Landesgalerie Linz; Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg vom 1. Juli bis 18. September 2016, a cura di M. Oberchristl/ Gabriele Spindler, Linz, Landesgalerie Linz, 2015.

Carteggi di Alfred Kubin

Kubin Alfred/Klages Ludwig, «Mir war der <Geist> immer mehr eine <explodierte Elephantiasis>. Der Briefwechsel zwischen Alfred Kubin und Ludwig Klages», a cura di Paul Bishop, in *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 43 (1999), pp. 49-95.

Kubin Alfred/Herzmanovsky-Orlando Fritz, *Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952*, in F. v. Herzmanovsky-Orlando, *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Texte, Briefe*,

Dokumente. Herausgegeben im Auftrag des Forschungsinstituts Brenner-Archiv unter der Leitung von Walter Methlagl und Wendelin Schmidt-Dengler, vol. VII, cura di M. Klein, Salzburg, Residenz-Verlag, 1983.

Ernst Jünger/Alfred Kubin, *Eine Begegnung*, Frankfurt M., Propyläen Verlag, 1975.

Alfred Kubin/Anton Kolig/Carl Moll/Anton Steinhart, *Ringens mit dem Engel, Künstlerbriefe 1933 bis 1955, Alfred Kubin, Anton Kolig und Carl Moll an Anton Steinhart*, a cura di Hans Kutschera, Verlag Das Bergland-Buch, Salzburg/Stuttgart, 1964.

Letteratura secondaria su Alfred Kubin

Adlmann Je, «Alfred Kubin: Mirror to a World gone Awry», in *Art In America* 97(2009), pp.116-121.

Assmann Peter, «Daß sich unter ihren Augen das Moderne in ein Chaos verwandelt, ist ein Genuß». Kubin diesseits und jenseits der *Anderen Seite*», in W. Freund (a cura di), *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, München, Fink, 1999, pp. 83-98.

Assmann Peter, «Zum Kult der <Anderen Seite> - Beobachtungen zu Alfred Kubins <Bestiarium>», in C. Ivanović (a cura di), *Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*, Stuttgart 2003, pp. 55-74.

Assmann Peter, «Die bilderreiche Dunkelkammer des eigenen träumerischen Bewußtseins». Alfred Kubin zwischen Wort und Bild», in *Traumbilder – Bilderträume. Alfred Kubin, Caspar Walter Rauh, Stephan Klenner-Otto, drei Generationen phantastischer Kunst*. Ausstellung (Bamberg, Hannover, Berlin, Dublin, Glasgow, Prag und München), a cura di W. Benda, Hannover, Wehrhahn, 2009, pp. 23-29.

Assmann Peter (a cura di), *Alfred Kubin und die Phantastik, ein aktueller Forschungsrundblick*, Wetzlar, Phantastische Bibliothek, 2011.

Augustin Claudia, «Die Selbstinszenierung Alfred Kubins als Künstler-genie in den Selbstbildnissen des Frühwerks», in *Alfred Kubin (1877-1959). Mit einem Werkverzeichnis des Bestandes im Oberösterreichischen Landesmuseum*, Ausstellungskatalog Oö Landesgalerie Linz. Kubin-Projekt Bd. 1., a cura di P. Assmann, Salzburg-Wien, Residenz-Verlag, 1995, pp. 39-64.

Avenarius Ferdinand, «Traumbildnerie», in *Kunstwart* 11 (1903).

Berg Stephan, *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1991, pp. 235-254.

Berners Jürgen, *Der Untergang des Traumreiches. Utopie, Phantastik und Traum in Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, Wetzlar, phantastische Bibliothek, 1998.

- Bisanz Hans, *Alfred Kubin. Zeichner Schriftsteller, Philosoph*, München, dtv. Taschenbuch-Verlag, 1980.
- Bourke Eoin, «Horses, Eyes and Putrefaction: Three Obsessions in Alfred Kubin's early Graphic Art and Prose», in Morrison, J. / Krobb, F. (a cura di), *Text Into Image, Image Into Text*, Amsterdam/Atlanta (GA), Rodopi B.V, 1997.
- Brandstetter Gabriele, «Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*», in Christian W. Thomsen/J. M. Fischer (a cura di), *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Bredt Ernst W., *Alfred Kubin*, München, Schmidt, 1922.
- Brockhaus Christoph, «Rezeptions- und Stilpluralismus. Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*», in *Pantheon. Zeitschrift für Kunst* 32 (1974), pp. 272-288.
- Brunn, ««Ja warum kam ich da nicht selbst längst dahinter!» Zur Mainländer-Rezeption Alfred Kubins», in W. H. Müller-Seyfarth (a cura di), *Was Philipp Mainländer ausmacht. Offenbacher Mainländer-Symposium 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, pp. 89-106.
- Brunn Clemens, *Der Ausweg ins Unwirkliche: Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin*, Hamburg, Igel Verlag, 2010.
- Brunn Clemens, «Der Wille zum Machen. Anmerkungen zu Kubins Nietzsche-Rezeption und zu seiner Philosophie einer Ästhetisierung der Welt durch die schöpferische Wirklichkeitsflucht», in P. Assmann (a cura di), *Alfred Kubin und die Phantastik, ein aktueller Forschungsrundblick*, Wetzlar, Phantastische Bibliothek, 2011, pp. 151-184.
- Cersowsky Peter, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der ›schwarzen Romantik‹ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, München, Fink, 1989.
- Esswein, Hermann, *Alfred Kubin. Der Künstler und sein Werk. Mit 82 Bilderbeigaben und 26 Illustrationen im Text*, München, Georg Müller, 1911.
- Freund Winfried, «Einleitung», in W. Freund/P. Cersowsky (a cura di), *Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts*, Frankfurt M. et al., Peter Lang, 1982, pp.7-9.
- Freund Winfried (a cura di), *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, München, Fink, 1999, pp. 99-120.
- Furness Raymond S., «Cartographer of darkness: The Nightmare World of Alfred Kubin», in *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 6.I (1990), pp. 18-40.

- Gambarota Paola, «Alfred Kubin e il linguaggio della visione: Tra stilizzazione autobiografica e prassi artistica», in *Studi Tedeschi*, 31 (1988)1-2, pp.113-135.
- Gehrig Gerlinde, «Träumer, Seher, Zeichner: Provokation und Selbstdarstellung bei Alfred Kubin», in A. Bartl (a cura di), *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, Würzburg, Königshausen Neumann, 2014, pp. 415-436.
- Gerhards Claudia, *Apokalypse und Moderne: Alfred Kubins Die andere Seite und Ernst Jüngers Frühwerk*, Würzburg, Königshausen Neumann, 1999.
- Geyer Andreas, *Alfred Kubin. Träumer auf Lebenszeit*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1995.
- Govinda Lama A., «Psychologische Richtlinien: Versuch einer Deutung der Anderen Seite», in *Die Einsicht: Vierteljahrshefte für Buddhismus* 4 (1951) 1, pp.14-23.
- Hank Reinhard, ««Sanfte Apokalypse». Untergangsvisionen in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende», in *Literatur und Kritik* 241/242 (1990), pp. 58-71.
- Heißerer Dirk, «Wort und Linie. Kubin im literarischen München Zwischen 1898 und 1909», in *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, a cura di A. Hoberg, München, Spangenberg, 1990.
- Hewig Anneliese, *Phantastische Wirklichkeit. Kubins Die andere Seite*, München, Fink 1967.
- Hoberg Annegret, «Alfred Kubin – Das Frühwerk bis 1909», in *Alfred Kubin*, Ausstellungskatalog Neue Galerie New York, a cura di A. Hoberg, München/New York, Prestel, 2008, pp. 12-39.
- , «Kubin und München 1908-1921», in *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, a cura di *id.*, München, Spangenberg, 1990, pp. 43-66.
- , «Aus halbvergessenem Lande. Über einige Grundmotive im Schaffen Kubins», in *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, a cura di Annegret Hoberg, München, Spangenberg, 1990, pp. 117-130.
- Hofmann Werner, «Über einige Motive des Romans *Die andere Seite*, 1909», in A. Hoberg (a cura di), *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, Spangenberg, 1990, pp. 103-108.
- Horodisch, Abraham, *Alfred Kubin als Buchillustrator*, Amsterdam, Verlag d. Erasmus-Buch, 1949.
- , *Alfred Kubin Taschenbibliographie. Anschließend einige Gedanken zu Alfred Kubin als Zeichner*, Amsterdam, Verlag der Erasmus Buchhandlung, 1962.

- Jablkowska Johanna, *Literatur ohne Hoffnung, die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag, 1993.
- , «Die Apokalyptik um die Jahrhundertwende. Alfred Kubins Die andere Seite», in *Die Rampe* 2 (1989), pp. 7-24.
- Jirku Brigitte, «Alfred Kubins Die andere Seite als Vorbote des Surrealismus», in *Modern Austrian Literature* 28(1995), pp. 31-54, 1995.
- Jünger Ernst, «Die andere Seite», in *Widerstand. Zeitschrift für nationalrevolutionäre Politik* 1 (1929), pp. 76-81.
- Karl Alexandra, «Naturfreund or Naturfeind? Darwinism in the Early Drawings of Alfred Kubin», in A. Zwierlein (a cura di), *Unmapped Countries. Biological Visions in Nineteenth Century Literature and Culture*, London, Anthem Press, 2005, pp. 117-134.
- Koseler Michael, «Die sterbende Stadt. Décadence und Apokalypse in Alfred Kubins Roman Die andere Seite», in *Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit*. Ausstellungskatalog Galerie im Stifter-Haus Linz. Kubin-Projekt vol. 3., a cura di J. Lachinger/R. Pintar, Salzburg und Wien, Residenz-Verlag, 1995, pp. 45-55.
- Kraft Hartmut, «Interdisziplinäre Aspekte der Stilentwicklung bei Alfred Kubin», in *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, a cura di A. Hoberg, München, Spangenberg, 1990, pp. 110-116.
- , «Der Demiurg ist ein Zwitter» – Aspekte der Initiation im Roman Die andere Seite von Alfred Kubin», in J. Cremerius/W. Mauser/C. Pietzcker/F. Wyatt (a cura di), *Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, Würzburg, Königshausen Neumann, 1981, pp. 58-73.
- Lachinger Johann, «Vorwort», in *Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit*. Ausstellungskatalog Galerie im Stifter-Haus Linz. Kubin-Projekt vol. 3., a cura di J. Lachinger/R. Pintar, Salzburg und Wien, Residenz-Verlag, 1995, pp. 7-8.
- Lippuner Heinz, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, Bern/München, Francke, 1977.
- Markvartová Eva, «Das Abbild der Gedanken von Friedrich Nietzsche in Kubins Roman», in *Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Germanistica Pragensia* 22 (2012), pp. 67-80.
- Martynkewicz Wolfgang, «Zerstörerische Dualitäten: Destruktionstrieb, Traum- und Wachbewusstsein in Alfred Kubins Roman Die andere Seite», in *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*, a cura di P. A. Alt/T. Anz, Berlin, de Gruyter, 2008, pp. 137-156.
- Meyer Martin, «Exkurs: Alfred Kubins Roman Die andere Seite», in id., *Ernst Jünger*, München et al., Carl Hanser, 1990, pp. 134-138.

- Müller-Seyfarth Winfried H., «Philosophie ohne Kunst ist Königin ohne Land». Notizen zu Alfred Kubins philosophischer Landnahme», in *Lichte Finsternis. Alfred Kubin und Ernst Barlach*, Ernst Barlach-Stiftung Güstrow, 5. Juli 2015 bis 27. September 2015; Ernst Barlach Haus Hamburg, 18. Oktober 2015 bis 10. Januar 2016, Hamburg, Ernst Barlach Haus, 2015, pp. 146-147).
- Müller-Suur Hemmo, «Zu Kubins autobiographischen Mitteilungen über psychische Ausnahmezustände», in *Alfred Kubin. Mappenwerke, Bücher, Einzelblätter aus der Sammlung Hedwig und Helmut Goedeckemeyer*. Kunstsammlung der Universität Göttingen, 20.1. - 30.3.1980; Kunstverein Wolfsburg 13.4. - 25.5.1980; Städt. Gustav-Lübcke-Museum Hamm, 27.7. - 7.9.1980, a cura di K. Arndt/M. Arndt, Göttingen, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Göttingen, 1980, pp. 18-23.
- Müller-Thalheim Wolfgang, *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1970.
- Neuhäuser Renate, *Aspekte des Politischen bei Kubin und Kafka. Eine Deutung der Romane Die andere Seite und Das Schloss*, Würzburg, Königshausen Neumann, 1998.
- Peters Olaf, «Staubdämonen. Alfred Kubin zwischen Wiener Moderne und konservativer Revolution», in *Alfred Kubin*, Ausstellungskatalog Neue Galerie New York, a cura di A. Hoberg, München/New York, Prestel, 2008, pp. 106-121.
- Petriconi Helmut, «Die andere Seite oder das Paradies des Untergangs», in id. *Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema*, Hamburg, Hoffmann Campe, 1958, pp. 96-125.
- Pohland Vera, «Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*. Die andere Seite der Krankheit - Epilepsie als Fiktion», in *Die Rampe 1* (1980), pp. 7-38.
- Raabe Paul, *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, Hamburg, Rowohlt, 1957.
- Rhein Philip H., «Two Fantastic Visions: Franz Kafka and Alfred Kubin», in *South Atlantic Bulletin* 42(1977), pp. 61-66.
- , «Towards a Poetics: An Analysis of Alfred Kubin's *Die andere Seite*», in *South Atlantic Bulletin* 53(1988), pp. 93-109.
- , *The Verbal and Visual art of Alfred Kubin*, Riverside CA, Ariadne Press, 1989.
- Ruthner Clemens, «Traum(Kolonial)reich. Die andere Seite als literarische Versuchstation des k.u.k. Weltuntergangs» in P. Assmann (a cura di), *Alfred Kubin und die Phantastik – aktuelle perspektiven*, Ein internationales Symposium der Oberösterreichischen Landesmuseen Linz 2. und 3. Oktober 2009 in Schärding, Wetzlar, Phantastische Bibliothek Wetzlar, 2011, pp. 78-102.

- Sachs Hans, «Die andere Seite», in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 2 (1912), pp.197-204.
- Schmied Wieland, *Der Zeichner Alfred Kubin*. Unter Mitwirkung der Graphischen Sammlung Albertina und des Oberösterreichischen Landesmuseums. Katalogbearbeitung Alfred Marks, Salzburg, Residenz Verlag, 1967.
- Schmitz Oscar A. H., «Die andere Seite», in *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung*, 4/09/1909, Ausgabe A (mit Nachrichtenteil).
- , «Die Beschwörung der Dämonen», in id., *Brevier für Einsame*, München, Georg Müller, 1923, pp. 30-152.
- , *Tagebücher*, vol. 2, *Ein Dandy auf Reisen 1907-1912*, a cura di W. Martynkewicz, Berlin, Aufbau-Verlag, 2007.
- Schroeder Richard, Alfred Kubin's *Die andere Seite: a Study in the Cross-Fertilization of Literature and the Graphic Arts*, ProQuest Dissertations Publishing, 1970.
- Schroeder Richard, «From Traumreich to Surréalité: Surrealism and Alfred Kubin's *Die andere Seite*», in *Symposium, a quarterly journal in modern literatures* 30 (1976), pp. 213-235.
- Schumacher Hans, «*Die Andere Seite* (1909) von Alfred Kubin», in W. Freund/P. Cersowsky (a cura di), *Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts*, Frankfurt M. et al., Peter Lang, 1982, pp. 9-34.
- Schwanberg Johanna, «In zwei Welten: das literarische und zeichnerische Werk Alfred Kubins», in Winfried Freund (a cura di), *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, München, Fink, 1999.
- Simonis Linda, «Bildende Kunst als Movens der literarischen Avantgarde. Text-Bild-Beziehungen im Werk Alfred Kubins», in H. Kircher, *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und bildende Kunst um 1900*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2002, pp. 230-249.
- Spielmann Hans R., «Geschichtsdarstellung in der Franzisko-josephinischen Epik (Ferdinand von Saar: *Schloß Kostenitz* – Alfred Kubin: *Die andere Seite* – Joseph Roth: *Radetzkymarsch*)», in *Österreich in Geschichte und Literatur* 4 (1980), pp. 238-256.
- Van Zon Gabriele, *Word and picture. A study of the double talent in Alfred Kubin and Fritz von Herzmanovsky-Orlando*, New York, Peter Lang, 1991.
- Von Sydow Eckart, *Die Kultur der Dekadenz*, Dresden, Sibyllen Verlag, 1921.
- Stottmeister Jan, «Der Erzähler in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*», in *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 6 1999 (2003), pp. 83-131.

- Wied Brigitte, «Die Skizzenbücher Alfred Kubin in der graphischen Sammlung des Oberösterreichischen Landesmuseum», in *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1987, pp. 73-82
- Winkler Walter, «Das Oneiroid. Zur Psychose Alfred Kubins», in *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 181 (1948), pp.136-187.

Letteratura secondaria e altri testi citati

- Atzert Stephan, «Schopenhauer and Freud», in B. Vandenabeele (a cura di), *A Companion to Schopenhauer*, Chichester et al., Wiley-Blackwell, 2012, p. 319.
- Babbitt Iving, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston et al., Houghton Mifflin, 1910.
- Bal Mieke / Bryson Norman, *Looking in. The Art of Viewing*, Amsterdam : G+B Arts International, 2000.
- , «Reading Art?», in Pollock G., *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London, Routledge, 1996, pp. 289-312.
- , *Reading <Rembrandt>. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991.
- Balzac Honoré de, *Les contes drôlatiques colligés ez abbayes de Touraine et mis en lumière par le sieur de Balzac pour l'esbattement des Pantagruelistes et non aultres*, Paris, Société Général de Librairie, 1855.
- Bartels Klaus, «Vom Erhabenen zur Simulation: Eine Technikgeschichte der Seele. Optische Medien bis 1900 (Guckkasten, Camera Obscura, Panorama, Fotografie) und der menschlichen Innenraum», in J. Hörisch/M. Wetzel, *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, München, Fink, 1990, pp. 17-42.
- Barthes Roland, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966.
- , *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 2001.
- , *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003.
- Benjamin Walter, *Das Passagenwerk*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2 voll., 1983.
- , *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Berlin, Suhrkamp, 2012.
- Berger John, *Ways of Seeing. Based on the BBC television series with John Berger*. London: British Broadcasting Corporation; Harmondsworth: Penguin Books, 1972.
- Boehm Gottfried/Pfotenhauer Helmut, *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Fink, 1995.
- Boehm Gottfried, «Die Wiederkehr der Bilder», in id. (a cura di), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994.

- , «Iconic Turn. Ein Brief», in H. Belting (a cura di), *Die Bilderfragen*, München, Fink, 2007, pp. 27-36.
- , «Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne», in *Philosophisches Jahrbuch* 97 (1990), pp. 173-185.
- , «Bildbeschreibung. Über die Grenze von Bild und Sprache», in G. Boehm/H. Pfotenhauser, *Beschreibungskunst/Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, Fink, 1995, pp. 23-40.
- , «Iconic Turn. Ein Brief», in H. Belting (a cura di), *Die Bilderfragen*, München, Fink, 2007, pp. 27-36.
- , «Die Sichtbarkeit der Zeit und die Logik des Bildes», in id., *Die Sichtbarkeit der Zeit: Studien zum Bild in der Moderne*, a cura di R. Ubl, Paderborn, Wilhelm Fink, 2017, pp. 273-288.
- Böttcher Kurt / Mittenzwei Johannes (a cura di), *Zwigespräch. Deutschsprachiger Schriftsteller als Maler und Zeichner*, Edition Leipzig, Leipzig 1980.
- Bulwer-Lytton Edward, «The Haunted and the Haunters; Or: The House and the Brain», in *Blackwood's Magazine*, agosto 1859, pp. 224-245.
- Busch Werner (a cura di), *Randgänge der Zeichnung*, Paderborn/München, Fink, 2007
- Butor Michel, *Le parole nella pittura*, Venezia, Arsenale, 1987.
- Ciccuto Marcello, «Vicende moderne dell'antico patto fra parole e immagini. Per una storia dell'*ut pictura poesis*», in P. Taravacci/E. Cancelliere, *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2016, pp. 25-44.
- Cometa Michele, *Descrizione e desiderio: i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005.
- , «Letteratura e dispositivi della visione nell'era prefotografica», in V. Cammarata (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 9-76.
- , *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- , «Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel <doppio talento>», in id./ D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata-Roma, 2014, pp. 47-78.
- Crary Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.

- Crary Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992.
- Di Monte Michele / Di Monte Maria Giuseppina, «Introduzione», in Boehm Gottfried, *La svolta iconica, Modernità, identità, potere*, a cura di Di Monte Maria Giuseppina e Di Monte Michele, Roma, Meltemi, 2009, pp. 7-36.
- Elkins James, «Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic. Elements in Pictures», in *Critical Inquiry* 21(1995) 4, pp. 822 -860.
- , (a cura di), *Theorizing Visual studies*, New York, Routledge, 2003.
- , *Visual Studies. A skeptikal Introduction*, New York, Routledge, 2003.
- Ellenberger Henry H., *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of dynamic Psychiatry*, Hammersmith/London, Fontana Press, 1994.
- Faber Richard, *Männerrunde mit Gräfin: die <Kosmiker> Derleth, George, Klages, Schuler, Wolfskehl und Franziska zu Reventlow; mit einem Nachdruck des <Schwabinger Beobachters>*, Frankfurt a. M. et al., Lang, 1994.
- Faust Wolfgang Max, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München 1977.
- Feilchenfeldt Christina, «Das Portrait. Von Angesicht zu Angesicht», in *id./U. Harbusch* (a cura di), *Auf einem anderen Blatt. Dichter als Maler*, Strauhof, Zürich 2002, pp. 69-83.
- Flaubert Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Charpentier et Cie, 1874.
- Freud Sigmund, «Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*» (1907), in *id.*, *Studienausgabe*, vol. X, *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt/M, 1969.
- Frey Hans-Jost, *Der unendliche Text*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990.
- Friedman David, «Und ich mischte die Farben und vergaß die Welt». *Malende Dichter*, Elisabeth Sandemann, München 2007.
- Gisbertz Anna-Katharina, *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, München/Paderborn, Fink, 2011.
- Gombrich Ernst H. J., *Art and illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon Books, 1960.
- Goodman Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968.
- Greenberg Clement, «Towards a Newer Laokoon», in *Partisan Review* 7 (1940).
- Hagstrum Jan, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- Harbusch Ute/Feilchenfeldt Christina (a cura di), *Auf einem anderen Blatt. Dichter als Maler*, Strauhof, Zürich 2002.

- Pfotenhauer Helmut, (a cura di), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- Herzogenrath Bernd, (a cura di), *Travels in Intermediality. Reblurring the Boundaries*, Hanover, University of New England Press, 2012, pp. 1-14
- Hessler Christiane J., *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin, De Gruyter, 2014.
- Hjerter, Kathleen G., *Doubly gifted. The Author as Visual Artist*, New York, Abrams, 1986.
- Hoesterey Ingeborg (a cura di), *Intertextuality. German Literature and Visual Arts from the Renaissance to the Twentieth Century*, Columbia, Camden House, 1993.
- Hoffmann E.T.A., *Die Elixiere des Teufels*, in id., *Sämtliche Werke, Bd. II/2, Werke 1814-1816*, a cura di Hartmut Steinecke, Frankfurt/M., Dt. Klassiker-Verlag, 1988.
- Hans Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln, DuMont, 1963.
- Jüachimides Alexis, «Boheme», in *Ästhetische Grundbegriffe Historisches Wörterbuch (ÄGB) in sieben Bänden*, herausgegeben von Karlheinz Barck (Geschäftsführung), Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2010.
- Jünger Ernst, *Strahlungen*, Bd. III, in id., *Werke*, Stuttgart, Klett, 1920.
- Kandinsky Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, München Piper, 1912.
- Kibédi Varga Aron, «Criteria for Describing Word-and-Image Relations», in *Poetics Today, Art and Literature I*, 10 (1989) 1, pp. 31-53.
- Klages Ludwig, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Leipzig, BarthPaul Klee, *Form- und Gestaltungslehre, Bd.1, Das bildnerische Denken*, a cura di J. Spiller, Basel, 1964.
- , «Schöpferische Konfessionen», in id., *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, a cura di C. Geelhar, Köln, 1976, pp. 118-123.
- , *Tagebücher, 1898-1918*, a cura di Paul-Klee-Stiftung, Stuttgart, Kunstmuseum Bern, 1988.
- , «Bewegung als Oberste Grundlage», in id., *Klee (deutsche Ausgabe)*, New York, Parkstone international Press, 2013, pp. 207-22.
- Lessing Gotthold E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in id., *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Stuttgart, Cotta, 1967.
- Liebenwein-Krämer Renate, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Zugl. Diss. phil. Frankfurt a. M., 1974* (= Frankfurter Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Frankfurt/M, 1977
- Louvel Liliane, *Poetics of the Iconotext*, a cura di K. Jacobs, Farnham et al., Ashgate, 2011.

- Malte-Fischer Jens, «Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus», in *Phäicon* 3(1978), pp. 93-131.
- Mann Thomas, «Freud und die Zukunft», in *Imago. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen* 3 (1936).
- Marcuse Herbert, «Der deutsche Künstlerroman», in *id.*, *Schriften*, Bd. 1, *Frühe Aufsätze*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981.
- Meister Carolin, «Einleitung. Randgänge der Zeichnung», in Werner Busch (a cura di), *Randgänge der Zeichnung*, Paderborn/München, Fink, 2007, pp. 7-12.
- Meyer Dorle, *Doppelbegabung im Expressionismus. Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner*, Göttingen, Universitätsverlag Göttingen, 2013.
- Meyer Sigrid, *Golem. Die literarische Rezeption eines Stoffes*, Bern, Lang, 1975.
- Meyrink Gustav, *Der Golem, ein Roman*, Leipzig, Wolff, 1915.
- Mitchell W. J. T., *Image science. iconology, visual culture, and media aesthetics*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2015.
- Mitchell William J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Montandon Alain (a cura di), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- Mülder-Bach Inka, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der <Darstellung> im 18. Jahrhundert*, München, Fink, 1998.
- Nerval Gerard de, *Aurelia oder Der Traum und das Leben. Mit 57 Zeichnungen v. Alfred Kubin*, trad. ted. Hedwig Kubin, München/Leipzig, Georg Müller, 1910.
- , *Aurelia*, München, Spangenberg, 1992.
- Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Erster Teil, in *id.*, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe* VI.1., a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Berlin, De Gruyter, 1968.
- Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, in *id.*, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe* VII.3., 38 [11], a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Berlin, De Gruyter, 1968.
- Panizza Oskar, *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung*, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1895
- Panofsky Erwin, *Galileo Galilei und die Bildkünste* (1954), Zürich, Diaphanes, 2012.
- Panofsky Erwin, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art Theory. The Pierpont Morgan Library Codex M.A. 1139*, London, Warburg Institute, 1940

- Pfisterer Ulrich, «Der Paragone», in W. Brassat (a cura di), *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 283-312.
- Wolfram Pichler/Ralph Ubl, «Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst», in C. Meister (a cura di), *Randgänge der Zeichnung*, München, Fink 2007, pp. 231-255.
- Pinotti Andrea / Somaini Antonio, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.
- Pinotti Andrea, «Estetica, visual culture studies, Bildwissenschaft», in *Studi di estetica* anno 1-2 (2014), pp. 269-296.
- Poe Edgar Allan, «Die Tatsachen im Falle Valdemar», in *Arena* 3 (1908), pp. 965-973.
- Purgar Krešimir, «testualità dell'immagine e pittoricità del testo come problemi centrali della svolta visuale», in Cometa M./ Mariscalco D. (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione: letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 181-201.
- , «Visual Studies and the Pictorial Turn: Twenty Years Later», in *Images. Journal for Visual Studies* 2 (2014).
- Rajewsky Irina, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», in *Intermedialités* 6 (2005), pp. 43-55.
- Rank Otto, «Intuitive Psychoanalyse», in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 2 (1912), pp. 204-208.
- Reents Friederike, *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2015.
- Renard Maurice, *Le docteur Lerne, sous-dieu*, Paris, 1908.
- , *Der Doktor Lerne. Ein Schauerroman*, München, Hans von Weber Verlag, 1909.
- Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York/London, W.W. Norton, 1967.
- Richard Rorty (a cura di), *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.
- Ripple Gabriele, (a cura di), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, De Gruyter, 2015.
- Sachs-Hombach Klaus (a cura di), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2005.
- Schmeer Veronika, *Inszenierungen des Unheimlichen. Prag als Topos - Buchillustration der Moderne (1914-25)*, Göttingen, V&R Unipress, 2015.
- Schmitz-Emans Monica, «Kunstwissenschaft», in T. Anz, *Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 2, Methoden und Theorien*, Stuttgart et al., Metzler, 2007, pp. 419-427.

- Schnitzler Andreas, *Der Wettstreit der Künste: Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin, Reimer 2007.
- Schopenhauer Arthur, «Versuch über Geistersehen und was damit zusammenhängt», in *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, Zürich, Diogenes, 1977, vol. 7.
- , *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*. Der Text folgt der historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Hübscher. Die editorischen Materialien besorgte Angelika Hübscher. Redaktion von Claudia Schmölders, Fritz Senn und Gerd Haffmanns, Zürich, Diogenes, 1977, vol. 2.
- Schvey Henry I., «Doppelbegabte Künstler als Seher: Oskar Kokoschka, D. H. Lawrence und William Blake», in Weisstein U. (a cura di), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1992, pp. 73-85.
- Schuler Alfred, *Alfred Schuler, Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass*, a cura di L. Klages, Leipzig, Barth, 1940.
- Todorov Tzvetan, *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt/M., Fischer, 1992.
- Wagner Peter, *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/Boston, De Gruyter, 1996.
- Wais Kurt, «Symbiose der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild und Tonkunst» (1937), in U. Weisstein (a cura di), *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt, 1992, pp. 34-53.
- Warren Austin / Wellek René, *Theory of literature*, New-York, Harcourt, 1949.
- Weisstein Ulrich, *Literature and the Other Arts. Interrelations of Literature*, a cura di Jean-Pierre Barricelli e Joseph Gibaldi, New York, MLA, 1982.
- Werner Sylwia, *Bild-Lektüren. Studien zur Visualität in Werken Elias Canettis*, Heidelberg, Winter, 2013.
- Wolf Werner, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- Zima Peter V., *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen/Basel, A. Francke, 2008
- Zentner Marcel, *Die Flucht ins Vergessen. Die Anfänge der Psychoanalyse Freuds bei Schopenhauer*, Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

Appendice

Trascrizione del quaderno Ha SB 29 Inv. Nr. 6376⁷¹²

Materiale coperto da copyright

⁷¹² La trascrizione dei quaderni segue pochi principi di base funzionali esclusivamente agli scopi di questo lavoro. In generale il testo della trascrizione cerca di rispettare l'andamento e la disposizione del testo sulla pagina, così come l'ortografia originale di Kubin, sebbene questa sia molto variabile e spesso imprecisa. Le parole cassate da Kubin, in genere con un tratto orizzontale o ondulato, sono indicate attraverso l'uso del carattere barrato. Nella trascrizione sono incluse anche le note che non hanno una relazione diretta con gli appunti del romanzo, per evidenziare la varietà degli scopi per cui i quaderni venivano utilizzati. Le parole sottolineate da Kubin si trovano sottolineate anche nella trascrizione. Le linee lunghe segnalano che il manoscritto tra un rigo e l'altro presenta a sua volta una linea che separa i vari blocchi di testo. Allo stesso modo, la presenza dei trattini lunghi ne indica l'utilizzo da parte di Kubin, per lo più al posto del punto. Le mie aggiunte si trovano tutte tra parentesi quadre: []. I termini non leggibili sono indicati come segue: [...]. Le parole aggiunte da Kubin sopra o sotto il rigo si trovano tra parentesi uncinate accanto al termine cui si riferiscono: <>.

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Trascrizione del quaderno Ha SB 35 Inv. Nr. 6380

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Materiale coperto da copyright

Indice delle illustrazioni

Fig.1. Alfred Kubin, <i>Ali. Der Schimmelhengst</i> (1932)	p. 61
Fig.2. Alfred Kubin, <i>Die Grenze</i> (1951)	p. 61
Fig.3. Alfred Kubin, <i>Der Schwächling</i> , (1901/02)	p. 122
Fig.4. <i>Die andere Seite</i> , <i>Titelzeichnung</i>	p. 126
Fig.5. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione «Die Verwirrung des Traumes»	p. 139
Fig.6. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione p. 27	p. 143
Fig.7. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione p. 81	p. 143
Fig.8. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione p. 335	p. 151
Fig.9. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione p. 99	p. 154
Fig.10. Odilon Redon, <i>Je vis un lueur large et pâle</i> (1896)	p. 154
Fig.11. Gustave Doré, illustrazione per i <i>Contes Drolatiques</i> (1855)	p. 155
Fig.12. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione p. 127	p. 155
Fig.13. Odilon Redon, <i>Les Sciapodes: la tête le plus bas possible, c'est le secret du bonheur!</i> (1889)	p. 156
Fig.14. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione p. 276	p. 156
Fig.15. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione p. 317	p. 157
Fig.16. Albrecht Dürer, <i>Michaels Kampf mit dem Drachen</i> (1497/98 ca.)	p. 157
Fig.17. <i>Die andere Seite</i> , mappa di <i>Perle</i>	p. 160
Fig.18. Hieronymus Cock da Pieter Brueghel il Vecchio, <i>Ira</i> (1558)	p. 163
Fig.19. Hieronymus Bosch, particolare dal trittico della <i>Tentazione di Sant'Antonio</i> (1501 ca.)	p. 163
Fig.20. Jan e Lucas van Doetecum da Hieronymus Bosch, <i>Tentazione di San Cristoforo</i> (1561)	p. 165
Fig.21. Hieronymus Cock da Brueghel, <i>Lussuria</i> (1558)	p. 165
Fig.22. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione p. 67	p. 170
Fig.23. Felicien Rops, <i>Crinolinographies</i> , in <i>Uylenspiegel</i> 42(1896)	p. 170
Fig.24. Alfred Kubin, <i>Alltagsmusik</i> (1898/99)	p. 176
Fig.25. Alfred Kubin, <i>Adoration</i> , (1901/02)	p. 176
Fig.26. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione p. 158	p. 179
Fig.27. Alfred Kubin, <i>Meine Muse</i> (1900/1903)	p. 179
Fig.28. Alfred Kubin, <i>Der Verfolgte</i> (1902/1903)	p. 180
Fig.29. Alfred Kubin, <i>In den Krallen</i> (1903/04)	p. 180
Fig.30. Mappa di Zell am See	p. 182
Fig.31. Kastner-Turm, Zell am See	p. 182
Fig.32. Alfred Kubin, <i>Sterbende Stadt</i> (1903/1905)	p. 183
Fig.33. Ha Sb 6380, f. 52v.	p. 195
Fig.34. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione p. 51.	p. 195
Fig.35. Ha Sb 6376, f. 28v.	p. 209
Fig.36. Ha Sb 6376, f. 4.	p. 209
Fig.37. Ha Sb 6380, f.7r.	p. 227
Fig.38. Ha Sb 6380, f.7v.-8r.	p. 228
Fig.39. Ha Sb 6381, f.45r.	p. 234
Fig.40. Ha Sb 6380, f.31v.	p. 238
Fig.41. Alfred Kubin, <i>Die Schande</i> (1900/01)	p. 239
Fig.42. <i>Die andere Seite</i> , illustrazione p. 263.	p. 239