

Simona Argentieri

Alfred Kubin: un sognatore a vita*

Non si è sognatore solo sulla carta. Anzi io dico addirittura: la fantasia è destino.

Alfred Kubin

Il vero fruitore, così come io lo desidero, dovrà guardare i miei fogli non solo apprezzandoli e criticandoli, ma come animato da sensazioni segrete, dovrebbe rivolgere la sua attenzione anche alla ricchissima camera oscura della propria coscienza onirica.

Alfred Kubin

Un ometto dalla testa tonda, con radi capelli sulla fronte, dorme seduto a terra. Accanto a lui, eretto su una spira, un serpente delle sue stesse dimensioni è ben sveglio e lo guarda. È un disegno di Alfred Kubin del 1930-35 intitolato *Il contadino e il serpente (Der Bauer und die Schlange)*; ma in realtà è un autoritratto clandestino e bizzarro, in cui egli rappresenta se stesso con gli occhi chiusi (fig. 1).

D'altronde, tale *autoscopia fantastica*, costruita da un punto di vista "impossibile", ha una sua rara ma alta tra-

dizione pittorica. Già Albrecht Dürer – autore studiato devotamente da tutti gli artisti delle avanguardie tedesche dell'epoca – appena tredicenne, aveva risolto con sublime armonia e nessuna angoscia l'oggettivazione di sé in un bellissimo autoritratto del 1484 (fig. 2): lo sguardo è rivolto altrove, la mano sinistra (specularmente la destra), autrice di tanta meraviglia, non tiene né penna, né pennello, ma è nascosta nella manica, mentre l'altra indica un qualche punto remoto. Se non ci fosse la didascalia aggiunta posteriormente dall'artista –“Ho fatto questa mia immagine tratta dallo specchio quando ero ancora un ragazzo” – sembrerebbe, appunto, un ritratto fatto da qualcun altro.

La triangolazione occhio-specchio-tela ha prodotto non solo un fisiologico “sdoppiamento” tra la parte che osserva e quella osservata, ma anche la conquista di un punto di vista “altro”. Un espediente previsto, ma mai banale negli autoritratti di tanti pittori che verranno.



Fig. 1 – A. Kubin, *Il contadino e il serpente*, 1930.

Il triestino Arturo Nathan – nutrito di nevrosi e di psicoanalisi, assai più vicino nel tempo a Kubin, anche se dubito che si conoscessero – ha a sua volta composto nel 1925

un enigmatico ritratto di se stesso con gli occhi chiusi, a suggerire la sublimazione dell'indagine interiore (fig. 3).¹ L'intento di Kubin è ancora diverso e implicitamente dichiarato: raccontare insieme il sogno e il sognatore; l'uomo che dorme e – fianco a fianco, con pari dignità e-



Fig. 2 – A. Dürer, *Autoritratto*, 1494

spressiva, con pari spazio, in rigoroso parallelismo – il grande rettile possente e inquietante, che sembra costituire – più che una minaccia – una stabile coabitazione, senza né integrazione, né conflitto. La mano destra del “contadino” è aperta e alzata in un debole gesto di altolà, in un

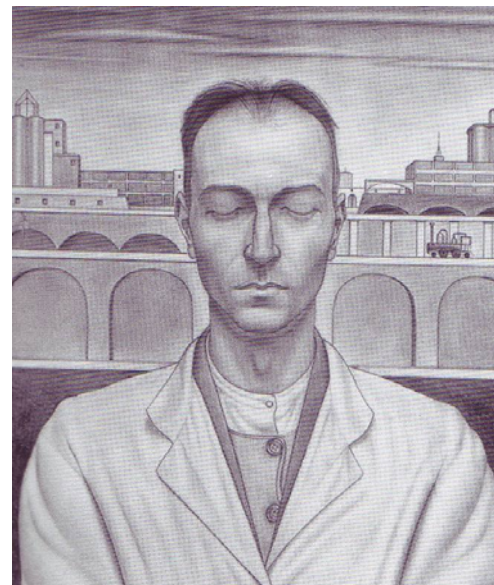


Fig. 3 – A. Nathan, *Autoritratto con gli occhi chiusi*, 1925

“fermo di immagine” secondo la tipica inibizione motoria onirica. Ciò che li unisce e separa, come nel titolo, è la piccola congiunzione “e”, rappresentante di due livelli psichici inconciliati, ma perennemente comunicanti. Viene alla mente ancora *L'incubo* di Füssli, del 1782 (e questo invece certamente Kubin lo conosceva), nel quale vediamo al tempo stesso la sognatrice e il suo sogno, lei e ciò che essa non vede (fig. 4).



Fig. 4 – H. Füssli, *L'incubo*, 1792

Qui – osserva Jean Starobinski – il pittore si attribuisce una “doppia vista”;² mentre Kubin, in un intrico di sguardi e di livelli intrapsichici, si rappresenta come passivo voyeur di se stesso, consegnandosi così a tutti gli altri potenziali spettatori.

Se – come dice Schmieid a proposito di Klinger – la potenza delle immagini testimonia lo sforzo per reprimere gli impulsi di questo “fauno addomesticato”, in Kubin invece la rappresentazione sembra segnare la rinuncia al controllo sul mondo pulsionale. Il *paradosso* è che egli da un lato non smette di dar voce al lamento per i “mostri del subconscio” che l’assediano fin dalla prima infanzia; dall’altro considera le sue angosce un patrimonio, una riserva preziosa per la creatività: “fantasmi della mia anima, ora inquietanti, ora amichevoli, a volte entrambe le cose.”³ Gli incubi non sono solo sofferenza, ma anche risorsa: “una ricca miniera i cui preziosi tesori aspettano il minatore giusto”.⁴ Il problema non è fugarli, ma come

metterli a frutto, come afferrare per la coda le visioni del dormiveglia e fissarle sulla carta prima che svaniscano. Per lunghi anni egli vive un'esistenza minimale, in uno stato crepuscolare permanente alimentato dall'abitudine, interrotto da brevi, insignificanti "risvegli". Secondo i suoi stessi racconti, infatti, abita ed è abitato da un mondo fantastico e orribile con il quale, nella sua quieta disperazione, ogni pacificazione è impossibile e comunque non prevista.

La particolarità del nostro artista, a mio avviso, è che tutto il suo materiale psichico – fantasie, fantasticherie, angosce, sprazzi allucinatori, micro-deliri, visioni; sogni ad occhi chiusi e aperti, ricordi e ricordi schermo... – erano per lui materia omologa, con statuto di uguale dignità e valore. Certo, per lui l'esperienza onirica non è solo una attività notturna della mente. Sembrerebbe una significativa testimonianza ante-litteram delle concezioni post-bioniane dell'equivalenza emotiva e cognitiva dell'attività

psichica del sogno e della veglia; se non fosse che per Alfred Kubin è proprio la realtà quotidiana ad essere un epifenomeno di scarso rilievo.



Fig. 5 – A. Kubin, *Autoritratto*, da *L'altra parte*, 1908

Freud e Kubin sono contemporanei; vivono entrambi nel cuore della mitteleuropa, parlano la stessa lingua, respirano lo stesso fervido clima culturale. Negli anni in cui l'artista disegna i suoi incubi, lo scienziato raccoglie intorno a sé discepoli entusiasti, suscita polemiche roventi, pubblica le sue opere rivoluzionarie a partire per l'appunto dalla storica *Traumdeutung*. Tuttavia, i due uomini si sono reciprocamente ignorati.

D'altronde è nota la riluttanza con la quale Sigmund – che pure considerava l'arte la più nobile consolazione al male di vivere – si accostava alle opere delle avanguardie del suo tempo.⁵ In quanto ad Alfred, aveva numerosi – seppure non buoni – motivi per tenersi alla larga dalla psicoanalisi. Nutrito delle teorie di Nietzsche e Schopenhauer, credeva nell'onnipotenza del destino ed era convinto di conoscere le cause infantili del suo tormento; ma soprattutto non voleva cercare sollievo, poiché diceva che la paura era il suo unico capitale.

Le loro differenze sono ancor più irriducibili sul piano teorico, poiché per Freud il sogno è solo la via – sia pure regia – per scrutare l'inconscio, ma è in sé materia bruta, ipoevoluta. Per Kubin invece (in questo – ma solo in questo, a mio avviso – in sintonia con i surrealisti e la loro sopravvalutazione dell'inconscio) è un fenomeno ipervalutato, un principio creativo autonomo e superiore, quasi metafisico.⁶ Se Sigmund intendeva interpretare il messaggio recondito dei sogni, ad Alfred premeva solo stenderli sulla carta.

Nel 1908, quando Freud dà vita alla Società Psicoanalitica di Vienna, egli pubblica il suo capolavoro letterario: *L'altra parte. Un romanzo fantastico (Die andere Seite. Ein phantastischer Roman)* in cui Perla, la capitale del “regno del sogno” (*Traumreich*) è chiamata “Traumstadt” e le illustrazioni che egli stesso compone sono definite “protocolli del sogno”. Traducendolo in immagini, Kubin fa però collassare il sogno sognato con il sogno racconta-

to, il processo primario con quello secondario, azzerando la funzione di elaborazione del preconcio, ingrediente essenziale invece, secondo Freud, di ogni processo creativo.



Fig. 6. A. Kubin, Illustrazione per *L'altra parte*, 1908

Il *paradosso* d'altronde *si ripropone* nel contrasto tra le sue opere "maledette" e la sua vita dimessa e disciplinata, da impiegato diligente: un garbato signore perbene, tormentato dall'ansia di cadere in miseria, che aveva sempre freddo; che aveva intitolato l'autobiografia *Aus meinem Leben. Dämonen und Nachtgesichte...* ma aspirava al conforto tutt'altro che demoniaco delle piccolezze della vita quotidiana, senza alcun tratto eversivo o trasgressivo. Racconta di sé come di un bambino infelice ed emotivo, con una madre debole e malata e un padre assente e violento. Fatti di per sé banali, ma che certo si risignificarono drammaticamente "a posteriori" dopo la morte della madre nel dare alla luce la sorellina, quando Alfred aveva appena 10 anni. Un trauma che si ripeterà tragicamente – solo un anno dopo – con la morte di parto della ziamatrigna e poi della prima fidanzata Emmy e infine della moglie Hedwig.

Nella diatriba del *metodo* con cui la psicoanalisi può accostarsi all'opera d'arte abbiamo visto alternarsi posizioni estreme: dalla ingenua patografia dei pionieri, impegnati ad analizzare gli autori nella loro biografia ipotetica e i personaggi nella loro biografia immaginaria; alle austere ed esangui prescrizioni dell'analisi testuale, che vietava qualunque connessione tra opera e vita e addirittura tra opere diverse. Non ripercorrerò in questa occasione l'estenuante polemica, nella quale mi sono più volte cimentata con moderata passione,⁷ tanto più che oggi fortunatamente siamo approdati ad un approccio metodologico meno imperialista, più equilibrato, multiplo e immerso nella dimensione relazionale tra artista e fruitore. L'interpretazione mira non tanto a svelare il rimosso, quanto a promuovere ulteriore creatività nel dialogo interpersonale e intrapsichico tra immagini e rappresentazioni.⁸ Così, se il rischio di ieri era l'arbitrio oggettivante, quello di oggi è la deriva ambigua del senso.

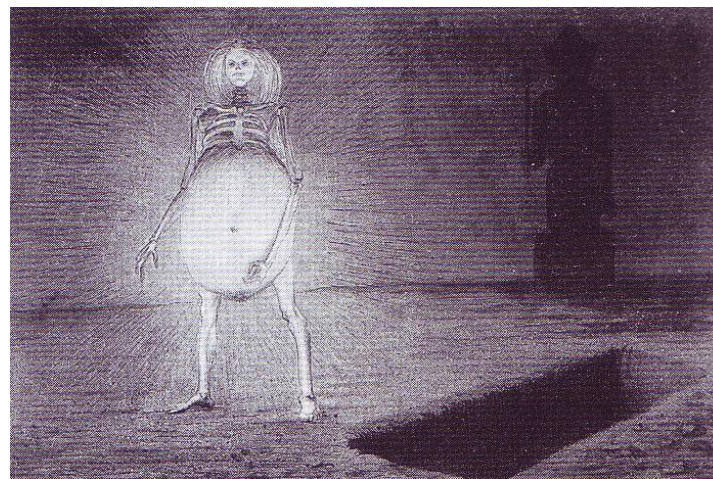


Fig. 7 – A. Kubin, *L'uovo*, 1901-02

Non siamo comunque così ingenui da prendere alla lettera ciò che affermano gli artisti su di sé; sappiamo che semmai essi rivelano così le proprie difese. Ma sarebbe assurdo precludersi l'esplorazione dei possibili nessi tra parole e immagini, tra opere e vita quando Kubin stesso ne fa un elemento costante della sua poetica, intrecciando continuamente il percorso creativo con l'autobiografia.

Direi anzi che un elemento particolarmente interessante è proprio la meticolosità con la quale egli costruisce *la sua teoria su se stesso*: l'autodiagnosi di patogenesi traumatica dei suoi tormenti, corredata dalla certificazione degli scritti e dalla preziosa esibizione sintomatica dei disegni. Anche la cura, d'altronde, ha tale qualità autarchica ed autoreferente: l'isolamento di dieci giorni in corrispondenza di una crisi, la parentesi buddista, la scrittura del romanzo *L'altra parte* che – a suo dire – avrebbe composto di getto in sole dodici settimane come rimedio al dolore per la morte del padre.

Come è suo diritto, egli talvolta *mente* nella stesura dei resoconti: secondo alcuni non è vero che egli abbia tentato il suicidio sulla tomba della madre, non sapremo mai (e d'altronde poco importa) se da piccolo – come “confessa” – tormentasse i piccoli animali e se in epoca preadolescente abbia fatto dei giochi erotici con una donna incinta. Tuttavia è vero – come dice Erwin Mitsch –⁹ che su

questa base emotiva si fondano il fascino e la forza soffocante che emanano dalla sua opera, che si eleva molto al di sopra della pittura concettuale e allegorizzante dei suoi contemporanei.

Insomma, *c'è del metodo, sia pure ingenuo, nella sua follia; e c'è della teoria, sia pure convenzionale*, nella sua sommessata infelicità e nella sua fedeltà a un processo creativo fatto di andirivieni tra disegno e scrittura, che intrecchia l'invenzione, il “gioco crepuscolare della fantasia”, le reminiscenze infantili con angosce esistenziali nutrite dalle letture di filosofi quali Nietzsche e Schopenhauer, di scrittori come Poe e Hoffmann, di lezioni di artisti come Klinger, Munch, Redon, Ensor, Goya, Rops... Sappiamo anche che teneva sulla scrivania il famoso libro di Hans Prinzhorn, che era stato a visitare la sua famosa collezione di opere di artisti folli della Clinica Psichiatra di Heidelberg, con i quali dichiarava una dolente fratellanza umana ed estetica.¹⁰ Così procedeva con immagini e paro-

le alla costruzione dell'immagine di sé, adattando eventualmente la biografia all'arte, che – a suo avviso – è la “conseguenza” della vita.

Kubin è un convinto fautore dell'antico equivoco dell'“ispirazione” come ingrediente alieno, che proviene dall'alto (le muse, il divino trascendente...) o dal mondo infero (gli abissi dell'inconscio, il passato remoto individuale o collettivo...); sempre comunque la creatività viene da fuori: fuori dalla coscienza e dal controllo: “il tratto della mano che si regola involontariamente da sé”.¹¹

Modernissimo per contro è il metodo secondo il quale – come testimonia il secondo degli exergo preposti a queste pagine – egli codifica come vorrebbe essere guardato: “Il vero fruitore, così come io lo desidero, dovrà guardare i miei fogli non solo apprezzandoli e criticandoli, ma come animato da sensazioni segrete, dovrebbe rivolgere la sua attenzione anche alla ricchissima camera oscura della propria coscienza onirica”.¹² Cioè, detto nei nostri più at-

tuali termini psicoanalitici, lo “spazio transizionale” dell'opera è abitato da artista e fruitore, che vi attribuiscono significati potenzialmente infiniti, più o meno condivisi, ma che comunque nell'incontro con l'altro acquistano senso attivando circuiti sinestesici affettivi e cognitivi.

Come dice Paul Flora, Kubin rappresenta una “preda ambita per ogni esegeta”;¹³ e in effetti ha ispirato molti pregevoli saggi di taglio storico ed estetico, ai quali si può aggiungere ben poco. Occorre invece molta prudenza nell'interpretazione psicologica dei suoi fantastici disegni, pieni di troppo attraenti “esche” oniriche.¹⁴ La qualità e l'originalità delle opere di Kubin non si può cercare nel suo laborioso intento descrittivo e tanto meno nella decifrazione – spesso ovvia – dei contenuti. Difficile semmai, guardando i suoi disegni, far ordine tra i diversi livelli di intenzionalità e di coscienza: tra ciò che davvero sgorga dall'inconscio e ciò che deriva dalla sua matrice simboli-

sta, da un registro intellettuale allegorico o da una qualche altra suggestione estemporanea, in un *bric-à-brac* di intuizioni geniali e di paccottiglia.

L'immaginario di Kubin (di chiunque) si basa sempre su un patrimonio preesistente.¹⁵ Certo, può essere interessante e legittimo investigare tali presupposti storici e culturali, intuire come si intreccino e si modifichino nel processo creativo, ma sarebbe un malinteso assumerli in modo lineare come spie di materiali psichici profondi; tutt'al più, possono essere rivelatori di affinità e consonanze.

In ragione di tutto ciò, mi sembra più interessante indagare la *relazione tra i vari livelli intrapsichici* della rappresentazione. Non credo si tratti di episodiche "irruzioni" dall'inconscio, poiché il dramma è fissato in una sorta di consapevole iperpresente al quale egli ha bisogno di restare attaccato; non solo per attingervi "materiali", ma anche perché *il tormento è l'unico modo che conosce per non separarsi dagli oggetti perduti*. Per così dire, non c'è

"ritorno del rimosso", perché il rimosso non se ne è mai andato.

Se si va a caccia di fantasie inconscie classiche (scena primaria, angosce di castrazione, agonie primarie...) non si fa fatica a reperirle ben esplicitate in tante opere dell'artista boemo; volendo, anche tutte insieme: ad esempio, in *Das Ei del 1901* (fig. 7), in cui si vede una donna incinta accanto a una fossa tombale appena scavata; oppure nelle tante decapitazioni che costellano la sua produzione, compreso un autoritratto in cui la sua testa mozza, senza neanche un pezzettino di collo, poggia delicatamente su una piccola scodella (fig. 8).

È indiscutibile la potenza generativa, l'urgenza espressiva dei suoi travagli interiori; ma la cifra speciale non è nei contenuti, in sé abbastanza elementari; bensì nel raffigurare *una falsa normalità*, nel raccontare gli orrori come se fossero banali.



Fig. 8 – Copertina del libro di E.W. Brecht, *Kubin*, Hugo Schmidt Verlag, München 1922.

In lui, “profeta della *finis Austriae*”, il crollo annunciato dell'impero si confonde con l'oscuro sentore della fine dell'umanità stessa e si collassa emotivamente con il vissuto della catastrofe del suo proprio mondo interiore. Per

usare il linguaggio di Winnicott, *la catastrofe è già successa*, è una tragedia scontata, impossibile da scongiurare perché si è già consumata. Fingere di temerla come una minaccia futura è il tentativo estremo ed inane di negarla. D'altronde ci è tristemente noto dalla pratica psicoanalitica quotidiana che *il trauma davvero si fa inelaborabile* quando la realtà conferma le oscure fantasie del paziente. Come è accaduto al povero Alfred, perseguitato dalla morte di tutte le persone a lui care.

In molti disegni il trauma è fuori scena: ciò che viene rappresentato è l'attimo prima o l'attimo dopo. Ad esempio, quando la morte, col vezzoso grembiolino legato da un fiocco, sta per ghermire l'ubriaco che barcolla per le scale (*Morte e ubriaco*, 1917) (fig. 9); o in *Una per tutte*, dove si vede una fanciulla nuda e smunta incatenata a una parete, con tre scimmioni digrignanti che si affacciano dal bordo del disegno, apprestandosi non si sa se a uno stupro o a

un banchetto. Oppure quando invece vediamo solo il risultato del misfatto: ad esempio, in *La stanza di Barbablù* (la XVI tavola di *Ein Neuer Totentanz*, 1938) (fig. 10) in cui il crimine è già avvenuto; il cadavere dal sesso indefinibile giace sotto il tavolo, mentre la morte se la svigna dalla finestra.



Fig. 9 – A. Kubin, *Morte e ubriaco*, 1917

Uno dei fascini delle sue opere è proprio in questa disconnessione temporale, come se mancasse *l'incontro delle emozioni con l'esperienza*. Forse è questo scarto fatale che spinge lo spettatore ad attivare la sua propria fantasia a ricostruire la sequenza drammatica dell'azione. In questa chiave – contrariamente a quanto diversi autore-



Fig. 10 – A. Kubin, *La stanza di Barbablù*, 1938

voli autori affermano sul piano estetico – non mi sembra di riscontrare un autentico sviluppo psicologico nelle opere di Kubin.¹⁶ Certo, vedo la linea sottile e continua dei primi lavori, nel pieno clima dell'art nouveau, il tratteggio mosso e intricato delle figure che accompagnano nel 1909 la stesura de *L'altra parte*, l'influsso delle ricerche formali del Blaue Reiter, il merletto spezzato e aggrovigliato e i pesanti reticoli di alcuni disegni degli ultimi tempi... Noto la differenza di quando squadra il foglio con la cornicetta, oppure riempie lo sfondo di ombreggiature (ma non di ombre dei personaggi!) o di dettagli che collassano lo spazio (ma lo fa sia nel 1920 in *Bonaparte in Egitto*, sia in *Eremita*, del 1906-08)

Dal punto di vista psicologico, la mia impressione è piuttosto quella di un flusso ininterrotto, di un *Fabulieren* in cui ricorrono immagini, simboli, ossessioni in un indistinto sobbollire governato da una incontrastata coazione a ripetere. Non mi appare neppure vero, per contro, come

ha scritto Rudolf Koella,¹⁷ che egli soffra di “mancanza stilistica”; semmai i temi della Secessione e del Simbolismo nelle sue mani si uniformano nell'inconfondibile stile “kubinesque”.¹⁸

Sul piano della *tecnica* è interessante vedere l'avvicinarsi di matita, penna e pennello, retini e spazzo-

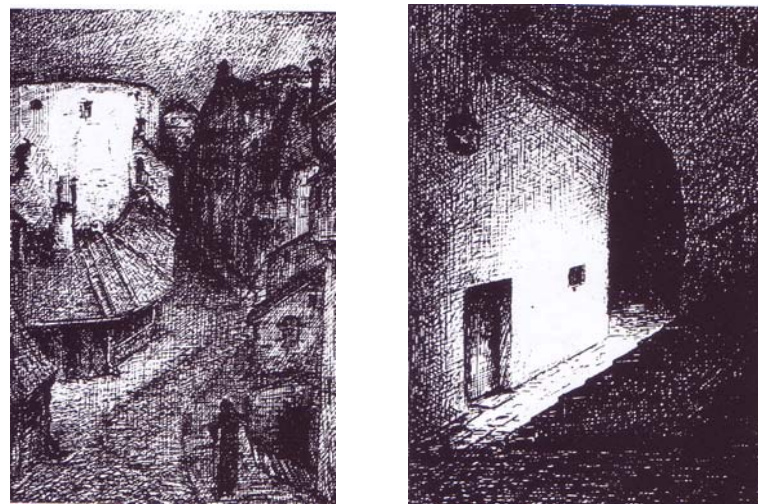


Fig. 11 – A. Kubin, Illustrazioni per *L'altra parte*, 1908

lini; come si affini la sua capacità di usare china, tempera o acquarello. Tuttavia mi sembrano digressioni che comunque lo riconducono alla sua modalità precipua: disegni a penna sul retro delle vecchie mappe catastali ereditate dal padre. (Sembra inoltre che facesse poco uso di schizzi e brutte copie, precludendosi così cancellature o ripensamenti).

A parer mio, la fedeltà a un supposto ideale neoclassico che privilegia il disegno rispetto al colore, o l'omaggio a Klinger (che nel 1891 aveva teorizzato in *Malerei und Zeichnung* la necessità di affrancare la rappresentazione del fantastico dai "vincoli naturali" della pittura e della realtà) non basta a spiegare la sua sostanziale fedeltà al bianco e nero, a lui specificamente congeniale nonostante l'episodico uso delle tempere o il ricorso talvolta alle pennellate dell'acquarello. In sintesi, ho l'impressione che il colore aggiunga poco: solo una sfumatura che rafforza l'ombra o accentua il contorno. È lui stesso a spiegarcelo

mirabilmente in un commento alle illustrazioni composte per *L'altra parte*:

Continuai a variare in maniera sempre nuova l'unico melanconico tono dominante, la miseria della solitudine e la lotta con l'incomprensibile. [...] Rinunciai a tutto tranne che al tratto e in quei mesi sviluppai uno strano sistema di linee. Uno stile frammentario più scritto che disegnato. [...] Definii questo procedimento "Psicografia". [...] Sentivo vieppiù il legame comune che c'era in tutte le cose: i colori, i suoni, gli odori e i sapori erano per me intercambiabili. [...] Nelle tenebre mi avvolgevano le note di una sinfonia per organo, in cui i suoni della natura, patetici e delicati, si componevano in accordi comprensibili. [...] Mi sentivo astratto, come un punto di equilibrio precario in un sistema di forze.¹⁹

Dalla lettura di queste poche righe si comprende quanto i processi mentali ed artistici di Alfred Kubin fossero assai

più complessi di quanto appare a un primo sguardo. Possiamo trovarvi, ad esempio, una assai illuminante testimonianza del prezioso fenomeno delle *sinestesie*, patrimonio sensoriale composito al quale attingono gli artisti, quale che sia la forma concreta con la quale realizzano le loro opere.²⁰ Credo inoltre che, seppure Alfred Kubin non varchi quella soglia (alla quale si affaccia timidamente con *L'occhio del temporale*, 1906), poche volte sono state trovate parole così intense e suggestive per spiegare il passaggio fatale tra la pittura figurativa e quella che – impropriamente – si usa chiamare astratta.²¹

Alfred Kubin considerava se stesso un artista-scrittore, se non addirittura un artista-filosofo. Carta e penna, d'altronde, sono gli stessi strumenti dei quali fa uso nelle due espressioni della sua creatività. Egli ha disegnato molto (oltre duemilacinquecento opere) e ha scritto moltissimo (un romanzo, vari racconti, l'autobiografia, saggi, diari, tante lettere) e tutti i suoi esegeti sono concordi nel

riconoscere una piena corrispondenza tra grafica e scrittura, una sorta di osmosi: “raccontare o disegnare per lui fa lo stesso”.²²



Fig. 12 – A. Kubin, *Capilettera*.

Ben si attaglia al suo processo creativo il termine di “trascrizione”, nell’originaria accezione freudiana. Penso alla mirabile qualità di evocazione visiva della sua narrazione, alla duttilità con la quale illustrava le opere di altri scrittori come Poe o Hoffmann, e anche all’intreccio decorativo tra immagini e lettere dell’alfabeto (fig. 12), in cui la indubbia eleganza estetica si coniuga con la più truculenta

violenza (ad esempio la maiuscola “K” tra le cui braccia si affacciano una testa mozza e un collo sanguinante).

Esplicitamente, il tema dominante di Kubin è la morte, l’ossuta “madama Mors” con la quale diceva di andare a braccetto. Ma il nucleo della sua cupa visione esistenziale – come anche altri hanno notato, da Mitsch a Nigro, a Cacciari – è che la massima angoscia non è la morte come fine di tutto, bensì una fertilità primordiale che sempre risorge dal putridume, una costante degradazione e rigenerazione di una vitalità invisibile e incontrollabile. *Il dramma non è la morte come fine, ma al contrario che non c’è mai fine.* Beffa estrema alla presunzione del destino e sconfitta della morte stessa.

Non stupisce che per Kubin sia il corpo femminile il luogo di proiezione precipuo del perturbante, che si placa solo quando le donne gli si offrono in funzione di accudimenti materiali infantili, come facevano la moglie e soprattutto la governante. L’esempio per eccellenza è *Piante di palu-*

de, del 1950, in cui una donna nuda – ma la vediamo di spalle – è immersa in un’acqua torbida, in uno spazio soffocante. Il tratto è pesante, strani fiori carnosì la contornano e non si capisce a chi appartenga la coda biforcuta che spunta da dietro all’altezza dei fianchi.

Lo strapotere della madre generatrice, che una volta si chiamava fallica, costituisce l’ingrediente precipuo delle angosce pre-edipiche, ben note alla psicoanalisi: insetti dai tanti arti, mostri ibridi, proliferazioni incontrollabili come messa in scena del rapporto pulsionale primario indifferenziato, in cui sono rimasti impigliati in tanti. Grovigli patologici che si inscrivono nell’inconscio ben prima dell’età in cui il nostro artista resta orfano: una ipersensibilità precoce, sembra, che non ha trovato contenimento e lo ha sospinto verso meccanismi di difesa autarchici di sopravvivenza

La *pornografia d’autore* era di moda all’epoca, e Kubin talvolta si è adeguato alla committenza; ma credo sia dav-

vero difficile per uno spettatore odierno far vibrare le corde della sensualità guardando opere come *L'orchidea voluttuosa feconda l'embrione*, *La masturbazione*, *Ogni notte un sogno ci visita...* (1900-1902), o leggendo la grottesca sarabanda dell'orgia ne *L'altra parte*.

È noto d'altronde che l'eccitazione – come la paura – è un fattore eminentemente soggettivo. Egli sa far uso del macabro e del grottesco, della comicità nera e della parodia, ma l'erotizzazione sessuale dell'angoscia non fa parte delle sue difese creative. Semmai, egli ha erotizzato la sua condizione di malessere perenne.²³

Anche per quel che riguarda il suo *bestiario*, ricco di mostri, ibridi, mutanti non mi sembra fruttuoso restare impigliati nella decifrazione degli elementi che compongono questa celebrata zoologia fantastica, né cercare i significati simbolici delle diverse orribili creature che popolano i disegni in una “metamorfosi permanente”. Vi scorgo piuttosto una sorta di cupo *animismo* universale, di labili

confini formali tra le varie creature, in cui l'umano, l'animale, il vegetale, perfino l'inorganico si mescolano in un magma caotico e incontrollato. Penso ad esempio alla somiglianza del cranio delle belve in *Leopardi* del 1915-20 (colori biliosi dalla pastosità molliccia, che confondono terra-cielo-acqua) con quello del protagonista di *Sulla riva*, del 1918-20. Così, talvolta un cucciolo di foca è la vittima inerme de *L'uccisore di foche* (1923); talvolta lo stesso animale si tramuta in una sorta di pasciuto Moloch che troneggia su un mucchio d'ossa (*Potere*, 1900 circa).

Piuttosto, sono stata colpita dalle rare volte in cui le bestie appaiono normali: ad esempio, ne *La bancarotta*, tavola IV di *Ein Neuer Totentanz*, del 1938 (fig. 13), in cui un signore seduto mestamente alla scrivania medita di uccidersi (quello era un tempo in cui i fallimenti finanziari si pagavano con il suicidio) e ai suoi piedi un grazioso cagnolino acciambellato dorme tranquillo, in preciso pendente domestico con la morte accucciata dall'altro lato.

Oppure in *La morte del povero*, tavola VII della stessa serie (fig. 14), in cui due topoloni cordiali si arrampicano sul letto del morente. D'altronde sappiamo che a casa sua albergavano come bestiole domestiche ragni, topi, serpenti, un corvo, più una collezione di insetti e qualche animaletto imbalsamato.



Fig. 13 – A. Kubin, *La bancarotta*, 1938

Negli stessi anni delle avanguardie pittoriche tedesche, un'altra arte visiva, considerata minore, anch'essa tutta giocata sul bianco e nero e sull'uso della luce – *il cinema* – ha meritato lo stesso aggettivo di “espressionista”. Non credo sia irriverente se trovo dei nessi significativi tra le opere di Kubin e il cinema dell'epoca, ovviamente più per



Fig. 14 – A. Kubin, *La morte del povero*, 1938

consonanze che per reciproca conoscenza.²⁴ D'altronde, il cinema espressionista tedesco, a partire dagli anni Venti, ha creato veri capolavori, ha influenzato generazioni di fotografi e registi, ha portato oltre oceano, in seguito alle persecuzioni naziste, una lezione mirabile che è stata appresa con entusiasmo da autori diversissimi, da Orson Welles, a John Ford a Woody Allen, più una larga schiera di epigoni consapevoli e inconsapevoli fino ai nostri giorni.

Kubin stesso somiglia molto a Peter Lorre, interprete di film indimenticabili dell'espressionismo tedesco, a partire da *M. Il mostro di Düsseldorf* (1931) di Fritz Lang (fig. 15). Così come il castelletto di Zwickeltdt, tante volte abbozzato nei suoi disegni, sembra la scenografia di tutte le versioni di *Frankenstein*. Assolutamente hitchcockiana fino al dettaglio, per così dire *après coup*, mi appare *L'ora della morte* (1900 circa), in cui vediamo un orologio verticale le cui lancette tagliano implacabili e indifferenti le

piccole teste di uomo che segnano le ore. Mentre la morte rappresentata come un disgustoso insetto dai lunghi arti rapaci – *Epidemia* (1900-1901) – sembra il modellino degli alieni di tanti anonimi film di fantascienza degli anni Settanta.



Fig. 15 – Alfred Kubin in una fotografia del 1903

Ma – a parte la banalità di una rassomiglianza fisiognomica o topografica – ci sono ben più significative affinità tra il cinema di quegli anni e i disegni di Kubin per quel che riguarda *l'uso dello spazio e della luce*. Sappiamo del rifiuto sdegnoso della prospettiva di molti artisti tedeschi dell'epoca; dell'esaltazione del ritorno alla bidimensionalità come omaggio agli incisori del Quattrocento e del Cinquecento e agli antichi maestri primitivi. Non so se questo sia l'intento di Alfred Kubin, che peraltro sviluppa lo spazio in una dimensione tutta verticale. Ad esempio in *La fuga* (1915-20); in *L'incidente* (tavola IX di *Ein Neuer Totentanz*, 1938; fig. 16); in *Pietà* (1915 circa); oppure in *Acrobati* (tavola XII di *Ein Neuer Totentanz*, 1938, fig. 17) – una delle sue più riuscite composizioni di eleganza formale, ironia e crudeltà – in cui una strana signora con cappello piumato e ventaglio, è portata in equilibrio su una specie di vassoio da un cameriere dalla faccia di teschio, tra due ali di impassibili maggiordomi.



Fig. 16 – A. Kubin, *L'incidente*, 1938

Anche il cinema degli esordi, come è noto, nonostante il limite del minuscolo schermo e la monocromia, è riuscito a sviluppare straordinarie qualità drammatiche esaltando l'alternarsi di buio e di luce, la funzione espressiva

dell'ombra; mentre lo sviluppo verticale dell'immagine (ad esempio nella prima versione de *Il fantasma dell'opera* di Rupert Julian, 1925) consente suggestioni magistrali di massa e di movimento.

Per contro, non credo sia casuale se nei rari soggetti lievi scelti da Kubin (*Nel vecchio Wiener Prater*, del 1920; oppure *Il grande magazzino*, del 1926) esenti dalla pressione della committenza e della "fedeltà" al suo registro macabro e spesso francamente sgradevole, lo spazio si distende, la prospettiva si apre, la composizione si popola offrendo al nostro sguardo un momento di sollievo e di respiro, in un tono di leggerezza inconsueto.

Mi piace fare un'altra curiosa analogia: la striscia di cinque metri, suddivisa in tredici tavole dove Kubin raccoglie gli incubi di una sola notte di febbre a quaranta gradi, composta per illustrare l'episodio delle metamorfosi di Patera ne *L'altra parte*, può essere visto come una nobile antenata delle *strip* del *fumetto*, che agli inizi del secolo,

insieme alla psicoanalisi e al cinema, muoveva i primi passi.



Fig. 17 – A. Kubin, *Acrobati*, 1938

Come è noto, Kubin è cresciuto in un *clima di grandi eventi culturali*: ha preso parte alle prestigiose avanguardie artistiche del suo tempo, alle secessioni di Monaco, Berlino, Praga; alle fondazioni e alle scissioni di movimenti come Die Brücke e Der Blaue Reiter. Ha frequentato in giovinezza i gruppi radical-socialisti e pacifisti, con le loro continue liti, aggregazioni e ribellioni; ha visto gli eccessi di oppio e delle prime droghe sintetiche degli ambienti artistici. Ha respirato l'aria dei grandi sovvertimenti politici dalla Repubblica di Weimar all'ascesa di Hitler; ha attraversato due guerre e ha visto le persecuzioni naziste. Ha conosciuto e stretto amicizia con personalità eccezionali come Franz Marc, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Ernst Jünger, Odilon Redon, Franz Kafka... Ha intrecciato epistolari con Thomas Mann, Franz Werfel, Stefan Zweig... Ma sembra aver attraversato tutto questo sfiorandolo appena. Sarebbe una forzatura riscontrarne tracce profonde nelle sue opere e

tanto meno nella sua vita. In effetti, come osserva Helma De Gironcoli nella prefazione al piccolo libro che raccoglie alcune delle oltre cento lettere che Kubin le ha scritto in quindici anni di corrispondenza da Zwickledt, sembra che “non gli succeda nulla”. D'altronde, che può aggiungere un conflitto bellico alle angosce di chi sopravvive perennemente sul bordo di un abisso?

“Artista totalmente apolitico” – come egli stesso si definisce – al momento in cui vede dalla finestra l'entrata dei reparti dell'esercito tedesco, si limita a scrivere che per lui “è stata una sorpresa”. La guerra lo inquieta soprattutto per la mancanza di tè e per i fastidi che gli procura: “Qui, dopo l'Anschluss, la circolazione delle automobili e dei velivoli è diventata enorme. La strada è in permanenza avvolta nella polvere, per cui le passeggiate, così indispensabili per la salute, si limitano ad alcuni sentieri ...” (18 maggio 38).

Mentre tanti prestigiosi colleghi subiscono la messa al bando delle loro opere come “arte degenerata” e la persecuzione personale, quando nel brutale passaggio dalla socialdemocrazia al nazismo vengono eliminati non solo i quadri, ma gli autori stessi (Ernst Ludwig Kirchner è spinto al suicidio, Franz Karl Bühler “maestro schizofrenico”, viene inviato ai campi di sterminio...), a commento della difficoltà di pubblicazione delle sue ultime creazioni scrive a Helma: “Attualmente manca l’editore... Ne avevo uno, ma non era ariano e così l’ho perduto”.

Nel 1939, in un post scriptum a proposito dell’unione della Secessione di Vienna con la Künstlerhaus, si limita a dire che la considera “una cosa triste dopo avervi appartenuto per trentacinque anni”.

Nella stessa lettera aggiunge: “Durante i pasti io sonnecchio – si sogna...”. Ciò non lo assolve, ma – nel suo *narcisismo ignobile e innocente* – conferma quanto il ritiro nel mondo degli incubi sia anche un rifugio.

Per contro, con un po’ di rammarico, non l’ho quasi mai trovato citato nella ricchissima messe di diari, carteggi, epistolari dell’epoca.

Nei suoi *Diari* Franz Kafka riferisce dell’incontro con Alfred Kubin, in visita a Praga nel 1911 (“faccia giallognola, capelli radi e appiattiti sul cranio”),²⁵ ma non fa cenno né ai suoi scritti, né ai suoi disegni. Si sofferma invece a raccontare del compiacimento ipocondriaco con cui “per tutta la sera, [...] con la più grande serietà, egli ha parlato della sua costipazione e della mia”. Perfino dopo che già si sono detti arrivederci, gli grida ancora da lontano il nome del lassativo miracoloso: “Regulin!”.²⁶ In questo acuto ritratto lo riconosco a pieno. Zitto e quieto, non gli sono concesse forti passioni, né nobili furori contro il destino, né suicidi riusciti; neppure invettive contro i mercanti. Temerarietà e idealismo non gli appartengono. Tuttavia, nonostante le crisi e i deliri, i lutti perpetui, i mostri inte-

riori, qualche ristrettezza economica..., Alfred Kubin ha avuto una vita in sé compiuta: premi, onorificenze, partecipazioni a mostre prestigiose (dalla Biennale di Venezia alla Bauhaus di Dessau del 1932), anche una stroncatura (nel 1902 a Berlino) come ogni artista che si rispetti. Per l'epoca, è stato anche longevo (muore il 20 agosto del 1959 a ottantadue anni).

Nella sua assoluta bizzarria, praticava però la celebrazione della propria morte con decenni di anticipo. A settant'anni scrive:

Sento l'età come una immensa cascata che si rovescia sulla mia persona. Ma che fortuna: questo non provoca in me solo sensazioni che mi deprimono, ma provoca anche sensazioni spirituali altissime: da una parte stanchezza, angoscia, debolezza, smemoratezza, goffaggini, lentezza, dall'altra veri miracoli della memoria che mi riportano ai tempi della prima infanzia,

nel mondo cioè che io ritenevo tramontato per sempre.²⁷

Postumo di se stesso, esprime – più che un lutto – un senso di sollievo per aver portato a termine la fatica di vivere, per potersi finalmente arrendere a un ricongiungimento con gli oggetti perduti.

L'ultima tavola di *Ein neuer Totentanz*, la XXIII, ha per titolo *Funerale affrettato* (fig. 18); ma non direi proprio. Tutta la vita del nostro “artista becchino della vecchia Austria regia e imperiale” (come si definisce in una lettera a Ernst Jünger del 1938) è un'esistenza preparatoria a questo momento, lenita dalla convinzione che la fine rechi con sé “una semplificazione del pensiero e un certo benefico distacco” (lo scrive già a sessantadue anni, vent'anni prima di spirare davvero). Nel disegno si legge la grande scritta “PAX” all'ingresso del cimitero e d'altronde la folla

che è radunata ad accogliere il morto è molto più numerosa dentro che fuori dalle mura.

Nella tavola immediatamente precedente, la XXII – *La morte prende il disegnatore* (fig. 19) – lo ritroviamo in un antieroico autoritratto, anche questo con gli occhi chiusi, rilassato in veste da camera e pantofole mentre si lascia trascinare via dalla morte.

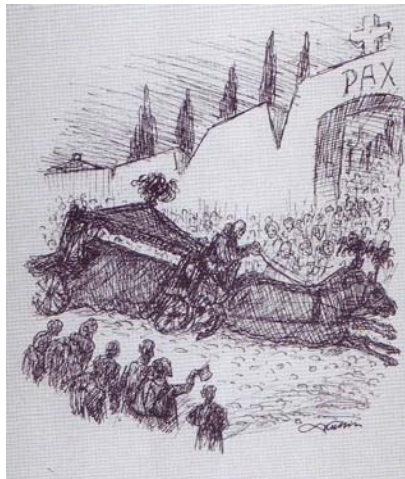


Fig. 18 – A. Kubin, *Funerale affrettato*, 1938

Nella mano destra però ha ancora la penna e dietro di lui si leva in volo una spirale di fogli che escono dalla finestra aperta. La costruzione dello spazio acquista un senso inconsueto di profondità mentre la luce “entra” dal rettangolo chiaro. Forse, esprime così una minuscola, legittima ambizione di sopravvivere a se stesso, con la sua fama, nella posterità.



Fig. 19 – A. Kubin, *La morte prende il disegnatore*, 1938

* Il saggio è già stato pubblicato all'interno del catalogo *La lente di Freud*, a cura di Giorgio Bedoni, Mazzotta, Milano, 2008, pp. 231-243. Ringraziamo l'editore per avercene concessa la riproduzione.

NOTE

¹ Sia in Kubin che in Nathan gli occhi chiusi alludono anche, intenzionalmente, allo sguardo cieco ma tutto interiore dei veggenti. Entrambi gli artisti, d'altronde, hanno cercato soluzione alle loro angosce in esperienze mistiche orientali. Vedi anche il disegno di Kubin *Monaco tibetano* (1949 c., collezione privata), anch'egli con le palpebre abbassate.

² J. Starobinski, *Tre furori* (1974), trad. it. SE, Milano 2006.

³ Prefazione alla cartella *Orbis pictus*, 1930.

⁴ T. Sparagni, *Il mondo fantastico di Alfred Kubin*, in *Alfred Kubin. 1877-1950. 100 opere dall'Albertina di Vienna*, a cura di E. Mitsch, Mazzotta, Milano 1988.

⁵ In una lettera a Pfister del 1921 Freud scrive: "Ho preso in mano il suo opuscolo sull'espressionismo con curiosità fervida ed con altrettanta avversione [...]. Questi individui non possono pretendere al titolo di artisti". S. Freud, *Lettera a Pfister*, 21 giugno 1921, trad. it. in Id., *Lettere 1873-1939*, Boringhieri, Torino 1960.

⁶ Una interessante analisi comparata dello statuto del sogno secondo i vari artisti, dall'iconografia medievale al romanticismo ottocentesco, è offerta dal saggio breve e interessante di V. Fagone *Scrivere il so-*

gno. Note per una iconografia del sogno nell'arte moderna, in *Il sogno rivela la natura delle cose*, cat. mostra, Mazzotta, Milano 1991. A margine, si può osservare che le speculazioni sul significato del sogno nell'opera d'arte e nel processo creativo hanno seguito lo stesso percorso relativo allo statuto del sogno nella psicoanalisi: da spia sintomatica, da appagamento allucinatorio del desiderio a modalità elaborativa, esigenza rappresentativa e comunicativa dell'esperienza con se stessi e con gli altri. Cfr. F. Petrella, *Estetica e del sogno e terapia a cento anni dalla Traumdeutung*, in *Il sogno cento anni dopo*, a cura di S. Bolognini, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

⁷ S. Argentieri, *La terra di mezzo tra cinema e psicoanalisi. Notazioni sulla metodologia*, in *Cinema e psicoanalisi: il sogno, la memoria e il desiderio*, atti del convegno, Isca-Fedic, Milano 1997 e Ead., *La messa in scena della follia*, in *Sapere & Narrare. Figure della follia*, quaderni della Fondazione Carlo Marchi, a cura di M. Bresciani Califano, Leo S. Olschki, Firenze 2005.

⁸ M. G. Vassallo Torrigiani, *Immagini dal profondo: transfert e opera d'arte*, intervento al XIII Congresso Nazionale della Società Psicoanalitica Italiana, Siena, 28 settembre-1 ottobre 2006.

⁹ *Alfred Kubin. 1877-1950. 100 opere dall'Albertina di Vienna*, a cura di E. Mitsch, Mazzotta, Milano 1988.

¹⁰ In un articolo pubblicato nel 1922 sul "Kunstblatt" ne esalta "i miracoli dello spirito dell'artista che emergono dagli abissi reconditi e imponderabili".

¹¹ A. Kubin, *Rhythmus und Konstruktion. Aus meiner Werkstatt* (1974).

¹² A. Kubin, cit. in P. Flora, *Ein Fischer im Drüben. Zum 100 Geburtstag von Alfred Kubin*, "Du. Die Kunstzeitschrift", n. 434, 1977.

¹³ P. Flora, *Ein Fischer im Drüben. Zum 100 Geburtstag von Alfred Kubin*, "Du. Die Kunstzeitschrift", n. 434, 1977.

¹⁴ Tali esche catturarono invece l'attenzione di Jung, che – contrariamente a Freud – cita varie volte l'artista, valorizzandone il carattere simbolico ed archetipico. A suo avviso, l'abbandono passivo alla fantasia assolve a una funzione benefica "trascendente" di decompressione dell'inconscio, artisticamente valida seppure psicologicamente incompleta. Cfr. C.G. Jung, *L'io e l'inconscio*, in *Due testi di psicologia analitica*, in *Opere*, vol. VII, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

¹⁵ L'attività immaginativa, peraltro, non è solo un derivato della mancanza, (e qui ci avviciniamo sia a consolidate correnti filosofiche, sia alle più recenti acquisizioni delle scienze cognitive) ma anche la precede; inoltre, proprio la spinta pulsionale originaria alla creazione

dell'immagine dell'oggetto che non c'è sancisce l'insaturabilità del desiderio sul piano della realtà. Cfr. S. Argentieri, *Creatività e patologia dell'immagine*, in *Proiettare emozioni. Percorsi tra cinema, video e psicoanalisi*, a cura di M.G. Vassallo Torrigiani, ETS, Pisa 2008 e Ead., *All'origine del pensiero: immagini, allucinazioni primarie, percezioni endopsichiche, profantasie* [in corso di pubblicazione].

¹⁶ Ad esempio, Tulliola Sparagni individua nel 1904 il passaggio dal filosofico all'onirico; e poi, alla fine della grande guerra, il recupero di un tono intimistico e poetico, quando in vecchiaia “nostalgia e rimpianto prendono il posto della allucinata sarabanda comico-tragica”. T. Sparagni, *Il mondo fantastico di Alfred Kubin*, cit.. Erwin Mintsch scrive a sua volta dello “splendido stile della vecchiaia”, della forza visionaria degli anni Quaranta e Cinquanta. *Alfred Kubin. 1877-1950. 100 opere dall'Albertina di Vienna*, a cura di E. Mitsch, Mazzotta, Milano 1988.

¹⁷ *Alfred Kubin*, catalogo della mostra, Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 1986.

¹⁸ “Kubin è il polo contrario di Klimt [...], il lato notturno della Secessione”. K. Schuster, *Experiment Weltuntergang. Wien um 1900*, catalogo della mostra, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1981.

¹⁹ A. Kubin, *L'altra parte. Un romanzo fantastico*, trad. it. Adelphi, Milano 1987, p. 147 e sgg.

²⁰ Possiamo ricordare che la madre di Alfred era pianista e che in vecchiaia egli amava ascoltare la governante Cilli che suonava l'organo. Debussy diceva che le note sono blu, Kandinskij nei suoi mirabili saggi parla del suono giallo, Rimbaud racconta il colore delle vocali... Gli esempi di come le sinestesie prendano vita nel processo creativo di musicisti, pittori, poeti ecc. possono offrire un fertile terreno di indagine per la psicoanalisi. S. Argentieri, *Sinestesie e multilinguismo*, 67e Congrès des Psychanalystes de langue française, *La cure de la parole. Documents et teste préalables au Congrès*, 17-20 marzo 2007.

²¹ A. Nigro, *Alfred Kubin, profeta del tramonto*, Officina, Roma 1983, p. 147.

²² T. Sparagni, *Il mondo fantastico di Alfred Kubin*, cit.

²³ Basta confrontare il disegno del 1918-20, *La notte di Walpurga*, con la versione dalla sensualità esplicita e prepotente che Otto Dix dà dello stesso soggetto nel 1914.

²⁴ Un mirabile esempio degli intrecci e dei rimandi tra le diverse arti è il mito del Golem, che attraversa tutto l'espressionismo: dalla letteratura (*Golem* di Gustav Meyrink del 1915, che Kubin illustra con ispi-

razione) al cinema (ben 7 versioni cinematografiche nella sola Germania; la più nota delle quali è quella del 1920 diretta e interpretata da Paul Wegener, con una scenografia espressionista dell'architetto berlinese Hans Poelzig).

²⁵ F. Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972, p. 457.

²⁶ *Ibid.*, p. 179.

²⁷ A. Kubin, Lettera a H. De Gironcoli, 17 gennaio 1947, in *Lettere a un'amica*, trad. it. All'insegna del pesce d'oro, Milano 1969.