Il malefico sortilegio del vintage nell'antiutopia. *Die andere Seite* di Alfred Kubin

Barbara Di Noi

ORCID 0000-0002-94698213

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.98>

ABSTRACT

Publicato tre anni prima di *Der Verschollene* di Kafka, *Die andere Seite* di Kubin costituisce un sorprendente esempio di distopia, combinando insieme differenti strutture e generi letterari.

Il vero protagonista è il luogo, il Regno del Sogno con la sua capitale Perla, nata dall'ostinato rifiuto del progresso e della tecnologia del suo demiurgo, Patera. Tutti gli elementi architettonici che la compongono sono stati messi insieme da Patera in un bizzarro assemblaggio di edifici strani e decadenti, da cui emana un'influenza malefica sugli abitanti. Questi vivono costantemente in uno stato simile al dormiveglia o piuttosto a un incubo, del tutto svuotati della loro volontà e mossi come marionette dall'invisibile Patera, il quale sembra essere un Big Brother ante litteram.

PAROLE CHIAVE

distopia; demiurgo; assemblaggio; marionette; fantasticheria; incubo; big brother

ABSTRACT

Published three years before Kafka's *Der Verschollene*, Kubin's *Die andere Seite* is an astonishing example of dystopia, combining different literary structures and genres. The true protagonist is the place, the Dream Realm with its capital city, Perla, born from the stubborn refusal of progress and technological innovation of his Demiurg, Patera. All the architectural elements making up this city were put together by Patera in a bizarre and odd assemblage of old and decadent buildings, from which a strange and negative magic influence comes on the inhabitants. These constantly live in a kind of daydream or nightmare, completely deprived of their own will and moved like puppets by the invisible Patera, who seems to be a kind of Big Brother ante litteram.

KEYWORDS

dystopia; demiurge; assembly; puppets; reverie; nightmare; Big Brother

SOMMARIO: 1. Il *Traumreich* come regno di mezzo — 2. Il ritorno del rimosso — 3. Temporalità dell'espressione e svuotamento del segno — 4. La catastrofe di un vecchio mondo

1. Il Traumreich come regno di mezzo

Scritto di getto in una specie di *Zwischenzeit* di sole dodici settimane, nell'intervallo di un blocco creativo che non consentiva di ultimare il ciclo di illustrazioni per il *Golem* di Meyrink¹, *Die andere Seite* sarebbe rimasto l'unico romanzo di Alfred Kubin. Uscì nel 1909, mentre la stesura era iniziata nell'autunno del 1908; l'intenso lavoro di scrittura ebbe per l'autore una funzione terapeutica, aiutandolo a superare la grave depressione che lo aveva colto all'indomani della morte del padre e in seguito alla malattia della moglie. *Die andere Seite* avrebbe inoltre esercitato una duratura influenza sul genere fantascientifico nonché, in virtù del motivo della ibridazione tra *Menschen-* e *Dingwelt*, della commistione di mondo psichico e realismo, sui successivi sviluppi dell'arte a cavallo tra Espressionismo e Surrealismo. Presenta inoltre notevoli spunti anticipatori, che inducono a vedervi uno dei modelli cui attinse Hermann Kasack per la sua *Die Stadt hinter dem Strom*, anch'esso rubricabile come decadente distopia, scritto all'indomani della catastrofe della seconda Guerra Mondiale. Le analogie più evidenti riguardano l'ermetica insularità delle due città, ma soprattutto l'atmosfera luttuosa e innaturale che avvolge gli avvenimenti, e ancor più i luoghi in cui si muove il protagonista e io narrante.

La critica ha insistito sul dualismo che oppone il misterioso demiurgo, creatore di Perla e dell'intero *Regno del Sogno*, al campione della modernità Hercules Bell, rappresentante di quella ragione strumentale, che riduce gli uomini a mezzi, in nome del nuovo anonimo Moloch del profitto capitalistico. A dispetto del conflitto mortale ingaggiato dai due nella terza parte del romanzo, Hercules e Patera risultano però legati da una nascosta complementarità, che ne

1 Freschi 1990: 32. Nel capitolo dedicato a Gustav Meyrink, che della Praga magica, sebbene non praghese, fu una specie di *genius loci*, Freschi si sofferma sulla dimensione esoterica della *Notte di Valpurga*; in questo racconto ci imbattiamo nel maestro invisibile, che si proclama emissario del metafisico Regno di Mezzo, della mistica Cina maoista e degli sciamani. Gli aspetti orientali e buddistici del pensiero di Meyrink si ritrovano anche in Kubin, che per certi versi ne fu il continuatore, sebbene più con i mezzi della grafica che in ambito letterario. Alle connivenze tra le dottrine orientali e la lunga, interminabile apocalissi che occupa tutta l'ultima parte del romanzo di Kubin, fa opportuno riferimento lo stesso Freschi, il quale parla di *Die andere Seite* come di un romanzo orientale scritto sulla scia delle sfrenate illustrazioni fantasticamente ideate proprio per il *Golem* di Meyrink (Freschi 1990: 35).

fa addirittura le due facce di una polarità ambivalente; Hercules non può infatti sussistere senza Patera, e Patera a sua volta trova la propria ragione di esistere nel risentito rifiuto del progresso, in primis di quello scientifico, espresso con programmatica chiarezza fin dall'inizio dal suo emissario, Franz Gautsch:

Patera hegt einen außerordentlichen Widerwillen gegen alles Fortschrittliche im allgemeinen. Ich sage nochmals, gegen alles Fortschrittliche, namentlich auf wissenschaftlichem Gebiete. [...] Das Reich wird durch eine Umfassungsmauer von der Umwelt abgegrenzt und durch starke Werke gegen alle Überfälle geschützt. Ein einziges Tor ermöglicht den Ein- und Austritt und macht die schärfste Kontrolle über Personen und Güter leicht. (Kubin 1994: 9)

Ma, aggiungerà il misterioso interlocutore nel prologo al viaggio dell'io narrante verso il mondo fantastico di Perla, il sovrano del Regno del Sogno è ben lontano dal voler creare un'utopia, una sorta di stato del futuro. Al contrario, il bizzarro assembramento di cascami del passato più remoto e più recente, questo regno dell'usato e del museale, i cui strampalati e arcigni abitanti si aggirano nelle forge ormai passate di moda², risalenti addirittura al 1860, se non al Biedermeier, nasce dall'assoluta avversione per il moderno e dalla feticistica³ adorazione di tutto quanto è passato, sciupato, sbertucciato e vecchio.

Il mondo di Patera si caratterizza fin dall'inizio per una fondamentale natura anodina, che ne fa una specie di *verkehrte Welt* temporale, in cui il rifiuto del progresso si rovescia paradossalmente in meccanismo moderno e aberrante; il singolo è asservito a un paranoico burattinaio, una specie di catatonico ipnotizzatore che appare lui stesso in preda a trance, e la cui più profonda natura sta nella *Hybridisierung*: «Il Demiurgo è un ibrido»⁴ sono infatti le parole che concludono la vicenda dell'io narrante nel regno di Patera, prima dell'epilogo che lo vedrà soggiornare, come tanti altri transfughi di devastanti vicende, in un istituto per malattie nervose: si pensi al protagonista del *Maestro e Margherita* di Bulgakov, o ancora al narratore del *Grande Gatsby* di Fitzgerald; anche qui lo *Irrenanstalt* è un “non luogo” o *Zufluchtsort*, rifugio in cui sottrarsi al rovinoso trascorrere del tempo.

La stessa fuga dal tempo tentata da Patera sortisce paradossalmente l'esito opposto, di accelerare il decorso temporale, per cui tutte le masserizie, tutti i

2 Kubin 1994: 55: «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!».

3 Per il concetto di ‘feticcio’, neologismo derivante probabilmente dal portoghese ‘fáitiche’, per indicare un idolo creato dall'uomo, e la sua commistione con l'idea di ibrido e commistione tra cose differenti, addirittura tra cose e uomini, si veda Latour 2002: 337.

4 Kubin 1994: 248:»Der Demiurg ist ein Zwitter.«

residui del passato da lui accumulati in un'onnivora brama collezionistica, finiscono per apparire decrepiti, obsoleti, portatori di una mortifera pestilenza che ammorba l'aria e la stessa luce della sua bizzarra creatura. Patera è, come abbiamo detto, non la negazione, ma l'altro volto di una forsennata modernità: lui e Bell non sono che le due facce di uno stesso potere arbitrario e assoluto, che riduce gli esseri umani a burattini di una bizzarra mascherata (Patera), o in meccanici automi asserviti alla produzione del profitto – Hercules Bell, l'americano piombato non si sa come a Perla e nel Regno del Sogno, per decretarne il tramonto apocalittico.

In realtà, dalla natura ibrida del demiurgo discende la collocazione intermedia di Perla e dell'opera stessa, che occupa uno *Zwischensein*, un regno di mezzo tra sogno e veglia, che è poi contemporaneamente una *Zwischenzeit*, un tempo intermedio tra passato e futuro. In altri termini un transito, un passaggio, che fa pensare alla celeberrima definizione del fantastico data da Todorov nel 1971 come genere non-genere, come genere soglia che occupa lo spazio-tempo di un'esitazione del lettore tra due possibili interpretazioni di un evento inspiegabile⁵. Nel momento in cui si opta per una delle possibili soluzioni, quella scientifica e deterministica, ovvero verosimile, e l'altra, all'insegna del meraviglioso-sovrannaturale, si chiude la porta del fantastico. La fondamentale ambivalenza, ben messa in evidenza da John Hughes⁶, è la stessa alla base della cultura austro-praghesa, colta negli ultimi sussulti prima della dissoluzione della Grande Guerra: la decrepita struttura dell'impero austro-ungarico, come una porosa facciata si ostinava a resistere, mentre al suo interno avevano luogo esperimenti di una modernità anonima e non meno inquietante; questa ambivalenza caratterizza da sempre, ovvero dalla sua nascita ai primi dell'Ottocento, il genere del fantastico che – Hoffmann insegna – non può sussistere senza il contraltare della razionalità scientifica e strumentale. Se nel fantastico ottocentesco erano il meraviglioso fiabesco e lo scientismo scettico e illuminista a fronteggiarsi⁷, qui, nel passaggio dal fantastico tradizionale a una sorta di *Mnemophantastik* che già lascia presagire Borges, il Regno del Sogno rivela inspiegabili analogie con esperienze che l'io narrante pensava di aver per sempre dimenticato. Dopo un viaggio, che non avviene solo nello spazio, ma ancor più a ritroso nel tempo, l'io e la sua compagna verranno catapultati in un'epoca trascorsa, che appare loro estranea e familiare a un tempo; la direzione del viaggio è l'Oriente, da

5 Todorov 2013: 34-42.

6 Hughes, 2007: 81: «Ambivalence and paradox are at the heart of this unusual novel's account of the world that, like the one in which Kubin was writing, is balanced precariously on the brink of collapse».

7 Lachmann 2002: 155: «In den meisten Texten der Phantastik erhält die Aufklärung eine Stimme, die sie gegen gegenaufklärerische Positionen zur Geltung zu bringen versucht, häufig genug jedoch wird sie durch des Textes überstimmt. Im letzten Fall zeichnet sich die Erzähllogik des Textes durch Übergänge von einer Bedeutungsebene auf eine andere aus».

sempre metafora della rinascita e del sorgere del sole, qui identificato invece con un mondo smorto e artificiale, in cui il cielo è perennemente velato da una coltre di nubi e i colori sono cupi e senza luce; attraverso tappe che alternano luoghi reali a luoghi immaginari, questo io disegnatore e *alter ego* di Kubin si ritrova in una città che, anche nella divisione in quartieri⁸, ricorda stranamente la natia Praga, e nella quale case ed edifici lo riportano inspiegabilmente al proprio passato:

So irrten wir schon zum dritten Male die Lange Gasse hinauf und hinunter. Da zog ein mittelgroßes, zweistöckiges Erkerhaus meine Aufmerksamkeit auf sich. Wie aus Kindertagen bekannt kam es mir auf einmal vor. (Kubin 1994: 56).

Tra il protagonista e il bizzarro demiurgo di Perla esiste una complicità destinale, ovvero un'affinità elettiva, che emergeva già dalle parole del misterioso emissario, latore dell'invito che mette in moto l'intera vicenda: Patera non sceglie a caso gli abitanti del suo regno, essi sono per così dire predestinati ad abitare questo reame ermeticamente chiuso, che si trova in un altrove misteriosamente affine alla realtà di tutti i giorni. Il fantastico, come ha scritto ottimamente Renate Lachmann, è sì l'impossibile e *das Gegenrationale*, l'anti-ragione, ma non può sussistere senza il mondo della realtà, del possibile e del razionale. E proprio in quella che la studiosa chiama «parasitäre Abhängigkeit» (dipendenza parassitaria) il fantastico si contrappone al reale, al possibile e razionale di cui mina le basi; il fantastico è il volto rimosso della ragione, così come *das Unheimliche* è, Freud insegna, ciò che un tempo era familiare e ci è divenuto estraneo a causa di una rimozione, di un oblio⁹. Il fantastico appunto è l'archivio

8 Il narratore afferma di aver accluso al libro una piccola pianta, per consentire al lettore di orientarsi meglio. In realtà, nonostante la suddivisione apparentemente ordinata nei quattro quartieri, il disorientamento e il caos spaziale sembrano riprodurre l'impressione di accatastamento di epoche diverse e contrastanti che regna sovrano nella città vltavina. Si passa dall'una all'altra spostandosi insensibilmente da un quartiere all'altro, come per un attraversamento continuo di soglie. Del resto lo stesso nome di Praga, Praha, vuol dire appunto soglia, confine. I quartieri della fantastica Perla sono inoltre divisi rigidamente in base alla classe sociale dei loro abitanti; si passa così dal quartiere della stazione, collocato ancora sull'orlo della palude, alla città giardino, abitata dai ricchi e da questa, lungo la Via Lunga, alla parte della città abitata dalla classe media. Fino a ritrovarsi in una specie di ghetto, denominato nella finzione quartiere francese, ma con caratteristiche che ricordano nell'incredibile accatastamento di casupole di legno entro uno spazio esiguo e di spelonche maleodoranti, il ghetto ebraico di Praga prima del risanamento. Infine, il Palazzo in cui risiede l'invisibile Patera, che tutto sovrasta come il castello dell'omonimo romanzo dell'altro grande Praghese, ricorda molto il Hradschin, la rocca dominante la conca praghese. Ma gli stessi abitanti di Perla non possono far pensare a quell'incredibile fauna di letterati, cresciuti e nutriti di fantastico nella città sulle rive della Moldava. Città in cui la vita reale e quella immaginari, il sogno e la veglia si confondevano a creare un'atmosfera trasognata, in cui perfino confine tra carne e pietra, tra esseri viventi e simulacri vecchi di secoli si era fatto incerto e malsicuro.

9 Freud 2002: 241-274.

delle rimozioni di un'intera cultura: «in der Phantastik wird die Begegnung der Kultur mit ihrem Vergessen erzählt». Nel fantastico si narra l'incontro della cultura con il proprio processo di oblio e rimozione. In altri termini il fantastico svela la natura attiva del processo di oblio, l'oblio come azione, procedimento. Per questo Lachmann ci offre un'ulteriore, fulminante definizione del fantastico come «mnemotechnische Institution der Kultur», istituzione mnemotecnica di una civiltà¹⁰. Il fantastico produce continuamente immagini di ciò che non è stato visto, dello *Unvordenklichen*. Non è un caso che una delle ultime tappe dell'opera di distruzione di Hercules Bell, deciso ad annientare Patera e ad impadronirsi manu militari del Regno del Sogno, sarà l'incendio dell'archivio di Perla. Il rogo segnerà la sua definitiva vittoria, ed egli giustificherà l'impresa con la necessità di mettere ordine nel caotico reame dell'antagonista (Kubin 1994: 225).

Il paradosso che attiene all'opera di Kubin, consiste nell'ulteriore ambivalenza che sovrappone come in un continuo scambio di ruoli il solo, l'unico e individuale demiurgo – l'invisibile e onnipresente Patera – a una collettività inconsapevole e manipolata di personaggi marionette, tutti diversi nelle loro stravaganti, ma tutti illusorie manifestazioni di un'unica volontà.

2. Il ritorno del rimosso

In questo processo di rammemorazione attiva, che è poi, in virtù del paradosso del fantastico, nient'altro che l'altro volto o l'altro versante dell'oblio come processo attivo, è fin troppo ovvio che venga eroso anche il confine tra mondo umano e *Dingwelt*.

Il ritorno delle cose, «die Wiederkehr der Dinge»¹¹, è appunto l'altro grande tema attorno cui ruota *Die andere Seite*: gli oggetti, le cose che la ragione strumentale riduce a passivi *Gegenstände* di un soggetto onnipotente e dominatore, rivelano a loro volta un'intrinseca autonomia. A Perla non solo le epoche diverse del passato sono accostate le une alle altre, come lungo i corridoi di un immaginario e bizzarro museo ideato da un collezionista 'onnivoro': anche oggetti e persone scivolano gli uni nelle altre. Le persone sono marionette mosse da fili invisibili di un burattinaio, le cose si animano di vita propria. Addirittura sono gli esseri umani ad apparire come requisiti delle case, ad essere posseduti dalle case e dai quartieri in cui queste sono state collocate, e non viceversa. Contenitore e contenuto sono concresciuti, come nella metafora organistica di guscio e mollusco che percorre un altro grande libro sull'abitare – anzi sul *bewohnen* – il *Passagen-Werk* di Walter Benjamin¹²; così il narratore registra nei capitoli

10 Lachmann 2002: 10-11.

11 May 2018: 28.

12 Benjamin 1982: 292: «Wohnen als Transitivum – im Begriff des gewohnten Lebens – gibt eine Vorstellung von der hastigen Aktualität, die in diesem Verhalten verborgen ist. Es besteht darin, ein Gehäuse uns zu prägen».

iniziali, quelli che narrano, per così dire, la fase dell'acclimatazione alla bizzarra atmosfera di Perla – bizzarria che gli è stranamente familiare – come le strade fossero scarsamente animate, ma a questa mancanza di vita dell'esterno facesse riscontro una strana animazione degli interni, in cui, in virtù di un incantesimo, le porte sbattessero da sole, e le case fossero degli individui continuamente mutevoli, a formare con i loro abitanti unità inscindibili, come si trovano appunto solo nel mondo organico o, all'estremo opposto, tra le cose morte:

Nach und nach drang ich immer tiefer in alles ein. Ich fand Anhaltspunkte, feste Angeln in diesem Wirrwarr.

Die Häuser spielten da eine bedeutende Rolle. Oft war es mir, als ob die Menschen nur ihretwegen da wären und nicht umgekehrt. 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. Manche haßten sich, eiferten gegenseitig aufeinander. Es war garstige Brummbären unter ihnen wie die Molkerei da gegenüber [...]. (Kubin 1994: 66).

Non ci si discosterà molto dal vero se in questa 'mistica delle cose' volessimo individuare la declinazione specificamente praghese del fantastico in cui, come nella *Beschreibung eines Kampfes* che Kafka stava rielaborando in quegli stessi anni (la prima stesura risaliva però già al 1904/05), la tradizione romantica del meraviglioso si andava a innestare sul tronco di una corrosiva crisi dell'episteme razionalista, mandando in frantumi il modello che opponeva rigidamente il mondo inanimato oggetto di conoscenza, a un soggetto onnipotente regista e organizzatore del processo conoscitivo. Il soggetto nell'atmosfera della 'Praga magica' torna ad essere *Sub-jectum* fragile e umbratile, abitatore di dimore stregate, di strade che, come in Kafka, rotolano sotto i suoi piedi. Nel modo del fantastico convergono perdita dell'aura, constatata da Benjamin nel celebre saggio pubblicato nel 1935 nel suo esilio parigino¹³, meraviglioso romantico e aspetto sociologico di rivolta contro la ratio strumentale, quale verrà evidenziata nel saggio di Sartre del 1943 *Aminadab ou du Phantastique considéré comme un Language*¹⁴, specificamente dedicato alla concezione del fantastico in Kafka e in Maurice Blanchot. Il fantastico rappresenta per Sartre la rivolta dei mezzi contro i fini, degli oggetti contro la ratio strumentale che li asservisce, li rende eteronomi. Il fantastico considerato alla stregua di linguaggio articola allora la frattura nella relazione dominante¹⁵. Il paradosso di Perla sta nel fatto che Patera, questo accumulatore seriale, ha costruito un archivio di ciò che è stato rimosso al livello culturale ed epistemologico, allo scopo di agire contro quella *Entzauberung der*

13 Benjamin 1991.

14 Sartre 1943.

15 May 2018: 31.

Welt intesa come tendenza e direzione fatale della civiltà tecnica moderna; ma quello stesso archivio finirà poi per rivoltarglisi contro, preda di un demoniaco *Doppelgänger*, personificazione di quella medesima *ratio* tecnologica cui Patera credeva di opporsi¹⁶.

3. Temporalità dell'espressione e svuotamento del segno

Due dimensioni si rivelano innervate nella struttura profonda del romanzo, frutto di un'operazione molto meno ingenua e impacciata di quanto possa apparire a una prima lettura¹⁷. Da un lato una forte carica espressiva, che si avvale dell'icasticità che certo derivava a Kubin dalla sua *Doppelbegabung*, ovvero dalla sua vocazione primaria di disegnatore. Questa capacità di resa perentoria di una realtà visionaria, che quasi si afferma indipendentemente dalla volontà del soggetto, che gli si impone, costituisce l'aspetto più specificamente 'espressivo' dell'opera di Kubin, e raccorda saldamente il romanzo all'attività grafica: espressività intesa come radice unitaria della creazione artistica, in cui la visione interiore si imprime, con una *Umkehrung*, su un sostrato plastico e mutevole, imprimendovisi e lasciando una traccia. A fronte di questa forte espressività vi è, paradossalmente e in apparente contraddizione, lo svuotamento del segno. La ragione di questa devitalizzazione, dello svuotamento sia del segno grafico che del *Wort*, va ricercata nel rapporto disturbato col tempo.

Non è un caso che tale concezione poetica si dispieghi soprattutto in narrazioni oniriche, o in veri e propri protocolli di sogni; e che questo costituisca la prerogativa più specificamente praghese del procedimento di Kubin, in cui egli appare profondamente affine a Kafka; anche Kafka infatti riconosceva a se stesso il senso della rappresentazione della propria sognante vita interiore; in lui tale facoltà si era imposta in maniera talmente esclusiva e dirompente, da spingere tutte le altre in secondo piano, facendole progressivamente deperire. Ma, con le dovute differenze, resta il fatto che in entrambi la extraterritorialità si traduce nell'incapacità o impossibilità di mettere radici nella storia, di appartenere stabilmente a un preciso livello temporale, senza oscillare pericolosamente (Kafka usa, in altri contesti, la voce verbale *flattern* che rende perfettamente

16 Al termine della sua opera di distruzione, ovvero dopo aver dato alle fiamme l'archivio del *Traumreich*, Hercules Bell pronuncerà la frase sibillina: «Patera überläßt seinem Nachfolger nur di Exkremente» (Kubin 1994: 226), che degrada la conquista appena ultimata al livello di elemento residuale, letteralmente escrementizio, mentre funge nel contempo da autoproclamazione del nuovo sovrano.

17 Secondo Lia Secci i pregi del romanzo non sono di carattere stilistico-strutturale: «il montaggio è costruito faticosamente in confronto all'organico complesso delle illustrazioni, i tagli e i trapassi sono risolti con ingenua goffaggine, le tentate finzze psicologico-dialogiche fanno sorrider». La Secci rileva altresì «la carente intensità evocativa delle parole». Secci 1973: 73.

l'esitazione di un volo sospeso, come di pipistrello) tra il passato e il futuro¹⁸. Il fantastico assume nella particolare atmosfera praghese una declinazione tutta temporale, o meglio cronologica, mostra – trovandosi paradossalmente in sintonia con la nuova fisica – come *chronos* e *topos* siano inscindibilmente aggiogati. Ed è di casa a Praga proprio perché qui, come ha ben scritto Marino Freschi,

La messa in discussione delle componenti della realtà quotidiana stravolge – con il semplice indugio – la totalità cristallizzata liberandone potenzialità – alternative segniche, ermeneutiche, figurative e creative – su cui si fonda la scrittura praghese della vita. (Freschi 1990: 14).

Soffermiamoci su questa importante constatazione e sui due termini che essa chiama in causa: i segni e la vita. Ora in *Die andere Seite* essi si trovano in un conflitto insanabile: l'esperimento di Patera fallisce proprio per la sua natura segnica, per l'ostinato puntellarsi su segni asfittici, devitalizzati, che girano a vuoto. Di segni, in altri termini, astratti e slegati dal loro significato. L'unico significato che continua ad aderire alla loro superficie è un significato oscillante, arbitrario e labile: il prezzo. Il motivo del denaro, seppure nei suoi aspetti fantasmatici, viene posto in particolare rilievo nel romanzo: gli oggetti, le architetture assemblate da Patera sono merci, hanno un prezzo che viene scrupolosamente annotato. In più, egli fa leva sul denaro proprio per convincere anche l'io narrante a intraprendere il viaggio. D'altra parte l'attribuzione dell'invenzione della cartamoneta a forze diaboliche, comunque malvagie, la si ritrova anche nel secondo *Faust*, nel cuore del *Mummenschanz*, in cui giustamente si è visto il convergere di modernità e allegoria. Il particolare delle diverse valute fuoricorso, che all'improvviso, quasi per magia, si sostituiscono alle somme che si credevano reali, denuncia il legame del denaro con il tempo e con quella dimensione di *Vergänglichkeit*, che Patera tanto si affanna a bandire dal suo ermetico mondo; qui tutti gli affari sono malsicuri, ma, al di sopra delle perdite e delle compensazioni, regna una «giustizia mostruosa che penetrava fin negli angoli più nascosti, rimetteva in equilibrio ogni cosa»¹⁹. Questa giustizia viene rappresentata icasticamente come un grande occhio, una specie di grande fratello a cui nulla può sfuggire²⁰. Si ha talvolta l'impressione che trascenda lo stesso Claus Patera,

18 Kafka 1990: 421 (6. August 1914): »Von der Literatur aus gesehen ist mein Schicksal sehr einfach. Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften innern Lebens hat alles andere ins Nebensächliche gerückt und es ist in einer schrecklichen Weise verkümmert und hört nicht auf zu verkümmern. Nichts anders kann mich jemals zufrieden stellen».

19 Kubin 1994: 58: «Eine ungeheuerliche, bis ins Verborgene dringende Gerechtigkeit, glich es alle Ereignisse immer wieder aus».

20 Kubin 1994: 58-59: «Der Wechsel von Glück und Unglück, Armut und Reichtum war ein viel rascherer wie in der übrigen Welt. Fortwährend überstürzten sich die Geschehnisse. Übergang alles noch so sehr drunter und drüber. Man fühlte eine starke Hand. Hinter den scheinbar unbegreiflichsten Zuständen witterte man ihre verborgene Kraft. Sie war die geheimnisvolle Ursache, daß sich dabei alles halten konnte und nicht ins Bodenlose stürzte. Es war das große

e costituisca la legge nascosta del Tutto. Ma intanto le cose, tramutate in merci, hanno perduto l'originaria natura ingenua di oggetti d'uso.

Dunque la dimensione fantastica di Perla è solo un aspetto dell'ambivalenza: si tratta di una commedia, del gioco parassitario di segni devitalizzati, un po' come accadrà nel *Castello* di Kafka. Anche nell'*Altra parte* si parla dell'impossibilità di raccontare l'individualità, di raggiungere un'autentica comunicazione soggettiva e, soprattutto, della messa in scacco di ogni tentativo di penetrare dietro la maschera del potere. Queste sono proteiformi e ingannevoli, proprio come il volto di Patera o, in Kafka, di Klamm. Vegliano quando sembrano dormire e viceversa. Si nascondono dietro la parvenza dei loro mille intercambiabili *Beamten*²¹. La scena esilarante all'Archivio costituisce il primo confronto dell'Io narrante con la mostruosa macchina burocratica, nel tentativo – anche lui come l'Agriensore – di parlare *vis à vis* con il Demiurgo inafferrabile:

An der Tür stand: Nicht klopfen! Und »da drinnen« schief ein Mensch. Ja, ohne Spaß, dreimal räusperte ich mich, bis einiges in die völlig erstarrete Pose tiefsten Nachdenkens kam. Dann streifte mich ein majestätischer Verachtungsblick und eine Stimme knarrte:
 ‚Was wollen Sie? Haben Sie eine Vorladung? Welche Papiere tragen Sie bei sich?‘
 (Kubin 1994: 62).

Per quanto ingenuo, anche l'Io narrante giunge alla conclusione che, nello Stato del Sogno, l'autorità «era una pura commedia» mentre il vero governo si svolgeva altrove:

Das war im Traumstaat die reinste Komödienobrigkeit. Hätte man sie fortgenommen, es wäre alles genau so gut und so schlecht gegangen. Diese enormen Aktenstücke – aus aller Herren Länder zusammengekauft – hatten mit dem Traumreich gar nichts zu tun. Um es herauszusagen, wie es sich verhielt: die mit Papierstaub geschwängerte Atmosphäre brauchte an zur Züchtung einer besonderen Spielart des homo sapiens, die zur Buntheit des Ganzen beitrug.
 Die wahre Regierung lag woanders. (Kubin 1994: 64).

Schicksal, das über uns allen wachte. Eine ungeheuerliche, bis ins Verborgene dringende Gerechtigkeit, glich es alle Ereignisse immer wieder aus. War ein Mensch verzweifelt, sah er vor Not keinen Ausweg mehr, so sanft er sein innerstes Gebet an diese Adresse. Jene schrankenlose Macht, voll furchtbarer Neugier, ein Auge, das in jede Ritze drang, war überall gegenwärtig; nichts entging ihm. Im Glauben daran war der Traumensch ernst, alles übrige war vergänglich».

21 La descrizione degli uffici in cui si finge di amministrare Perla suscita spontaneo il ricordo delle cancellerie del Castello kafkiano; è chiara la comune matrice di questi luoghi letterari, ovvero gli spazi labirintici dell'amministrazione asburgica degli ultimi anni dell'impero: «Es begann eine endlose Wanderung durch öde Gänge, Kanzleien, wo man bei unserem Kommen wie ertappt auffuhr; kahle Säle und Kabinette, bis an die Decke mit Akten und Mappen gefüllt». (Kubin 1994: 63).

L'accento ironico a una sorta di evolucionismo ispirato a Darwin non deve ingannare: questo nuovo genere di *homo sapiens*, oltre ad essere del tutto artificiale, è completamente privo di futuro: a Perla mancano del tutto i bambini o, dove vi siano, sono visti con sospetto, come portatori di caos e di disordine. In altri termini, come avrebbe scritto Benjamin nella sua *Archeologia del XIX sec.*, manca a questo genere di *homo sapiens* la capacità, propria dei bambini, di riconoscere il nuovo pur nei relitti di una tecnologia invecchiata, appartenente alla generazione precedente. Perfino la ruota delle generazioni appare bloccata a Perla; lo si vede anche nel ciclo inesistente della vita naturale, dove nulla germina e nulla sboccia, le stagioni non si alternano ma domina eternamente una monotonia uggiosa e spleenatica, che ben si confà alla *Stimmung* melanconica del luogo e del suo Signore.

4. La catastrofe di un vecchio mondo nuovo

In questo mondo di superficie, popolato da maschere, vige una sola divinità, che ha il volto duplice di Saturno o Chronos; non è un caso che sia proprio l'incantesimo dell'orologio a tenere avvinti gli abitanti della città di Perla²²; in esso si manifesta la divinità che domina su tutto il Regno del Sogno, utopia stravolta, rivolta al passato e completamente chiusa al futuro, letteralmente ossessionata dalle reliquie dei tempi trascorsi, ma incapace di coglierne la forza di deflagrazione che, come in Benjamin, deve far saltare il *continuum* temporale. Patera sostituisce semplicemente alla linea irreversibile del progresso il circolo di un tempo altrettanto vuoto, i cui emblemi sono il mulino e l'orologio. D'altra parte l'atteggiamento rispetto alla religione è improntato allo stesso eclettismo onnivoro che domina in architettura o in tutti gli altri aspetti dell'esistenza. Anche in questa *Stillosigkeit* si potrà vedere un riflesso della gaia apocalissi viennese e asburgica di cui parla, ad esempio, Hermann Broch nel suo saggio *Hofmannsthal und seine Zeit*²³.

Dunque tutte le religioni vi sono rappresentate in chiave sincretistica, ma su tutte domina la falce di Saturno, ovvero l'ossessione dell'orologio, l'*hantise de l'horloge*. Anche questo sincretismo non è che vernice, pura parvenza superficiale.

22 Su quest'incantesimo si veda il VI paragrafo del III capitolo intitolato «Der Alltag», la vita quotidiana, che inizia proprio con il motivo della vita in mezzo a oggetti vecchi ed ossidati, in cui persino gli specchi del barbiere appaiono opachi e appannati. La descrizione della singolare usanza legata all'orologio viene fatta per mezzo di una lettera, ritrovata tra gli abiti smessi dell'io narrante dopo il suo ricovero nell'ospedale psichiatrico, ovvero successivamente all'apocalisse e al tramonto del Regno del Sogno. La missiva non ha mai raggiunto il destinatario, del quale peraltro non si fa menzione nel resto della vicenda. Così l'incantesimo vi viene descritto: «Man kommt in eine kleine, winklige, leere Zelle, zum Teil mit rätselhaften Zeichnungen, wohl Symbolen, bedeckt. Hinter der Mauer hört man das gewaltige Pendel mächtig hin- und her schwingen. Sol Tick.... Tack.... Tick.... Tack.» (Kubin 1994: 71).

23 Broch 2002: 177.

In realtà domina il libero pensiero; anche qui un'allusione alle spinte secolarizzanti dell'impero asburgico e, ancora al di sotto di questo scetticismo, il senso destabilizzante di oscura fatalità. Al caffè dove è solito trascorrere il pomeriggio l'io narrante fa una conoscenza interessante con il Barone Hector von Brendel, che dovrebbe introdurlo alla vita spirituale e allo stato d'animo che domina a Perla. In realtà il barone è in grado unicamente di indicare al protagonista delle cose, degli oggetti. E questi sono semplicemente alimenti: l'uovo, la noce, il pane, il formaggio, il miele, il vino e l'aceto sono considerati particolarmente sacri. Ma ben presto a questo catalogo l'io narrante aggiungerà, per suo conto, i capelli, il corno e ancora le pelli conciate, che avevano un valore misterioso. I capelli e il corno segnano il confine tra organico e inorganico, tra la vita e la morte (Kubin 1994: 75).

Proprio in relazione alla questione della religione di Perla, si infittisce sempre più il senso di mistero, ulteriormente accresciuto dall'assenza di un narratore onnisciente; il lettore viene a capo della condizione del Regno del Sogno assieme al personaggio principale, che raccoglie in sé le prerogative di testimone, narratore e fuoco prospettico della vicenda. Il precipitare degli eventi verso la catastrofe subisce una forte accelerazione col volgere del secondo anno del suo soggiorno a Perla. La ricorrenza coincide con la morte della moglie, dovuta a un non meglio precisato crollo nervoso. Poco prima della morte di lei, il narratore, spinto dall'esigenza di chiedere aiuto, si decide a intraprendere direttamente la ricerca di Patera nella sua spettrale Residenza. L'incontro con il Demiurgo, che gli si presenta come un Proteo dai mille volti, ma al tempo stesso come un essere spossato e impotente, non è che il culmine di una serie di esperienze in cui, con chiarezza crescente, l'io prende coscienza del vuoto che divora interiormente l'intera creazione di Patera. Vi è un episodio con funzione ritardante, ma degno di nota, poiché sembra riflettere con estrema precisione quello che stava avvenendo nella cultura asburgica contemporanea: ovvero il sorgere, sul tronco dell'organismo sociale della Mitteleuropa, di una nuova scuola pittorica, l'Espressionismo, che esaltava i valori della percezione e dei colori. Si tratta di chiari riferimenti alla nuova corrente figurativa, che intorno al 1906/07 si stava organizzando, soprattutto a Monaco e Dresda, attorno a nomi come Franz Marc e Kandinsky. La rivoluzione che avviene nella struttura percettiva del narratore sembra proprio ricalcare gli esiti di quell'avanguardia generazionale:

Die ausgebildeten Sinne beeinflußten allmählich den Gedankenapparat und formten ihn um Einer überraschender Art des Staunens wurde ich fähig. Herausgerissen aus dem Zusammenhang mit den anderen Dingen gewann jeder Gegenstand eine neue Bedeutung. Daß so ein Körper aus der Ewigkeit bis zu mir reicht, das machte mich aufschaukeln. Das bloße Sein, so und nicht anders sein, ward mir zum Wunder. (Kubin 1994: 133-134).

E non è un caso che proprio una conchiglia, un fossile, il guscio inorganico di un mollusco ormai morto, diventi il tramite di una nuova consapevolezza. Questa epifania delle cose irrelate, che si tramutano nelle lettere di un misterioso alfabeto, aveva certo dietro di sé una tradizione che si rifà, come minimo, al *Chandos Brief* di Hofmannsthal. In Kubin però essa si coniuga alla vertigine del vuoto, di chi inconsapevolmente si spinga sul baratro della nuova fisica, che di lì a pochissimi anni, con Einstein e Heisenberg, avrebbe mandato in frantumi il paradigma della fisica classica: gli elettroni non ruotano affatto attorno all'atomo con orbite regolari, ma ogni tentativo di misurarne il moto non fa che provocarne balzi. È l'entropia del mostruoso mondo ignoto dietro a questo infinito presagito da Nietzsche. Sebbene non su basi scientifiche, Kubin indovina un mondo non sempre vivente, che «doveva essere di continuo ricreato, e sempre nuovo»²⁴.

Einstein avrebbe equiparato, di lì a poco, la materia all'energia. Kubin scrive, da artista, che il mondo è «forza d'immaginazione, immaginazione-forza»²⁵. Ancora, Ernst Mach, padre dell'empirio-criticismo, aveva dissolto il dualismo tra mondo delle cose e mondo spirituale, parlando nella sua *Analyse der Empfindungen* (1893) di fasci di relazioni. Su una analoga linea, per quanto riguarda il problema gnoseologico, sembra porsi la Psicografia, titolo che il narratore dà a un suo ciclo grafico, in cui sviluppò uno strano sistema di linee:

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. (Kubin 1994: 127).

Certo questa riduzione del segno grafico a sistema di linee commiste a grafia sembra richiamare quella 'rivoluzione per l'elementare' che fu l'Espressionismo. Ma ancor più, a me pare, colpisce la sintonia inconsapevole con quello che, secondo Werner Karl Heisenberg, il più geniale allievo del fisico danese Niels Bohr, era il compito del fisico, posto dinanzi al mondo subatomico, per le cui particelle elementari le leggi di Newton non valevano più. Il fisico – esattamente come il poeta – non deve descrivere i fatti del mondo, ma creare metafore e connessioni mentali. Posto che ogni volta che uno degli elettroni ruota intorno all'atomo, cambia il suo livello di energia ed emette una particella di luce, Heisenberg mette in atto una strategia riduzionistica: tutto quello che si lascia misurare direttamente registrandola su di una lastra fotografica, è questa

24 Kubin 1994: 134: «Eine nicht immer lebendige Welt musste nach und nach geschaffen werden».

25 Ibid. »Die Welt ist Einbildungskraft, *Einbildung – Kraft*».

luce che proviene dall'oscurità dell'atomo. Ma l'oscurità dell'atomo in sé rimane appunto inviolata. Incastrando pezzi e lasciando perdere la figura complessiva, Heisenberg cominciò a identificare sottili relazioni, modi di sommare e moltiplicare le sue matrici, regole di un nuovo tipo di algebra che diventava sempre più astratta, nella quale perfino le regole dell'algebra tradizionale erano violate. In un andare e venire di allucinazioni, in cui si mescolava anche il vecchio Goethe del *Divano orientale-occidentale*, trovato casualmente nella camera della pensione a Helgoland, Heisenberg stese lo schema di quello che nel 1925 sarebbe uscito sulla «Zeitschrift für Physik»: *Über quantentheoretische Umdeutung kinematischer und mechanischer Beziehungen*.

Tornando all'apocalisse imminente di Perla, essa viene accelerata dal denaro di Hercules Bell, il campione della modernità che si contrappone al sempre più esausto e decrepito Patera, ma che in realtà ne costituisce una *Spaltung*, il necessario complemento. Non è un caso che la comparsa di Hercules porti con sé, e causi, un'ondata di sensualità sempre più sfrenata, che spinge gli abitanti addirittura ad accoppiarsi con gli animali. Tra gli aspetti più inquietanti della disgregazione, vi è la malattia della materia inanimata. Il dissolversi degli stessi atomi che la compongono, come questi fossero stati colpiti da uno strumento di misurazione troppo potente, che ne falsi il percorso. Alla fine, dopo che Patera e l'Americano si saranno scambiati il volto, alla natura ibrida del demiurgo farà da contraltare quella che Cacciari, in un saggio su Jünger, chiama l'ironia della palude²⁶: nelle mefitiche paludi che circondano Perla, disgregazione e generazione si fondono. Dalla regione selvaggia, che nel Paese del Sogno era considerata sacra, proviene non solo la vita, ma anche la morte. Essa «sapeva nutrirsi riccamente del proprio corpo: le sue tigri divoravano i suoi maiali, le sue volpi cacciavano i suoi caprioli»²⁷. Nelle ultime battute della Terra del Sogno l'entropia è totale, il sistema chiuso è condotto alla morte. Alla fine, da quell'oceano di sangue sconfinato, emergerà una distesa enorme di rovine. E non vi è chi non abbia voluto vedere in questo finale da *Götzendämmerung* la fosca profezia di un altro Regno millenario, edificato da un'altra folle volontà.

26 Cacciari 1980: 149-151: «Il sole rimane sempre nascosto dietro le spesse nubi che salgono dalle terre fermentanti. La vita universale qui si esprime decomponendo le forme del suo vecchio ciclo. Ma la decomposizione è anche ironia. La confusione dei regni avviene anche per questo potente filtro dissoluto, per la sottile opera del diabolico riso, e non come improvvisa catastrofe. L'ironia produce l'incessante scambio tra le forme – testimonianza della loro tremenda illusorietà. Ironica è perciò la vita universale, allorché produce una catastrofe [...] Ma questa ironia e la dissoluzione che produce sono ibride, come il demiurgo di Perle, la fantastica capitale di *Die andere Seite*. La dissoluzione conduce alla mera possibilità [...] Il possibile soltanto, l'infinito pullulare dei possibili, riempie questo mondo di mezzo, sospeso tra putrefazione e possibile, dove solo il possibile è reale. Infiniti mondi reca in sé questa palude, eppure, come un amico di Kubin, Paul Klee, riconobbe, soltanto poche figure ne emergeranno (le illustrazioni di Klee per il *Candide* rivelano a pieno lo scambio con Kubin)».

27 Kubin 1994: 219: «Am eigenen Leibe vermochte er sich reichlich zu nähren – seine Tiger fraßen seine Schweine – seine Füchse jagten seine Rehe».

Bibliografia

- Benjamin, W., 1982, *Das Passagen-Werk in zwei Bänden*, hrsg von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- ., 1991, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/2, Frankfurt/M., Suhrkamp: 431-508.
- Broch, H., 2002, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Cacciari, M., 1980, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano, Adelphi.
- Freschi, M., 1990, *La Praga di Kafka. Letteratura tedesca a Praga*, Napoli, Guida.
- Freud, S., *Das Unheimliche* (1919), in *Studienausgabe*, hrsg von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, Bd. IV: *Psychologische Schriften*, Frankfurt/M., Fischer, 1989: 241-274.
- Kafka, F., 1990, *Tagebücher (1909-1923)*, hrsg von H.-G. Koch, Frankfurt/M., Fischer.
- Kubin, A., 1994, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Hamburg, Rowohlt.
- Hewig, A., 1967, *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman ‚Die andere Seite‘*, München, Fink.
- Hughes, J., 2007, *Modernity and Ambivalence. Alfred Kubin's ‚Die andere Seite‘*, in «Austrian Studies», 15: 80-95.
- Lachmann, R., 2002, *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiengeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Latour, B., *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit in der Wissenschaft*, aus dem Englischen von Gustav Rößler, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2002. [ed. or. *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, London, 1999].
- May, M., 2018, *Die Wiederkehr der Dinge. Phantastik als Diskurskritik der Moderne*, in Marie-Thérèse Mourey und Evelyne Jacquelin (Hg.), *Phantastik und Gesellschaftskritik im deutschen, niederländischen und nordischen Kulturraum*, Heidelberg, Winter: 27-44.
- Sartre, J.-P., *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*, in *Situations*, vol. I, Paris 1943.
- Secchi, L., 1973, *Alfred Kubin. L'altra parte*, in *Il romanzo tedesco del Novecento*, a cura di G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases e C. Magris, Torino, Einaudi: 69-80.
- Todorov, T., *Einführung in die fantastische Literatur*, aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubauer, Berlin, Wagenbach Verlag, 2013 [ed. or. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1971].