

Vittoria Petrolati

ORCID: 0009-0000-2053-4497

Università degli Studi di Trento (ROR: 05trd4x28)

vittoria.petrolati@unitn.it

DOI: 10.54103/1593-2508/31244

«*Die Verwirrung des Traumes*». Alfred Kubin
e la narrazione del sogno*

[«*Die Verwirrung des Traumes*». Alfred Kubin and the narration of dreams]

ABSTRACT. Alfred Kubin's novel *Die andere Seite* (The other side) is fundamental to the understanding of the oeuvre of the Austrian artist, who is widely renowned as a creator of twilight and dream worlds. The novel is thought to embody Kubin's artistic vision, with its emphasis on the portrayal of dreams and the sensations they elicit. This article explores Kubin's novel within its artistic and historical context, stressing the influence of Fin-de-siècle dream transcription practices and of Sigmund Freud's ideas about the dream on Kubin's artistic and writing style.

KEYWORDS: Alfred Kubin, *Die andere Seite*, Dream, Doppelbegabung, Dream Aesthetics, Dream Notation, Dream-work, Dream Narration, Sigmund Freud.

SOMMARIO. Il romanzo *Die andere Seite* di Alfred Kubin è un testo fondamentale per comprendere la produzione complessiva dell'artista austriaco, noto soprattutto per la creazione di mondi onirici e crepuscolari. Kubin condensa in questo romanzo la sua visione artistica, portando agli estremi la rappresentazione del sogno e delle sensazioni da esso suscitate. L'articolo analizza *Die andere Seite* in riferimento al suo contesto artistico e storico, mettendo in risalto l'influenza esercitata dalla pratica della trascrizione dei sogni, ampiamente diffusa

* L'articolo è una sintesi di alcuni capitoli tratti dalla tesi di laurea di chi scrive, discussa il 24/07/24 presso l'Università di Trento, con il titolo «Die Traumsyntax als Stilmuster und Erzählstrategie in Alfred Kubins *Die andere Seite* und Franz Kafkas Sammlung *Ein Landarzt*».

nel periodo tra il XIX e il XX secolo, e dalle idee di Sigmund Freud relative al sogno sullo stile testuale e grafico di Kubin.

PAROLE CHIAVE: Alfred Kubin, *Die andere Seite*, Sogno, Doppelbegabung, Estetica onirica, Traumnotat, Lavoro onirico, Narrazione onirica, Sigmund Freud.

Die andere Seite di Alfred Kubin è un romanzo fortemente caratterizzato dalla presenza del sogno e dell'onirico. La creazione di mondi crepuscolari, mostruosi, onirici e irrazionali è il segno distintivo dell'arte figurativa di Kubin e si riflette anche nel suo unico romanzo, che si colloca perfettamente in linea con la sua produzione artistica. Alfred Kubin è conosciuto principalmente come artista figurativo, ma anche la sua produzione letteraria, per quanto meno nota di quella grafica, si estende per decenni. Un fattore comune tra l'opera grafica e quella letteraria è il sogno, che si palesa chiaramente nel romanzo *Die andere Seite*. Sin dall'infanzia Kubin crea sulla carta mondi spettrali e visionari, popolati da esseri raccapriccianti, a metà tra umano e bestia, e il carattere onirico delle sue opere artistiche viene colto dalla critica già agli esordi: nel 1903 Ferdinand Avenarius, editore di «Kunstwarts», lo definì un «Traumkünstler»¹.

Die andere Seite è un testo che nasce dalla necessità di Kubin di trovare un mezzo espressivo alternativo in un momento di blocco creativo: la ricerca estenuante per lo sviluppo di un nuovo stile grafico porta Kubin a una profonda crisi, acuita dalla morte del padre nel 1907 e dall'aggravamento dello stato di salute della moglie Hedwig nello stesso periodo. Sebbene la formazione di Kubin sia prevalentemente artistica, egli dimostra una grande padronanza dell'uso della lingua per descrivere le immagini in modo chiaro, nitido e netto. Nel suo romanzo Kubin riesce a creare un intero nuovo mondo, reso tangibile e realistico dalla lingua impiegata, ma che, per quanto realistico, è allo stesso tempo anche onirico e inafferrabile. Infatti, in *Die andere Seite* Kubin rappresenta sia la Monaco di inizio Novecento, città dove soggiorna negli anni di apprendistato da artista, sia il fantastico Traumreich, che si forma nella mente del lettore man mano che viene descritto dal narratore. Il Traumreich è rappresentato come un paese reale, nascosto tra le

¹ Alfred Kubin, *Dämonen und Nachtgesichte*, R. Piper & Co. Verlag, München 1959, p. 45.

montagne recondite della lontana Asia, ma si dimostrerà poi nel corso del romanzo un mondo chimerico ed illusorio. Il Traumreich prende forma dalla descrizione delle immagini di cui è composto, rappresentate in *Die andere Seite* non solo attraverso disegni – il romanzo è accompagnato da 52 incisioni realizzate da Kubin stesso – ma soprattutto tramite le parole, come se Kubin stesse creando un enorme, lunghissimo e dettagliatissimo *Traumnotat* mascherato da romanzo². Come molte altre opere in lingua tedesca scritte e pubblicate a inizio Novecento, *Die andere Seite* racchiude una molteplicità di significati da ricondursi a un'ispirazione derivante da testi di natura psicanalitica, come la *Traumdeutung* di Sigmund Freud. Con la diffusione dell'interesse per il mondo onirico, sorta dall'identificazione da parte di Freud di mezzi per comprendere come si articola il sogno e come se ne può parlare, divenne pratica comune quella di redigere diari di sogni, famoso è ad esempio quello di Arthur Schnitzler, con i quali si diffonde il genere del *Traumnotat*.

Il carattere onirico della scrittura di Kubin è dovuto per la maggior parte alle tecniche narrative utilizzate. La sua prosa lascia aperte diverse strade interpretative e invita i lettori a cercare di orientarsi nell'irrazionalità del mondo che rappresenta. *Die andere Seite* è un romanzo in cui l'influenza del sogno e del modo di raccontarlo è evidente sia sul piano contenutistico che stilistico. Dal punto di vista del contenuto, il narratore della vicenda, alter ego letterario di Kubin, dopo aver intrapreso un lungo viaggio che da Monaco lo porta nel remoto Traumreich, si ritrova ad affrontare un reame dove il nome Traumreich non indica tanto un luogo utopico e da sogno, quanto letteralmente un regno dove il sogno è sovrano. Tutto quello che vi accade e che viene narrato dal disegnatore di Kubin, dalle più insignificanti vicende quotidiane agli eventi salienti della storia, sono per la maggior parte fatti che si discostano da quella che potrebbe essere l'esperienza di una vita semplice e banale. I personaggi di Kubin si ritrovano in un mondo afflitto da un

² Il *Traumnotat*, letteralmente 'annotazione onirica', è un genere di testo che si diffonde particolarmente a inizio Novecento. I *Traumnotate* sono appunti scritti da chi sogna nei momenti successivi al risveglio per ricordare il contenuto e le impressioni oniriche il più fedelmente possibile.

crepuscolo continuo, dove tutto quello che accade sembra più il racconto di un sogno che non di fatti che vogliono imporsi come reali. Dal punto di vista stilistico, tramite l'uso congiunto di un lessico particolarmente iconico e di una sintassi che può essere definita 'onirica', Kubin riesce a trasporre nel romanzo il modo in cui comunicano i sogni – e cioè attraverso un insieme di pensieri e immagini – rendendo il racconto del narratore una versione letteraria e fittizia di un *Traumnotat*.

L'estetica onirica di Kubin verrà qui illustrata attraverso un confronto con scritti autobiografici dell'autore che trattano il tema dell'influenza del sogno sulla sua opera. Successivamente, verranno introdotti dei concetti chiave sviluppati da Freud sulla *Traumarbeit* per definire le caratteristiche distintive del sogno e come queste vengono trascritte all'interno dei *Traumnotate*. Si osserverà poi come evolve la tematica del sogno all'interno di *Die andere Seite*, non solo nei suoi contenuti, ma anche nella forma in cui la storia viene scritta, prendendo come esempio il punto culminante del libro, che propone un chiaro esempio di *Traumnotat* letterario, costituito dal sottocapitolo *Die Verwirrung des Traumes*.

1. L'estetica onirica di Alfred Kubin

Il carattere della produzione artistica di Alfred Kubin, sia nella sua espressione grafica che scritta, rivela una chiara ed evidente derivazione onirica. L'inclinazione di Kubin per l'onirico, tuttavia, non deve essere esclusivamente considerata un elemento utile alla critica per definire il suo lavoro artistico e letterario. Piuttosto il sogno rappresenta per Kubin un modello stilistico e un punto di riferimento per lo sviluppo delle sue strategie narrative. Negli anni successivi alla stesura e pubblicazione di *Die andere Seite*, Kubin compose numerosi testi autobiografici e brevi articoli incentrati sulla propria estetica e sulle fonti di ispirazione che l'avevano generata. In questi scritti l'autore sottolinea ripetutamente l'importanza centrale del sogno come punto di origine delle sue opere. La riflessione estetica di Kubin risale a un periodo secondario rispetto a quello di composizione del romanzo, tuttavia si ritiene che questi testi possano fare luce anche sul procedimento creativo che ha generato il romanzo stesso.

Nel 1908, durante il periodo di stesura di *Die andere Seite*, Kubin scrive all'amico e artista Fritz von Herzmanovsky-Orlando: «Ich bin der Organisator des Ungewissen, Zwitterhaften, Dämmerigen, Traumartigen. – Angestrebt wird von mir dieses tief in meiner Menschlichkeit wurzelnde geheimnisvolle Reich, zu leben und in feste künstlerische Formen zu gießen»³. Quindi, in questa fase della sua creazione artistica, Kubin ha compreso chiaramente quale sia la propria vocazione: egli vuole ricercare il modo di traslare nel mondo esterno ciò che appartiene al suo mondo interiore e onirico. Come argomenta Rocío Sola, la creazione dei *Dämmerungswelten* kubiniani deriva dalla sovrapposizione del mondo fisico e del mondo onirico: «for Kubin, the oneiric and hallucinated component within the contemplation of forms becomes the main substratum of his art, often finding himself as an inhabitant of two worlds, both being equally true and real»⁴. Wolfgang Martynkewicz sottolinea invece come il sogno abbia consentito a Kubin di individuare un modello sul quale plasmare la propria estetica: «für den Künstler Kubin war der Traum eine Ressource, die Überschreitungen ermöglichte; der Traum gehorcht nicht den Proportionsgesetzen der Erfahrungswelt; im Traum kommt das Fragmentierte, Losgelöste, Verrätselte und grotesk Entstellte zum Ausdruck, das Kubin zum Markenzeichen seiner Kunst machte»⁵.

Kubin sostiene, all'interno dell'autobiografia *Dämonen und Nachtgesichte*, di aver concepito l'idea di riprodurre le immagini che compongono i sogni in modo consapevole e calcolato in un momento preciso, in seguito al quale è cambiato il suo approccio alla riproduzione del sogno:

Nach dem großen «Sansara» Zyklus (1911), kam mir die Idee, den Traum wie er sich unmittelbar nach dem Aufwachen noch im

³ Fritz von Herzmanovsky-Orlando, *Der Briefwechsel mit Alfred Kubin: 1903 bis 1952*, a cura di Michael Klein, Residenz Verlag, München 1983, p. 10.

⁴ Rocío Sola, *Living in a Dream: Alfred Kubin's Inner Landscapes*, in «Language, Literature and Interdisciplinary Studies», 4 (2021), pp. 22-37, qui p. 25.

⁵ 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 Peter-André Alt e Thomas Anz, De Gruyter, Berlin-New York 2008, pp. 137-156, qui p. 139.

Gedächtnis spiegelt, auch im Bild festzuhalten. Nächtliche, wenn auch sogenannte Tag- oder Wachträume waren für mich seit Jahren eine reiche Mine, deren künstlerische Schätze des richtigen Bergmanns harrten. [...] Nun studierte ich den Traum aber förmlich methodisch. Ich las alte und auch ganz moderne Theorien darüber. Beobachten des eigenen Traumlebens war eben für mich, daß ich das Bild suchte, schließlich das Furchtbarste. Ich lebte mich ganz in diesen spukhafte, für viele überhaupt nicht existierende [sic] Traumwesen ein, und es gelang mir, aus einer bestimmten, gleichsam traumwachen GeistesEinstellung Kompositionen in diesem Sinn auszuführen.⁶

In questa sezione, Kubin riconosce che per un lungo periodo i sogni sono stati una ricca miniera di ispirazione artistica, ma che solo in un secondo momento ha intrapreso un'analisi sistematica e approfondita di tali sogni. La scelta di trasmettere i sogni «auch im Bild», ovvero anche attraverso le immagini, esattamente come si presentano nella mente dopo il risveglio, potrebbe essere interpretata come l'indicazione di un precedente tentativo di realizzare tale progetto, sebbene attraverso un mezzo diverso: la scrittura.

All'interno del volume *Aus meiner Werkstatt* sono raccolti molteplici scritti di Kubin sulla sua vita di artista e scrittore, oltre a una serie di racconti. In particolare, le prime due parti del volume, rispettivamente intitolate *Traumerleben* e *Die Arbeit des Zeichners*, rivestono un ruolo fondamentale per la comprensione delle fonti dell'estetica kubiniana. Nel saggio che apre la prima parte, *Über mein Traumerleben* (1922), Kubin riflette sul suo rapporto con il sogno e di come questo sia legato all'arte:

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 der Traum als Bild; so wie er komponiert, so wollte ich wissend als Künstler zeichnen und fand erst größere Befriedigung, als ich mich entschloß [sic], die zart auftauchenden Fragmente so zusammenzufügen, daß sie ein Ganzes ergaben.⁷

⁶ Alfred Kubin, *Dämonen und Nachtgesichte*, p. 45.

⁷ Alfred Kubin, *Aus meiner Werkstatt*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1976, p. 7.

In questa affermazione Kubin si confronta con le difficoltà che si incontrano nel ricordare il sogno e di come esso possa essere ricostruito. Kubin quindi riconosce la *Bildhaftigkeit* – il carattere immaginifico del sogno – come caratteristica distintiva del sogno stesso e spiega che, con il suo lavoro, aspira alla riproduzione completa dell'insieme che compone le immagini oniriche. Inoltre, l'autore sottolinea che l'elemento centrale da riprodurre dal mondo onirico non è solamente la rappresentazione fedele delle immagini oniriche, ma anche l'insieme delle sensazioni da esse suscitate: «das Wichtigste bleibt dabei, daß man das Urgefühl nicht verliert: alles Erlebbare wird ausschließlich als ein persönliches erlebt [*sic*]. [...] Ich halte die unmittelbare schöpferische Vision für weit stärker und tragender als ihre weit-schweifige Analyse»⁸.

Nel saggio *Aus halbvergessenem Lande* (1926) Kubin impiega terminologia psicanalitica per illustrare il legame che intercorre tra il sogno, l'arte e l'inconscio:

Eine reiche Fundgrube sind mir Träume. Ich halte sie für schlechthin unergründbar. Das im untergegangenen Einst Geschaute mischt sich da mit Bruchstücken des vielleicht erst gestern Erlebten, und gerade im Traum finde ich unzweideutig meine Ansicht bestätigt, daß das Erlebnis der Natur ganz wesensgleich ist mit dem der Kunst.⁹

I sogni sono per Kubin un oggetto di studio complesso: sono costituiti dall'insieme di ricordi, esperienze e impressioni del passato che si combinano con nuove esperienze e si fondono in un paesaggio onirico complesso e spesso enigmatico. Inoltre, sembra che Kubin veda nel sogno un parallelo della natura, in quanto sogno e natura figurerebbero come fonti di ispirazione legate alla profondità dell'esperienza umana universale che possono essere restituite attraverso l'arte.

In *Rhythmus und Konstruktion* (1924) a chiunque gli chieda come poter creare un «festes Abbild eines stets im Wandel vergehenden Vorbildes» Kubin risponde: «Durch Übung! Als Schauender hingegen, als Zeichner tätig

⁸ Ivi p. 8.

⁹ Ivi p. 24.

zerlege ich die Vision, baue sie von neuem auf und versuche, so gleichsam ein geklärtes Traumbild zu formen»¹⁰. La spontaneità e la credibilità dei mondi onirici di Kubin sono quindi il risultato di un processo di riflessione e studio approfondito, volto a ricreare nelle sue opere la forma in cui il sogno si manifesta nella nostra mente. Il suo fine ultimo è rappresentare anche la sensazione che il sogno evoca, senza limitarsi a riprodurre fedelmente le immagini che lo compongono.

La maggior parte di questi scritti fa riferimento quasi esclusivamente alla produzione artistica di Kubin e non a quella letteraria. Considerando queste riflessioni di Kubin sull'importanza del sogno per la sua arte, per quanto successive alla composizione del romanzo, si riconosce l'influenza dell'onirico sullo stile elaborato da Kubin per *Die andere Seite*: si potrebbe ipotizzare che Kubin abbia inizialmente cercato di esprimere il contenuto onirico attraverso la scrittura, per poi volgersi sistematicamente alla riproduzione grafica del sogno. In *Die andere Seite* il testo e le immagini sono posti in continuità, tanto che in alcuni passaggi i bordi che delimitano le illustrazioni diventano frastagliati e si avvicinano al testo.

Nadja Kaltwasser ritiene infatti che, «der Unterschied in den Möglichkeiten zwischen einem schriftlich fixierten Traum und einem Bild, dessen Sujets auf dem Traumerleben basieren, läßt sich anhand der Illustration und ihres schriftlichen Pendants deutlich erkennen»¹¹.

2. La Traumarbeit e i Traumnotate

Lo scopo del nostro confronto con le teorie di Freud sul sogno non intende essere né stabilire un presupposto per un'analisi di stampo psicanalitico dell'opera di Kubin, ma costituire un punto di partenza per capire in che modo riconoscere l'influenza della narrazione onirica sullo stile utilizzato da Kubin per *Die andere Seite*. È accertato che Kubin fosse a conoscenza delle teorie di Freud, che potrebbe aver preso come riferimento per la sua

¹⁰ Ivi p. 60.

¹¹ Nadja Kaltwasser, *Zwischen Traum und Alptraum. Studien Zur Französischen und Deutschen Literatur des Frühen 20. Jahrhunderts*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden 2000, p. 222.

riflessione sul sogno, motivo per cui riteniamo utile fare riferimento alla *Traumdeutung* freudiana. Martynkewicz afferma che Oscar A.H. Schmitz, scrittore tedesco cognato e amico di Kubin, particolarmente interessato alla psicanalisi, annota nei propri diari di aver introdotto Kubin a questa disciplina¹². Tuttavia, nonostante Kubin avesse nella propria biblioteca la *Traumdeutung* nella terza edizione del 1911 e le *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* del 1905, sembra che egli non fosse particolarmente propenso alla sua pratica¹³. Lia Secci sottolinea ad esempio come l'interesse di Kubin per lo studio dei sogni e dell'inconscio tramite strumenti psicanalitici fosse volto più a fini estetici che non terapeutici: all'interno del suo romanzo egli critica gli psicanalisti con ironia velata¹⁴. Anneliese Hewig spiega infatti che Kubin si rifiutava di commentare analiticamente i suoi sogni e nemmeno Schmitz riuscì mai a convincerlo a superare questa sua opposizione¹⁵. Kubin si sarebbe quindi dedicato allo studio delle opere freudiane al fine di rielaborare alcune idee legate alla *Traumarbeit* per sviluppare un modello di scrittura per *Die andere Seite*.

Per poter identificare le caratteristiche che permettono di riconoscere come il modo di raccontare i sogni abbia ispirato lo stile di Kubin, è necessario comprendere come il sogno si manifesta prima che venga trasformato in parola. Quando si provano a descrivere le caratteristiche principali che definiscono il sogno, esso viene descritto come un procedimento mentale all'interno del quale si susseguono immagini, sensazioni e pensieri che si sovrappongono l'un l'altro. Questi elementi che compongono il sogno non sono ordinati secondo una logica razionale, ma seguono una logica altra, sfuggente e di difficile comprensione. Il linguaggio del sogno appare meno espressivo del linguaggio del nostro pensiero cosciente, che è in grado di

¹² Cfr. Wolfgang Martynkewicz, *Zerstörerische Dualitäten*, p. 142.

¹³ Ivi p. 141.

¹⁴ Cfr. Lia Secci, *Alfred Kubin. L'altra parte*, in *Il romanzo tedesco del novecento*, a cura di Giuliano Baioni, Giuseppe Bevilacqua, Cesare Cases, Claudio Magris, Einaudi, Torino 1983, pp. 69-80, qui p. 72.

¹⁵ Cfr. Anneliese Hewig, *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman «Die andere Seite»*, Fink, München 1967, pp. 61-62.

esprimere idee e concetti complessi in modo completo e coerente. La limitazione dei mezzi di espressione del racconto del sogno è da ricondursi alla natura spesso frammentaria e pittorica del contenuto onirico. Infatti, il fatto che il sogno si componga per la maggior parte di immagini, porta a fare della *Bildhaftigkeit* uno dei suoi segni distintivi. Sigmund Freud scrisse a riguardo di questa qualità:

Nun denkt der Traum hauptsächlich in Bildern, und man kann beobachten, daß mit der Annäherung an den Schlaf in demselben Maße, in dem die gewollten Tätigkeiten sich erschwert zeigen, ungewollte Vorstellungen hervortreten, die alle in die Klasse der Bilder gehören. [...] Der Traum denkt also vorwiegend in visuellen Bildern, aber doch nicht ausschließlich. Er arbeitet auch mit Gehörsbildern und in geringerem Ausmaße mit den Eindrücken der anderen Sinne.¹⁶

Anche Kaltwasser spiega che «im Traum überwiegt die Bildhaftigkeit überhaupt die sinnesorientierte Repräsentation gegenüber den begrifflichen»¹⁷.

All'interno della sua *Traumdeutung*, oltre a offrire i mezzi per interpretare i sogni, Freud descrive anche il funzionamento del sogno. Nello specifico, il capitolo VI della *Traumdeutung*, intitolato *Die Traumarbeit*, è dedicato ai processi del lavoro onirico. Tra i processi descritti da Freud, tre risultano particolarmente interessanti per capire il modo di esprimersi del sogno. Questi sono la *Verdichtung*, la *Verschiebung* e la *sekundäre Bearbeitung*. Il compito della *Verdichtung* è condensare in un unico elemento onirico molteplici sensazioni, pensieri e temi. Infatti, Freud argomenta che, se confrontato con la copiosa quantità di pensieri che costituiscono i cosiddetti «Traumgedanken»¹⁸, il sogno appare stranamente «knapp, armselig, lakonisch»¹⁹. La causa della

¹⁶ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, a cura di Hermann Beland, Fischer, Frankfurt am Main 1991, p. 73.

¹⁷ Nadja Kaltwasser, *Zwischen Traum und Alptraum*, p. 3.

¹⁸ Secondo Freud i pensieri onirici sarebbero desideri, pensieri ed emozioni inconsci che si trovano alla base della rappresentazione onirica vera e propria. Freud distingue tra contenuti onirici latenti, che sono nascosti nell'inconscio, e contenuti onirici manifesti, che appaiono nel sogno stesso e sono vissuti coscientemente dal sognatore.

¹⁹ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, p. 282.

sinteticità tipica del sogno sarebbe quindi dovuta alla *Verdichtungsarbeit*, per via della quale dietro a poche immagini si cela un mondo di pensieri. Inoltre, la *Verdichtungsarbeit* potrebbe essere considerata come una qualità che mette in correlazione sogno e lingua, in quanto essa emerge soprattutto nel momento in cui un sogno viene raccontato. La *Verschiebung* è invece un procedimento attraverso il quale il vero contenuto del sogno e il suo significato vengono traslati su un altro elemento. Ad esempio, se un contenuto onirico ha un grande significato emotivo, questo può essere riproposto nel sogno in modo simbolico o nascosto affinché riesca a superare la censura della coscienza: «der Erfolg dieser Verschiebung ist, daß der Trauminhalt dem Kern der Traumgedanken nicht mehr gleichsieht, daß der Traum nur eine Entstellung des Traumwunsches im Unbewußten wiedergibt»²⁰. La *Verschiebung*, quindi, permette di traslare un significato su un secondo elemento, che rimane tuttavia in relazione con il primo, e ha la capacità di portare a una rappresentazione simbolica dei contenuti onirici. Infine Freud introduce il concetto di *sekundäre Bearbeitung* per descrivere un procedimento mentale che avviene nel sogno e che è legato alla ragione conscia: talvolta, all'interno del sogno, la ragione si intromette per dare spiegazioni o puntualizzazioni circa i contenuti del sogno per evitare che questo si interrompa.

Questi processi definiti da Freud si riferiscono principalmente al lavoro onirico, ma si ripropongono anche nel momento in cui si cerca di raccontare il sogno. Un sogno può essere raccontato a voce, o mediante la scrittura. In entrambi i casi il contenuto onirico – un insieme di immagini, sensazioni e pensieri – deve essere trasformato in parole che riescano a restituirlo il più fedelmente e velocemente possibile. In seguito alla trasformazione in parole, il contenuto onirico va organizzato e reso un testo coerente. Solo a questo punto si può passare alla fase della descrizione delle sensazioni, delle impressioni e dei colori vissuti nel sogno.

Per osservare il funzionamento di questi meccanismi e capire quindi come avviene il racconto del sogno, è sufficiente prendere in considerazione un *Traumnotat*. Il *Traumnotat* è uno scritto di lunghezza variabile: può essere

²⁰ Ivi p. 307.

costituito da poche righe, o essere molto esteso, fattore che dipende dall'intenzione di chi scrive e da quanto il sogno sia rimasto vivido nella sua memoria. I *Traumnotate* rappresentano quanto di più si possa avvicinare al resoconto di un sogno. Quindi vi si possono leggere essenzialmente le tracce lasciate dal ricordo del sogno, riorganizzato in modo più o meno logico in parole e frasi che cercano di rispecchiarne il contenuto. Questa tipologia di testo è spesso composta da un unico periodo, o da periodi molto estesi, in cui gli unici segni di interpunzione usati sono virgole e punti e virgola. Questi testi presentano una natura paratattica e asindetica. Dall'analisi dei tempi verbali dei *Traumnotate* emerge che solitamente si sceglie di scrivere al presente o al passato, e che i due tempi non vengono mai accostati all'interno dello stesso componimento. Inoltre, nei *Traumnotate* non è presente solo il resoconto di quello che avviene nel sogno o la trasposizione in parole delle immagini che lo costituiscono, ma sovente vi si trovano anche delle considerazioni personali dell'autore dell'appunto. Queste intromissioni sono in genere un tentativo da parte di chi scrive di interpretare le immagini descritte, oppure dimostrano l'incertezza del ricordo. In altri casi, esse possono anche rappresentare quei concetti e quei fatti di cui la nostra coscienza è consapevole all'interno del sogno. Leggendo diversi esempi di questi *Traumnotate*, li si può definire appartenenti a un genere dalle caratteristiche precise e condivise, come l'utilizzo del passato per raccontare il sogno, la presenza di una sintassi principalmente paratattica, l'uso di una lingua vivida e iconica e il tentativo di spiegare il contenuto onirico tramite similitudini legate a categorie conosciute dalla mente cosciente. Lo stile di notazione dei sogni è infatti caratterizzato da una sintassi molto particolare, che identifichiamo con il nome di *Traumsyntax*, o *sintassi onirica*. Il termine *Traumsyntax* si riferisce alla struttura e all'ordine delle frasi dei testi in cui viene narrato un sogno, in particolare al modo in cui i pensieri, le immagini e le emozioni sono collegati tra loro nel sogno. Si può quindi affermare che la *sintassi onirica* è legata all'organizzazione grammaticale e logica dei *Traumnotate* per riflettere la sequenza del contenuto onirico. Lo scopo del *Traumnotat* sarebbe quindi riproporre i sogni in parole, come spiega Manfred Engel: «die wesentlichen Operationen des Traumnotats [sind] Verbalisierung, Narrativierung

und Beschreibung»²¹. I *Traumnotate* possono essere reali, come ad esempio quelli di Kafka e quelli di Arthur Schnitzler²², oppure anche fittizi, impiegati all'interno di testi letterari, come in *Die andere Seite* di Alfred Kubin.

3. Il sogno in «Die andere Seite»

Die andere Seite è l'unico romanzo che Kubin abbia mai scritto. Il periodo di scrittura del romanzo si colloca tra il 1908 e il 1909, anno in cui esso viene pubblicato presso la G. Müller Verlag di Monaco. Il lasso di tempo antecedente la scrittura del romanzo era stato un periodo difficile nella vita di Kubin. Dal punto di vista familiare egli perse il padre nel 1907, dopo essere faticosamente riuscito a riallacciare i rapporti con lui e a migliorare la loro relazione in seguito ai primi successi da artista. Inoltre, le condizioni di salute della moglie Hedwig si erano aggravate e questa si era dovuta stabilire in un sanatorio²³. Dal punto di vista professionale e artistico, dopo una fase

²¹ Manfred Engel, *Der Traum und seine Medien*, in «Studi Germanici», 23 (2023), pp. 9-36, qui p. 18.

²² Si veda ad esempio questo *Traumnotat* di Arthur Schnitzler riportato in Arthur Schnitzler, *Träume: Das Traumtagebuch 1875-1931*, Wallstein Verlag, Göttingen 2012, p. 22: «30. 7. Sonderbarer Traum unter vielen andern, aldruckhaft, heute Nacht: Wie ich während meines Begräbnisses auf dem Friedhof stehe, die Kränze betrachte, die Schleifen lese und wundere mich, dass ich am 16. Mai gestorben bin, gerade einen Tag nach meinem Geburtstag. Dann kommt man mir zureden (hauptsächlich meine Mama, wie schon einmal bei einem ähnlichen Traum) mich doch endlich begraben zu lassen». Dal punto di vista stilistico si nota che il *Traumnotat* è caratterizzato da una serie di frasi dal ritmo veloce, e che compaiono anche due rapide e brevi subordinate. Nel *Traumnotat* è presente anche un inciso, segnalato dalle parentesi, dove Schnitzler spiega chi siano le persone che lo pregano di lasciarsi seppellire, e dove racconta che non è la prima volta che fa un sogno simile. Per quello che invece riguarda il contenuto, esso rappresenta una situazione paradossale: il Traum-Schnitzler è morto e tuttavia cosciente e consapevole della sua situazione, osserva il momento che porterà alla sua sepoltura. Anzi, è un morto recalcitrante, che riflette sulla peculiarità di esser morto il giorno dopo il proprio compleanno, e che deve essere pregato affinché si lasci seppellire. In questo *Traumnotat*, quindi, troviamo tutte le caratteristiche tipiche della sintassi onirica unite a un contenuto paradossale che rispecchia la logica incomprensibile del sogno.

²³ Per ulteriori informazioni sulla biografia di Kubin consultare: Paul Raabe, *Alfred*

di sperimentazione con la tempera nel 1906, Kubin iniziò a ricercare un nuovo mezzo espressivo attraverso il disegno a penna. L'eccessivo rigore della ricerca, però, scatenò in Kubin una crisi creativa, che aprì la strada a letture di testi di mistica orientale e occidentale, superata solamente grazie alla composizione del romanzo. Infatti, dopo gli avvenimenti che sconvolsero la sua vita tra il 1907 e il 1908, Kubin intraprese con l'amico Fritz von Herzmanovsky-Orlando un viaggio in Nord Italia e a Venezia, che, come egli racconta in *Dämonen und Nachtgesichte*, ha risvegliato la sua fantasia e la sua voglia di creare:

Voll Eile und Sehnsucht kam ich zu Hause an. Als ich dann eine Zeichnung anfangen wollte, ging es absolut nicht. [...] 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.²⁴

L'utilizzo del mezzo della scrittura, quindi, emerge dall'impossibilità di materializzare le idee attraverso il disegno. Kubin inizia a scrivere per non perdere quell'abbondanza di idee che rifiutavano di lasciarsi trasformare in disegni. L'artista riesce a riportarle su carta sotto forma di parole ed è trasportato così tanto da questo nuovo esperimento espressivo che sostiene di aver scritto il romanzo di getto, in tempi molto ristretti. Attraverso la lingua, Kubin crea un nuovo mondo e trova una via differente per rendere fruibili le sue visioni interiori. Il lessico del romanzo di Kubin è caratterizzato da una forte capacità iconica e, tramite il potere evocativo delle parole scelte, lo scrittore riesce a creare un testo che invita il lettore a immaginare scene vivide e dettagliate, del tutto simili a quelle rappresentate nei suoi disegni. Il motivo per cui Kubin ha scelto di scrivere anziché disegnare fa capo a una scelta di carattere principalmente pratico: «daß ich schrieb, anstatt zu

Kubin. *Leben, Werk, Wirkung*, Rowohlt Verlag, Hamburg 1957; Wieland Schmied, *Alfred Kubin*, Frederick A. Praeger, New York-Washington 1969.

²⁴ Alfred Kubin, *Dämonen und Nachtgesichte*, p. 40.

zeichnen, lag in der Natur der Sache, das Mittel war gerade passend, mich rascher der drängenden Ideen zu entledigen, als es anders möglich gewesen wäre»²⁵. L'incapacità di disegnare avrebbe potuto ostacolare e arrestare il ricco flusso di idee cui Kubin era sottoposto. La scrittura gli si offrì come un'alternativa valida, veloce e affidabile per trattenere tutto ciò che non avrebbe voluto perdere.

La presenza del sogno permea completamente *Die andere Seite*, tanto che, come riporta Martynkewicz, il primo titolo pensato per il romanzo era *Im Traumreich*²⁶; il romanzo, dedicato alla memoria del padre scomparso, si compone di tre parti e un epilogo. Nel romanzo si seguono le vicende che interessano un protagonista senza nome che, insieme a sua moglie, riceve un invito dal vecchio compagno di scuola Claus Patera – ora sovrano di un regno nascosto tra le montagne dell'Asia – per trasferirsi da Monaco al Traumreich. Dopo l'esitazione iniziale, il nostro protagonista e sua moglie intraprendono il lungo viaggio che li porterà a Perle, la capitale del regno. La capitale del Traumreich si presenta alla coppia come uno scialbo collage di diverse parti di Europa, dove il sole non splende mai e dove tutti gli altri cittadini sono personaggi perlopiù grotteschi e bizzarri. La trama si concentra sulle esperienze del protagonista in questo ambiente cupo, dominato dalla nebbia, inquietante e nevrastenico, la cui volubilità si riflette su tutti i suoi abitanti. Il protagonista descrive infatti come funziona la vita in questo mondo capovolto, dove il denaro non ha valore e dove ciò che normalmente apparirebbe inusuale è invece all'ordine del giorno. La vita nel Traumreich affligge i protagonisti del romanzo, che iniziano a risentire presto dell'insieme delle peculiarità del paese, sottoposto a un'influenza invisibile e intangibile, esercitata dall'elusivo sovrano Patera. La moglie del protagonista, che sin dai primi momenti trascorsi nel Traumreich è tormentata da brutti presentimenti, si ammala, e, nel giro di poco tempo, muore. In seguito alla sua morte il ritmo degli avvenimenti della storia è sempre più concitato: inizia il crollo morale e fisico della città di Perle. L'arrivo dell'americano

²⁵ Ibidem.

²⁶ Cfr. Wolfgang Martynkewicz, *Zerstörerische Dualitäten*, p. 138.

Hercules Bell infrange completamente il delicato equilibrio della società del Regno del Sogno, gli abitanti impazziscono e il caos domina su ogni cosa. Il regno viene quindi raso al suolo durante la visionaria battaglia finale tra Claus Patera e il suo nemico Hercules Bell, che esce vincitore dallo scontro. Il protagonista è, insieme a Bell e pochi altri, uno dei sopravvissuti, e in seguito alla distruzione del regno torna in patria, dove scrive le memorie di questa sua avventura nel Traumreich che costituiscono il romanzo che leggiamo.

Nel romanzo non esiste un confine preciso tra *Wachwirklichkeit* e *Traumwirklichkeit*, i personaggi sono completamente sottomessi al volere del sogno e del sovrano che lo comanda. Riflettendo su come questi due tipi di realtà si intrecciano nel romanzo, Martynkewicz scrive:

Zeigt Kubin in solchen Szenen, wie die Wachwirklichkeit in eine Traumwirklichkeit umgebildet wird, so gibt es im Roman einen Traum, in dem die Bedingungen von Raum und Zeit gänzlich aufgehoben erscheinen. Es ist ein «Traum im Traum» (Brandstetter 1980, S. 258), ein hochverdichteter Traum, der mit allen Mechanismen der Traumarbeit und Symbollehre spielt. Das Ich ist hier selbst nicht mehr agierend, es ist völlig entkräftet und nimmt passiv die Ereignisse wahr, die wie eine Bilderflut auf den Träumer eindringen und die er nur noch registrieren kann.²⁷

In *Die andere Seite* la presenza del sogno diventa sempre più evidente man mano che si procede con la lettura. Nella prima parte del romanzo il sogno inizia a insinuarsi nella vita dei personaggi dal momento in cui essi si avvicinano fisicamente al Traumreich, mentre nella seconda parte l'essenza onirica del regno influisce pesantemente sulla psiche dei protagonisti, finché, nella terza ed ultima parte del romanzo, le vicende narrate sono completamente dominate dalla presenza dell'onirico.

Il regno in cui si svolge la vicenda è parallelo a quello reale, ma è nascosto, si può raggiungere solo su invito ed è dominato da incubi, paure e visioni grottesche. Il narratore del romanzo spiega a questo proposito che

²⁷ Ivi p. 151.

durante la sua permanenza nel Traumreich il sogno pervade completamente la sua esistenza:

Mein Traumvermögen war augenscheinlich erkrankt, die Träume wollten meinen Geist überwuchern. Ich verlor in ihnen meine Identität, sie griffen oft in historische Perioden zurück. Fast jede Nacht brachte mir entlegene Begebenheiten, und ich bin der Meinung, daß diese Traumbilder aufs engste verkettet waren mit Erlebnissen meiner Ahnen, deren seelische Erschütterungen sich vielleicht organisch geprägt und vererbt haben. Noch tiefere Traumschichten öffneten sich mir im Aufgehen in Tierexistenzen, ja im bloßen bewußten Hindämmern in Urelementen. Diese Träume waren Abgründe, denen ich mich willenlos preisgegeben sah.²⁸

I sogni prendono il sopravvento sul narratore, sugli altri cittadini e su ogni essere e oggetto presente all'interno del regno. Richard Schroeder spiega che il primo stadio del procedimento creativo di Kubin è il sogno: esso apre l'accesso al subconscio, ma è privo dei mezzi per controllare i suoi contenuti e dotarli di una forma sensata. Schroeder sottolinea inoltre come per il narratore di Kubin gli stati psichici più forti e fecondi, prossimi ai momenti dell'addormentamento e del risveglio, costituiscano precondizioni per la creatività artistica²⁹.

Il tema principale e più importante del romanzo, da cui poi si sviluppano tutti gli altri, è il tema della dualità. Esso emerge già dal titolo: il fatto che si parli di un'altra parte implica che di parti ne esistano almeno due, e che questo romanzo si concentrerà sulla parte che non è quella a noi normalmente conosciuta o di cui facciamo esperienza tutti i giorni. L'altra parte è la parte dell'onirico, è un mondo parallelo alla Monaco del narratore, dove la vita segue un percorso diverso cui è necessario cercare di adattarsi per poterlo esperire. Nel Traumreich il confine tra ciò che è reale e ciò che è sogno non è netto e non è possibile per i personaggi del romanzo riconoscerlo, perché il Traumreich è un regno dove il sogno è tangibile. Eva

²⁸ Alfred Kubin, *Die andere Seite*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009, p. 285.

²⁹ Cfr. Richard Schroeder, *From Traumreich to Surréalité: Surrealism and Alfred Kubin's Die andere Seite*, in «Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures» 30, 3 (1976), pp. 213-235, qui p. 221.

Kolářová riporta che in una lettera al suo traduttore ceco Ludvík Kundera, Kubin descrive il proprio romanzo come una «magische Kuriosität» e sottolinea «den Bezug zwischen Wirklichkeit und Vision»³⁰.

La centralità della tematica del sogno potrebbe essere vista anche in luce della posizione estremamente centrale data a un sogno che viene narrato nel libro. Andreas Geyer ha infatti individuato l'importanza che viene data al posizionamento del sottocapitolo *Die Verwirrung des Traumes*: questo sottocapitolo dal carattere estremamente onirico, cui segue la terza parte del libro, si trova, come fa notare Geyer, esattamente al centro del romanzo³¹. Come sottolinea Mariaelisa Dimino, l'illustrazione che vi è affiancata è la numero ventisei su cinquantadue, rafforzando ancora l'idea che questo capitolo abbia un significato particolare per Kubin³². Il racconto del sogno del protagonista non è stato posizionato casualmente nel libro, ma funge da vero e proprio spartiacque tra un mondo parzialmente influenzato dal sogno e un mondo apertamente onirico. Inoltre, il confronto del narratore con questo mondo inquietante e spaventoso lo spinge a cambiare il suo rapporto con l'esistenza e con la creatività.

4. «Die Verwirrung des Traumes»: un Traumnotat letterario

Il capitolo *Die Verwirrung des Traumes* si trova in coda alla seconda parte del libro, dedicata alla descrizione della vita nel Traumreich. Prima di questo capitolo l'io narrante comprende che tutti gli abitanti del Traumreich sono sottomessi al volere di Patera, che crea e distrugge ciclicamente il suo regno come in un *Eterno ritorno*, e, come una sorta di *Übermensch*, il narratore riesce a raggiungere uno stadio di conoscenza superiore, illuminato. Questo porta a un cambiamento nel suo rapporto con l'altro e nel suo modo di percepire il mondo: «was ich vor allem lernte war, den Wert der Indolenz zu schätzen.

³⁰ Cfr. Eva Kolářová, *Alfred Kubins Beziehungen zu Böhmen*, in *Der Demiurg ist ein Zwitter, Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, a cura di Winifred Freund, Johann Lachinger, Clemens Ruthner, Wilhelm Fink Verlag, München 1999, pp. 75-86, qui p. 83.

³¹ Cfr. Andreas Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, Böhlau, Wien 1995, p. 120.

³² Cfr. Mariaelisa Dimino, *Il duplice demone di Alfred Kubin*, in «Elephant & Castle» 15 (2016), pp. 5-25, qui pp. 11-12.

Diese zu erobern, erfordert für einen lebhaften Menschen die Arbeit eines Lebens. [...] Dabei wurde mein Auge geschärft, so wie es Geruch und Gehör schon waren»³³. L'affinamento dei sensi conduce il narratore a uno stadio di percezione più acuto che gli permette di trascrivere un sogno tra le memorie che compongono il romanzo. Il sogno il questione è quello che viene raccontato nel capitolo *Die Verwirrung des Traumes*.

Dopo aver raggiunto uno stato di coscienza superiore, il narratore diventa capace di distinguere tra realtà e sogno. Questo lo porta a restituire ai lettori il racconto di un sogno molto complesso, sia attraverso il testo, sia per mezzo di un'illustrazione³⁴. Questo sogno si trova precisamente al centro del romanzo ed è l'unico che venga esplicitamente indicato come tale. Infatti, questo *Traumnotat* letterario viene introdotto dalle parole «weniger großartig war mein Traum, den ich seiner Sonderbarkeit hierher setzen möchte»³⁵ e si conclude con «ich erwachte»³⁶. Sembra che, attraverso la nuova conoscenza della natura profonda del Traumreich e del modus operandi di Patera, il narratore riesca finalmente a orientarsi nelle leggi del mondo che ora abita. In questo sogno ingarbugliato il narratore si muove lungo le rive del fiume che attraversa la città. Il paesaggio è popolato da bizzarri ibridi, pesci volanti, case e palazzi ammucchiati gli uni sugli altri e diversi animali e abitanti del Traumreich:

Ich sah mich selbst am Flusse stehen und sehnsüchtig nach der Vorstadt blicken, die ausgedehnter und pittoresker erschien, als sie wirklich war. So weit man sehen konnte, ein Gewirr von Brücken, Türmen, Windmühlen, Bergzacken, alles ineinander eingeschaltet und miteinander verbunden, wie eine Luftspiegelung. Große und kleine, dicke und dünne Gestalten bewegten sich in diesem Gewirr. Wie ich so hinüber sah, fühlte ich, daß hinter meinem Rücken der Müller stand: «*Ich* [sic] habe ihn umgebracht», raunte er und wollte mich ins Wasser stoßen. Da zog sich mein linkes Bein zu meiner großen Überraschung in

³³ Alfred Kubin, *Die andere Seite*, p. 151.

³⁴ Per l'illustrazione di cui sopra si veda l'Appendice. L'immagine è riprodotta da: Alfred Kubin, *Die andere Seite*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009, p. 155.

³⁵ Ivi p. 154.

³⁶ Ivi p. 157.

die Länge, so daß ich ohne Anstrengung in das Gewimmel auf dem anderen Ufer treten konnte. 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. 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 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 [sic] sich in die Hände und schleuderte sie von sich. Dann wuchs ihm ein ungeheurer Bart, in dessen Gestrüpp er verschwand. Nebenan in einem Dickicht stöberte ich eine Anzahl fatter Schweine auf; im Gänsemarsch liefen sie vor mir davon und wurden immer kleiner und winziger, bis sie laut quiekend in einem Mausloche am Weg verschwanden.³⁷

In questo sogno il narratore passa dalla narrazione in prima persona che troviamo in tutto il romanzo a quella in terza, e si concentra sulla descrizione del mondo del sogno.

Il racconto della scena sognata riporta le esperienze visuali, auditive e olfattive del sogno, soprattutto attraverso l'utilizzo di verbi come «sehen» e «hören» accompagnati da sostantivi come «Ticken», «Harmonikastücke», «Melodie» e verbi come «quiecken», che hanno il compito di richiamare ancora più chiaramente l'atmosfera uditiva del sogno. Oltre a queste sensazioni percettive, nel racconto di questo sogno incontriamo una serie di immagini che si susseguono caoticamente. Alcune scene che si presentano in

³⁷ Ivi pp. 154-156.

questo *Traumnotat* sono il calco di situazioni che sono già state precedentemente rappresentate nel romanzo. Ad esempio, all'inizio del sogno il narratore osserva una versione alternativa della Vorstadt, luogo di centrale importanza nel capitolo precedente. Successivamente compare il personaggio del mugnaio, che sappiamo essere il principale indiziato per l'omicidio di suo fratello e, infine, ritroviamo il tema del tempo attraverso gli orologi, che ci riportano alla dettagliata descrizione del campanile all'interno del capitolo *Der Alltag*. Alle immagini della quotidianità del narratore, che per quanto distorte rimangono comunque familiari, vengono sovrapposte nuove figure, come l'uomo che pesca pesci che si librano nell'aria, o l'uomo il cui petto ha l'aspetto di una fisarmonica.

Un aspetto che contribuisce a sostenere la tesi che questo capitolo possa essere definito un *Traumnotat* letterario è il fatto che tutte le immagini, i suoni e gli odori descritti sono accompagnati da un commento del sognatore. Questi elementi di accompagnamento sono di diverse tipologie: il narratore condivide le sue sensazioni, osserva nostalgicamente la Vorstadt, percepisce la presenza del mugnaio alle sue spalle e istituisce numerosi paragoni con il mondo che gli è noto. Tra i paragoni utilizzati incontriamo frasi come «als sie wirklich war», «wie eine Luftspiegelung», «wie Schildkröten», «wie eine weiße Wurst» e «wie ein Tanzbär», che aiutano con la trasposizione in parole delle immagini oniriche. Le immagini del sogno vengono rese visibili attraverso il paragone con parole e concetti noti nel mondo reale. Senza l'appiglio fornito da categorie e immagini già familiari al narratore e al lettore sarebbe estremamente arduo restituire le immagini oniriche attraverso la lingua.

Questa strategia narrativa viene impiegata anche nella seconda parte del capitolo:

Hinten am Flusse saß der Müller – mir wurde unbehaglich –; er studierte ein gewaltiges Zeitungsblatt. Nachdem er es gelesen und gefressen hatte, dampfte Rauch aus seinen Ohren, er wurde kupfrig, stand auf und hielt sich seinen Hängebauch mit beiden Händen, während er das Ufer auf- und niederstürmte. Dabei blickte er wild um sich und stieß schrille Pfiffe aus. Endlich fiel er wie vom Schlage getroffen zu

Boden, erblaßte, sein Leib wurde licht und durchsichtig, und man sah deutlich in seinen Eingeweiden zwei kleine Eisenbahnzüge herumsausen; sie schienen sich fangen zu wollen, blitzschnell wurde eine Darmschlinge nach der andern durchfahren. Kopfschüttelnd und etwas verblüfft wollte ich dem Müller meine Hilfe antragen, die Worte wurden mir aber von einem Schimpansen abgeschnitten, der um mich mit größter Geschwindigkeit eine ringförmige Gartenanlage pflanzte, wobei dicke apfelgrüne Strünke wie Riesenspargel dichtgedrängt aus dem feuchten Boden sproßten. Ich fürchtete in diesem lebenden Zaun wie in einem Käfig gefangen zu werden, wurde jedoch, ehe ich mir recht überlegte was zu tun sei, befreit. Der tote Müller, nun nicht mehr durchsichtig, hatte in Krämpfen einen Kranz von vielen Hunderttausenden milchiger, weißer Eierchen gelegt, aus denen sich Legionen von Schnecken entwickelten, die ihren Erzeuger sogleich begierig auf fraßen. Ein durchdringender Geruch von Selchfleisch verbreitete sich und brachte die fleischigen Stengel zum Faulen, so daß sie in sich zusammenfielen. In der Ferne verschwand die Vorstadt in einem Gespinnst violett schimmernder Fäden. Ich bemerkte eine kolossale Muschel, die wie ein Felsenriff am Flußufer lag; ich sprang auf ihre harte Schale. Da, ein neues Unheil! die Muschel öffnete sich schwerfällig, mein Standort wurde abschüssig, in ihrem Innern zitterten gelatineartige Massen – – – – – ich erwachte.³⁸

Questo estratto presenta una varietà di immagini in cui i confini tra essere umano, animale e oggetto inanimato scompaiono. Il mugnaio da uomo si trasforma in un essere all'interno del quale si muovono treni e dal cui cadavere emergono uova di serpente, dalle quali fuoriescono rettili che divorano il suo corpo senza vita. Uno scimpanzè si improvvisa contadino e pianta una prigione di asparagi giganti attorno al narratore; una cozza, simbolo tangibile della realtà del narratore, oggetto di elucubrazioni durante la sua permanenza nella Vorstadt, si schiude e svela di essere viva. Inoltre, anche in questo estratto ricorrono alcuni passaggi ricchi di similitudini e descrizioni di suoni e immagini legati alle sensazioni del narratore nel sogno.

Questo *Traumnotat* letterario è accompagnato dalla rappresentazione grafica del sogno stesso. Se si confrontano il testo e il disegno si comprende

³⁸ Ivi pp. 157-158.

chiaramente come la descrizione in parole del sogno e la sua rappresentazione raffigurino la stessa immagine mentale. Nella versione scritta del sogno vengono descritte le immagini una alla volta, ma in rapida successione, come se il narratore raccontando volgesse lo sguardo prima da un lato e poi dall'altro. La narrazione salta da un'immagine all'altra attraverso verbi di sensazione o tramite l'uso del trattino. Nel disegno invece tutte queste immagini che nel racconto si inseguono tra loro sono presenti contemporaneamente. In primo piano in basso a destra vediamo il ritratto del narratore, visto di spalle. Ai suoi piedi scorrazzano i piccoli orologi, mentre davanti a lui l'uomo fisarmonica suona il suo torace. In secondo piano, su un albero, siede il pescatore di pesci volanti, mentre sullo sfondo vediamo l'insieme di torri e palazzi che il narratore descrive all'inizio del testo. L'impressione suscitata dall'analisi congiunta di testo e immagine è che il testo sia come una guida di lettura per l'immagine stessa e allo stesso tempo un mezzo utilizzato da Kubin per rendere vivi i personaggi del suo disegno.

5. Conclusioni

Con *Die andere Seite* Kubin riesce a trasporre in forma scritta il suo mondo onirico interiore. All'interno del romanzo, il sogno non solo permea il contenuto, ma influenza anche lo stile stesso della scrittura. Kubin, artista visivo esperto nella rappresentazione di scenari onirici, dimostra con il suo unico romanzo di possedere un talento singolare nella trasposizione linguistica del suo immaginario onirico, dando vita al Traumreich, un luogo in cui la logica razionale si dissolve a favore di una realtà alternativa, ambigua e perturbante.

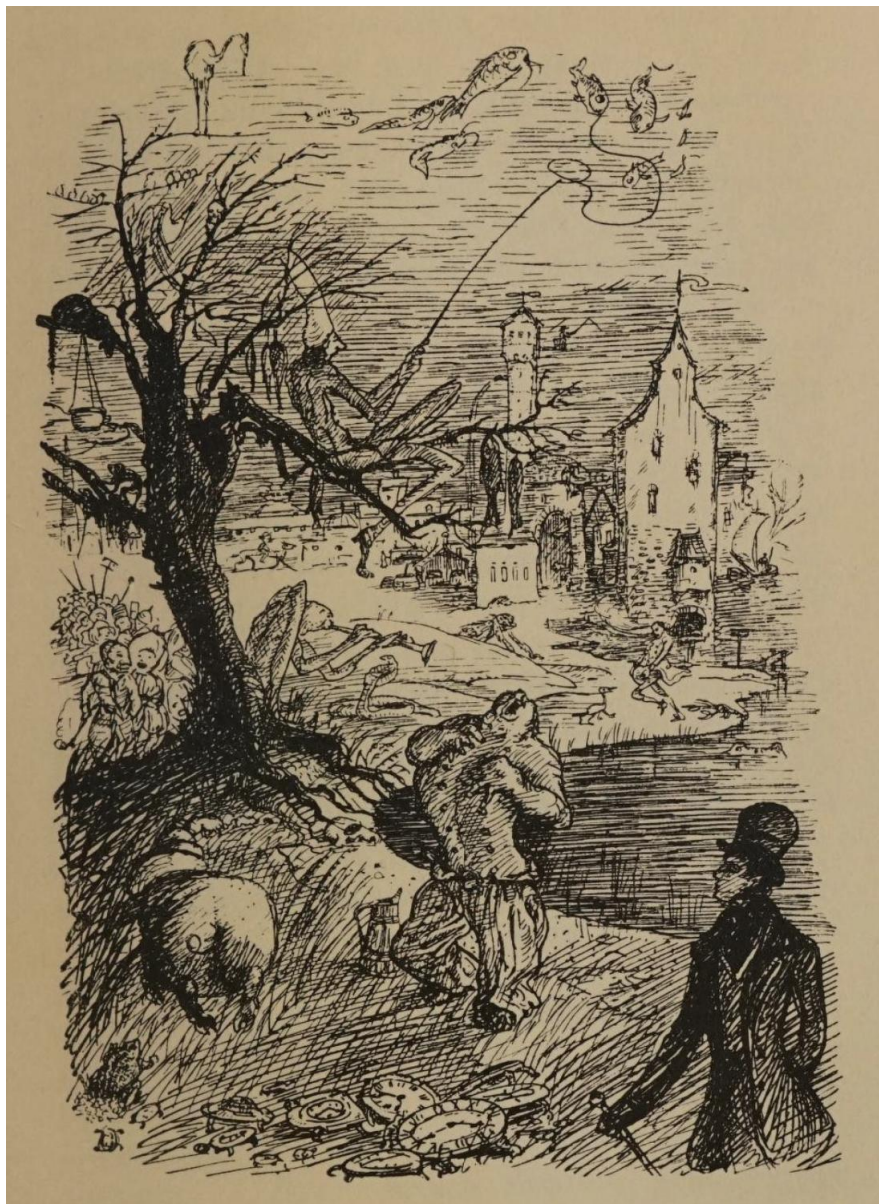
L'estetica di Kubin è caratterizzata da una forte impronta onirica, dovuta a ricerche approfondite dell'artista-scrittore sulla tematica del sogno e sull'espressione dei lati oscuri della propria interiorità. La psicanalisi freudiana, e in particolare i concetti chiave della *Traumarbeit* espressi nella *Traumdeutung*, si rivelano mezzi fondamentali per comprendere a pieno la costruzione dell'estetica di *Die andere Seite*, che si nutre delle dinamiche del sogno non solo nei suoi nuclei tematici, ma anche attraverso tecniche narrative che evocano la logica dell'inconscio. Il romanzo traduce quindi in parole il

carattere frammentario, evocativo e simbolico del sogno, accompagnando il lettore nel viaggio creativo di Kubin. La scelta di inserire illustrazioni nel testo accentua la tangibilità del mondo creato da Kubin, richiamando ulteriormente la *Bildhaftigkeit* onirica teorizzata da Freud e rendendo la narrazione un *Traumnotat* letterario.

Attraverso l'esempio chiave costituito dal sottocapitolo *Die Verwirrung des Traumes*, che costituisce una sintesi dell'estetica dell'intero romanzo, si comprende come *Die andere Seite* possa essere considerato una sperimentazione narrativa e visiva che tenta di restituire nella mente del lettore la rappresentazione del sogno.

In conclusione, *Die andere Seite* non è un'opera in cui il sogno è semplicemente un argomento trattato da vicino o un espediente narrativo, ma costituisce anzi un esempio e dimostrazione di come si possa riprodurre il sogno attraverso la lingua. Kubin crea un testo in cui la scrittura stessa assume le caratteristiche dell'onirico, ricreandone le sensazioni in un testo che più che essere letto, si lascia vivere come un sogno, trasportando il lettore in uno stato di sospensione tra immaginazione e realtà.

Appendice



Die Verwirrung des Traumes, illustrazione di Alfred Kubin per *Die andere Seite*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009, p. 155.

Bibliografia

Fonti primarie

- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, a cura di Hermann Beland, Fischer, Frankfurt am Main 1991.
- Herzmanovsky-Orlando, Fritz von, *Der Briefwechsel mit Alfred Kubin: 1903 bis 1952*, a cura di Michael Klein, Residenz Verlag, München 1983.
- Kubin, Alfred, *Aus meinem Leben*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1977.
- *Aus meiner Werkstatt*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1976.
- *Dämonen und Nachtgesichte*, Piper-Bücherei, München 1959.
- *Die andere Seite*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009.
- Schnitzler, Arthur, *Träume: Das Traumtagebuch 1875-1931*, Wallstein Verlag, Göttingen 2012.

Fonti secondarie

- Dimino, Mariaelisa, *Il duplice demone di Alfred Kubin*, in «Elephant & Castle» 15 (2016), pp. 5-25.
- Engel, Manfred, *Der Traum und seine Medien*, in «Studi Germanici», 23 (2023), pp. 9-36.
- Geyer, Andreas, *Träumer auf Lebenszeit*, Böhlau, Wien 1995.
- Hewig, Anneliese, *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman «Die andere Seite»*, Fink, München 1967.
- Kaltwasser, Nadja, *Zwischen Traum und Alptraum. Studien Zur Französischen und Deutschen Literatur des Frühen 20. Jahrhunderts*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden 2000.
- Kolářová, Eva, *Alfred Kubins Beziehungen zu Böhmen*, in *Der Demiurg ist ein Zwitter, Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, a cura di Winifred Freund, Johann Lachinger, Clemens Ruthner, Wilhelm Fink Verlag, München 1999, pp. 75-86.
- 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 Peter-André Alt e Thomas Anz, De Gruyter, Berlin-New York 2008, pp. 137-156.
- Raabe, Paul, *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, Rowohlt Verlag, Hamburg 1957.
- Schmied, Wieland, *Alfred Kubin*, Frederick A. Praeger, New York-Washington 1969.
- Schroeder, Richard, *From Traumreich to Surréalité: Surrealism and Alfred Kubin's Die andere Seite*, in «Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures» 30, 3 (1976), pp. 213-235.

- Secci, Lia, *Alfred Kubin. L'altra parte*, in *Il romanzo tedesco del novecento*, a cura di Giuliano Baioni, Giuseppe Bevilacqua, Cesare Cases, Claudio Magris, Einaudi, Torino 1983, pp. 69-80.
- Sola, Rocío, *Living in a Dream: Alfred Kubin's Inner Landscapes*, in «Language, Literature and Interdisciplinary Studies», 4 (2021), pp. 22-37.