

GABRIELLA ROVAGNATI

NARCISISMO E SENESCENZA:  
«ALTERN» DI RICHARD BEER-HOFMANN

Estratto da:

*ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia  
dell'Università degli Studi di Milano*  
Volume XLVI, fascicolo II-III - maggio-dicembre 1993

NARCISISMO E SENESCENZA:  
«ALTERN» DI RICHARD BEER-HOFMANN

Gli scrittori di fine secolo, così sensibili al senso del declino in ogni sua manifestazione, così attenti alla caducità del reale e all'eterno fluire di ogni aspetto dell'essere, hanno prestato un'attenzione particolare al tema della senescenza, la forma più palese della decadenza umana, descrivendola nei suoi aspetti più patetici e distruttivi. Il tema, presente in tutta la letteratura europea a cavallo fra Ottocento e Novecento, offre una serie di esempi notissimi anche nella letteratura di lingua tedesca. Basti pensare al protagonista de *La morte a Venezia* dal significativo nome di Aschenbach o alla protagonista *Ingannata* di un altro racconto manniano, o ancora al miserabile *Professor Unrat* di Heinrich Mann, vittima della *soubrette* dell'Angelo Azzurro, al *Casanova* di Schnitzler, il cui fascino è venuto meno con il passare degli anni e quindi la bella Marcolina lo disdegna, o alla *Frau Berta Garlan* e al *Doktor Gräser* dello stesso autore viennese, personaggi tutti che si illudono di poter recuperare per un attimo, in età avanzata, quello stato affettivo di grazia, caratteristico della giovinezza e solo a essa commensurato e quindi solo in essa possibile. Molti altri esempi della letteratura decadente potrebbero aggiungersi alla lista di questi protagonisti, il cui denominatore comune è quello di essere vittime di un abbaglio atroce e deleterio, di una presuntuosa vanità che non trova più giustificazione nell'età e quindi li travolge nel grottesco e nel ridicolo.

Pur nella loro generale negatività, questi anti-eroi rappresentano tuttavia uno stadio di progresso rispetto ai tanti protagonisti dell'estetismo puro, ai quali neppure vien dato di invecchiare. Vittime della propria egotistica introversione, costoro sono destinati a morire ancora adolescenti<sup>1</sup>, senza neppure riuscire a superare quello stadio ancora embrio-

<sup>1</sup>) Gli esempi possono essere anche in questo caso numerosissimi; solo all'interno della letteratura viennese si pensi alle figure hofmannsthaliane di Claudio in *Der Tor und*

nale della vita, definito da Hofmannsthal «pre-esistenza»<sup>2</sup>. Identificando il proprio «io» con l'universo, costoro esauriscono tutte le loro energie in una caparbia quanto inutile autoriflessione, finché, nel prematuro annullamento, viene trasfigurato il loro fallimento esistenziale, la loro incapacità di realizzare un autentico «aggancio alla vita»<sup>3</sup>.

Se dunque nella letteratura decadente già il giovane e il giovanissimo portano spesso in sé chiari segni di declino, che si estrinsecano e si concretizzano nella malattia, nella debolezza e non di rado nella morte precoce, tanto più questa negatività è presente là dove il personaggio abbia superato naturalmente, vale a dire per età, quella che è comunemente considerata la fase ascendente dell'esistenza.

Come nel caso del protagonista adolescente non è tanto l'incompleta maturazione fisica di per sé a produrre il suo annichimento, quanto piuttosto un erroneo approccio alla Vita, così anche per il personaggio maturo o anziano la negatività non nasce dalla condizione oggettiva di senescenza, avanzata o incipiente. Non è il progressivo decadimento fisico, non è il graduale infiacchimento corporeo in sé a far emergere e trionfare la negatività, che invece nasce, anche in questo caso, da un atteggiamento mentale. Causa accelerante del proprio annullamento è infatti, in questi personaggi, la ribellione, consapevole o inconscia, al processo di naturale invecchiamento, è la loro assurda e testarda quanto sterile pretesa di voler a tutti i costi esorcizzare l'inevitabile avanzare verso la morte, una morte psicologica se non contemporaneamente anche fisica e concreta.

A questo atteggiamento «dionisiaco», esaltante e distruttivo a un tempo, e quindi in fondo disperato e vano, si può però prospettare un'alternativa con una diversa e più costruttiva presa di posizione intellettuale. Le si può opporre, ad esempio, la fredda razionalizzazione della propria angoscia, oppure un atto di fede, il credo in una continuità in grado di dare alla morte una valenza positiva, un significato che la legittimi e nel contempo la superi. Questo gesto, questo atto di fede, è quello che Richard Beer-Hofmann esorta tutti a compiere nella sua poesia *Altam*<sup>4</sup>. I versi portano la data del 1906, vennero cioè composti dal

*der Tod* o al «Kaufmannssohn», protagonista del *Märchen der 672. Nacht*; o ancora allo Erwin di *Der Garten der Erkenntnis* di Adrian; alla schizizleriana *Fräulein Else* o al Felix protagonista di *Sterben*; e ancora agli adolescenti al centro dei cicli di racconti *Die Liebe der Erika Ewald* e *Erstes Erlebnis* di Stefan Zweig. Giovanissimi, restando sempre nell'ambito della letteratura tedesca, muoiono anche Hanno Buddenbrook nell'omonimo romanzo manniano, il protagonista di *Untern Rad* di Hermann Hesse, gli studenti Wendla e Möriz nel dramma *Frühlingserwachen* di Wedekind e l'elenco potrebbe continuare. La trasfigurazione di giovani o giovanissimi in una morte precoce è insomma topos costante nella letteratura della *Jahrhundertwende*.

<sup>2</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Ad me ipsum* in *Gesammelte Werke*, Francoforte, Fischer, 1980, vol. X, *Reden und Aufsätze III*, pp. 599 ss. Cfr. sul tema Marianello Marinelli, *Hofmannsthal. La Preesistenza*, Pisa, Nistri-Lischi, 1963.

<sup>3</sup> Ivi, p. 606: «Verknüpfung mit dem Leben».

<sup>4</sup> Richard Beer-Hofmann, *Gesammelte Werke* (abbr.: GW), Francoforte, Fischer,

poeta a quarant'anni, età in cui ogni individuo acquista piena coscienza di non appartenere definitivamente più alla schiera dei giovani.

## ALTERN

Graute dir nicht vor dem Baum, der  
Immer nur in Blüte stände,  
Ungerührt vom Gang der Zeiten,  
Ewig starr in ihrer Wende?

Alle duftend weißen Blätter  
Will die Blüte von sich streifen,  
Tief im Kelch schläft ihr die Sehnsucht  
Nach des Sommers heißem Reifen.

Von den sterngegrünten Wipfeln  
Zu den Wurzeln in der Erde  
Kreist und pulst der tiefste Wille,  
Daß die Blüte Frucht auch werde.

Blüte - Frucht - und wieder Samen  
Was ist Anfang, was ist Ende?  
Nicht um ewiges Blühen hebe  
Fliehend du empor die Hände!

Wolle nicht, daß die da droben  
Ewiger Satz dich entbinden,  
Fliehe nicht vor Vorbeschlossenem,  
Stehe still - und laß dich finden!

Bebst zurück du vor dem Altern,  
Schreck dich eines Wortes Hall?  
Sprich zum Stein nicht: «Du verwitterst»,  
Wenn er reifet zum Kristall!

Fühle selig dich verschwistet  
Du, dem Baum, dem Stern, dem Stein!  
Furchtbar wär es ausgeschossen  
Vom gemeinen Los zu sein!

Sterne, die ins Weite kreisen,  
Kennen unten nicht, nicht oben -  
Raum, wie Zeit: Gespinst Gespenster,  
Die die Sinne um dich woben!

Blühen, Welken, Tod und Leben -  
Kerker, die du dir gemauer!  
Brich sie, tritt hinaus ins Freie,  
Wo dich klare Luft umschauert!

## INVECCHIARE

Orror non avresti tu dell'albero che,  
Impossibile allo scorrere del tempo  
In perenne fioritura si mostrasse,  
In questa fase eternamente irrigidito?

Ogni petalo bianco e profumato  
Da sé il fiore sempre vuol staccare,  
Nel suo calice la brama sta sopra  
Del calore maturo dell'estate.

Dalle cime, salutate dalle stelle  
Alle radici, immerse nella terra  
Pulsa e circola profondo il volere  
Che in fiore alfine si trasformi il fiore.

Fiore, frutto e nuovamente seme,  
Dov'è l'inizio, dov'è la fine?  
Non a impetrare eterna fioritura  
Le mani al cielo leva tu in preghiera!

Non volere che quelli di lassù  
Ti sottraggano a norma imperitura,  
A legge ineluttabile non sfuggire,  
Tranquillamente lasciati trovare.

Dalla vecchiaia arretrati con tremore,  
L'eco di una parola ti fa orrore?  
Alla pietra non dire: «Il tempo ti disgrega»  
Quanto matura essa evolve a cristallo!

Felice sii di saperti fratello  
Dell'albero, dell'astro, della pietra!  
Terribile sarebbe venir discriminati  
Da un destino che tutti vede accomunati!

Le stelle che vagano lontano  
Sopra e sotto distinguere non sanno -  
Spazio, tempo: fantasmi, ragnatele  
Avviluppi tessuti dai tuoi sensi!

Fiorire, appassire, morte e vita,  
Prigione, e le sue mura son opera tua!  
Abbattele, esci fuori, in libertà  
E d'aria limpida il brivido t'assalgia!

1963, p. 660. La lirica venne pubblicata per la prima volta sulla rivista «Neue Rundschau», 18/1 (1907), pp. 119 s.; il componimento poetico è compreso anche nel volume *to Verse*, Stoccolma-New York, Bermann-Fischer, 1941.

Dir zu Häupten, dir zu Füßen –  
Stern, der steht – und Stern, der irrt!  
Alle kreisen! Tritt zu ihnen!  
Keiner war und jeder wird!

Sopra il tuo capo, come ai tuoi piedi –  
Stelle fisse e stelle vaganti!  
Tutte volgono in cerchio! Vai con loro!  
Nessuna è stata e ognuna sarà.

Il titolo della poesia sottolinea con chiarezza come il tema dei versi nasca dalla tensione di un processo dinamico, non si riferisca cioè a uno stato definito e definitivo, bensì a una metamorfosi in corso. *Altern*, il verbo sostantivato, e non il semplice sostantivo *Alter*, più perentorio e vincolante, è infatti oggetto di questa lirica<sup>5</sup>. Data la nota meticolosità formale di Beer-Hofmann<sup>6</sup>, è evidente che questa scelta lessicale non è lasciata al caso, ma è assolutamente voluta e consapevole. Il poeta non è un vecchio, ha però raggiunto quella soglia dell'età in cui invecchiare si sta facendo, pian piano, realtà. Il numero degli anni del poeta si riproduce – e non credo senza ragione – nel numero dei versi del componimento, quaranta appunto, suddivisi in dieci quartine e rimati in l'alternanza, secondo lo schema: A B C D. I versi sono tutti delle tetrapodie trocaiche, dove predominanti sono le rime deboli, quasi tutte giocate su un vocalismo con esito in -e. Questo ritmo regolare, unito all'uso frequentissimo dell'allitterazione, conferisce alla lirica una facile musicalità. Alla scelta formale della quartina, l'unità strofica più amata dalla poesia popolare, corrisponde un lessico di estrema semplicità, fatto di parole brevi e di uso comune. Anche la struttura sintattica dei versi infine, dove predominano periodi brevissimi e collegati mediante paratassi, contribuisce in maniera decisiva a dare alla lirica un'estrema fluidità. Il tema qui trattato, infatti, pur essendo per un verso personalissimo, è per l'altro anche comune all'intera umanità, per cui l'orizzonte di comunicazione del poeta vuol essere il più ampio possibile.

Fin dal primo verso la composizione è impostata in forma dialogica: «*Graute dir nicht*» (I,1). Risulta tuttavia immediatamente chiaro che il pronome di seconda persona ha almeno una duplice funzione: l'interlocutore a cui Beer-Hofmann si rivolge è sì tutto quell'insieme di persone che hanno condiviso o condividono la sua situazione psicologica e fisica di quarantenne, ma è, nel contempo, se stesso. Si tratta di un «tu», dunque, estraneo e insieme *alter ego* dello scrittore, un «tu» polivalente, che può venir interpretato in maniera attendibile sia in funzione impersonale, vale a dire come espansione a un collettivo difficilmente delimitabile, sia come pronome di copertura alla plurima scissione dell'«io»

<sup>5</sup> Anche la traduzione inglese della lirica, fatta dalla figlia del poeta Naemah per la rivista «*The Jewish Spectator*» nel 1964, ha per titolo il progressivo *Aging*, cfr. Mappe Nr. 71.1665, Handschriftenabteilung, Deutsches Literaturarchiv Marbach.

<sup>6</sup> Cfr. sull'argomento Werner Vordtriede, *Gespräche mit Beer-Hofmann*, in «*Die Neue Rundschau*» 63 (1952), pp. 122-151; Werner Kraft, *Richard Beer-Hofmann*, in *Wort und Gedanke*, Bern, Franke, 1959, pp. 188-215; Erich Kahler, *Richard Beer-Hofmann in Die Verantwortung des Geistes*, Francoforte, Fischer, 1952, pp. 131-142.

tanto cara ai poeti dell'Impressionismo, dediti all'analisi esasperata della propria psiche in tutte le sue molteplici sfaccettature.

Il discorso poetico si configura però, nel suo sviluppo, più come un monologo che come un dialogo, anche perché il destinatario del messaggio, comunque lo si voglia identificare, rimane sino alla fine muto.

La poesia si apre con una domanda retorica al condizionale, estesa per tutta la prima strofa. Sia stilisticamente sia grammaticalmente l'intento dello scrittore risulta quindi trasparente: la risposta attesa non può essere che affermativa, essendo l'unica risposta logica e possibile, data l'irrealità dell'ipotesi prospettata. Nella stessa ottica si inserisce l'immagine dell'albero in fiore, simbolo di giovinezza, con cui si apre la lirica. Anche questa è un'immagine assolutamente e volutamente tradizionale, perché la metaforicità della poesia aderisce a criteri formali e strutturali di estrema semplicità e immediatezza. La totale assenza di ogni forma di preziosismo conferma come l'aspirazione del poeta sia quella di allargare al massimo il suo messaggio, di rendere i suoi versi accessibili oltre la stretta cerchia degli iniziati.

Naturalità e sobrietà non escludono tuttavia piena consapevolezza nella selezione dei mezzi tecnico-espressivi. Interessante è già la scelta del verbo iniziale: la radice di «*grauen*» è, infatti, «*grau*», grigio, colore crepuscolare amatissimo dai poeti del fine secolo, che qui in particolare, data l'esplicita formulazione del titolo, suggerisce per associazione l'idea del progressivo incanutire dei capelli col passare degli anni. Alla potenzialità dinamica di questo verbo si contrappone la totale staticità di un albero in perenne fioritura, la cui rigida magnificenza non viene logorata dallo scorrere del tempo.

La seconda quartina nega però esplicitamente la possibilità dell'esistenza di un albero simile nella realtà fenomenica. La legge che governa e domina quest'ultima è infatti evolutiva, per cui al fiore non è concessa fissità, non gli è dato di non trasformarsi in frutto. L'eredità romantica di questa immagine è trasparente nella personificazione del fiore, dotato non solo di una volontà, ma anche e soprattutto di una «*Sehnsucht*», di un'irresistibile ansia verso la maturazione. La scelta lessicale è sempre, e in maniera evidente, nel segno del movimento, della trasformazione: nella litote del verso finale di questa seconda quartina compare un altro verbo sostantivato «*Reifen*» – e quindi non la definitiva «*Reife*» –, mentre l'aggettivo «*heiß*», che caratterizza questo processo di trasformazione, esprime inequivocabilmente l'energia motrice della maturazione quale forza ardente e vitale.

Il valore della terza strofa è iterativo: i suoi quattro versi servono a ribadire ulteriormente l'inarrestabilità dell'impulso presente nella natura, impulso profondo e nemico di ogni medusea se pur splendida fissità, stimolo irrefrenabile che spinge il fiore a maturazione, costringendolo a diventare frutto e quindi seme per una nuova vita. Nella circolarità esplicita del verbo «*kreisen*», Beer-Hofmann anticipa l'idea della ripeti-

tività del ciclo esistenziale, espressa poi direttamente nella quartina successiva: «Blüte – Frucht – und wieder Samen!» (IV,1).

La domanda retorica che segue questa riflessione sembra negare a questa ciclicità inarginabile, a questa irresistibile dinamica qualsiasi forma di progresso effettivo: «Was ist Anfang, was ist Ende?» (IV,2). Inizio e fine sembrano confondersi in un'apparente sterile ripetitività, certamente verificabile, ma poco rassicurante.

Il concetto dell'inutile, spiraliforme pseudo-movimento dell'esistenza, tanto caro ai poeti del fine secolo e che a Vienna in particolare trovò la sua esteriorizzazione simbolica nella triplice battuta, monotona e malinconica, del valzer, è ripresa qui da Beer-Hofmann apparentemente nella stessa disperata e nichilistica accezione degli esteti decadenti, condannati all'improduttività proprio dalla loro incapacità di attribuire un senso a questo assurdo girotondo.

In realtà però il poeta quarantenne ha da tempo superato la fase mitico-estetizzante, caratteristica della sua esistenza come della sua produzione artistica prima dall'incontro con l'amatissima moglie Paula. Beer-Hofmann ha da tempo trovato la propria identità, non è più un disperato *Suchender*, poiché ha riconosciuto nel proprio molteplice ruolo sociale di marito, di padre, nonché di ebreo impegnato il senso della propria missione artistica, che per lui è diventato identico al senso della propria vita. La lirica non può quindi chiudersi con una dichiarazione di acquisita coscienza rispetto alla tragica sterilità apparentemente imperante su ogni forma di vita nel cosmo; né, d'altro canto, essa può degradare ai toni malinconici e frivoli di quell'edonismo sensuale e leggero, così tipico di tanta letteratura della Vienna fine secolo, che mascherava la coscienza della catastrofe dietro atteggiamenti fatui e gaudenti.<sup>7</sup>

A partire dalla quarta strofa, infatti, il tono della poesia cambia, e il poeta torna a rivolgersi direttamente al suo muto interlocutore: dimostra nelle prime tre quartine la sua tesi, già implicita nella domanda retorica iniziale, Beer-Hofmann assume ora appieno ed espressamente il suo ruolo didattico. Le tre strofe successive della lirica (IV-V-VI) contengono così i suggerimenti concreti rivolti dal poeta al destinatario del suo messaggio, in modo che egli sappia reagire in maniera adeguata alla provata innaturalità della fissità e assuma un atteggiamento positivo di fronte all'inevitabilità del suo personale processo di senescenza. Le esortazioni contenute in queste strofe sono tutte espresse in forma negativa: «Nicht [...] hebe» (IV,4); «Wolle nicht [...]» (V,1); «Fliehe nicht [...]» (V,3). L'invito è quello a riconoscersi uomini, ad accettare la propria dimensione *kreätürlich*, ad accogliere la propria finitezza senza aspirare follemente all'eternità, categoria soltanto divina.

Beer-Hofmann ripropone qui un tema a lui particolarmente caro e

<sup>7</sup> Cfr. Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit in Dichten und Erkennen*, Zurigo, 1955.

fondamentale per la comprensione di tutta la sua produzione, sia nei suoi singoli esiti che nel suo complesso: il tema del destino e della predestinazione<sup>8</sup>. Come sempre nell'opera del poeta, anche in questi versi il problema dell'elezione assume una precisa connotazione religiosa. Essa non si colora qui però dei toni tipicamente ebraici, presenti, per esempio, nel romanzo *Der Tod Georgs*, nel dramma *Der Graf von Charolais*, e, in seguito, nel ciclo teatrale su *König David*. In *Altern* Beer-Hofmann non pone alcuna sorta di limitazione al suo messaggio di fede. L'espressione pagana e politeistica scelta qui dal poeta per definire la divinità, «[...] die da droben» (V,1), vale a dire, genericamente, «quelli di lassù», dimostra come ci sia da parte sua la volontà di fare riferimento a una realtà trascendente e superiore, ma senza nessun riferimento specifico e senza nessun vincolo con una particolare religione rivelata. La convinzione espressa qui è semplicemente quella di quanto sia assurdo voler sfuggire al proprio destino, segnato indipendentemente dalla volontà individuale. L'esortazione del poeta non invita ad abbandonarsi a un rassegnato fatalismo, bensì a guarire dalla propria titanica presunzione, dalla propria *hybris*, riconoscendo i propri limiti umani e verificando quanto siano in fondo circoscritte le possibilità di autodeterminazione. Il messaggio, assolutamente antiprometeico, non è altro che un invito al buon senso, inteso sul piano etico: la stolta ribellione alla propria predestinazione impedisce infatti soltanto di cogliere il significato vero dell'esistere, sempre positivo anche nei suoi momenti apparentemente disgreganti: Sprich zum Steine nicht: «Du verwitterst», / wenn er reifet zum Kristall! (VI,4).

La paura di invecchiare è in fondo generata soltanto da una parola, è prodotto cioè di quella «Innata angoscia ancestrale [...] che scioglie la lingua dell'uomo», indebolendo la sua forza come «ogni frantumazione del silenzio»<sup>9</sup>. Il momento che l'apparenza fallace (Schein) – alla cui costellazione appartiene naturalmente anche il linguaggio – suggerisce come negativo, è in realtà, nella sua essenza autentica (Sein), il momento di massima evoluzione. Anche la vecchiaia allora, nonostante la decadenza fisica esteriore, è, nel profondo, il momento di massima maturità e consapevolezza.

Nel terzo gruppo di strofe (VII-VIII-IX), agli imperativi negativi subentrano esortazioni espresse in forma affermativa: questo passaggio grammaticale segnala come la poesia si stia avviando verso una soluzione positiva. La prima ragione questa prospettiva ottimistica sta nella consapevolezza del poeta di condividere, nel ciclo dell'esistenza, il destino dell'intero universo, anche di quegli esseri che in esso sono apparente-

<sup>8</sup> Cfr. Antje Kleinewefers, *Das Problem der Erwehlung bei Richard Beer-Hofmann*, Hildesheim/New York, Olms, 1972.

<sup>9</sup> GW, p. 632, *Die ur-Zeit des Wortes*: «[...] jeder Bruch des Schweigens schwächt die Kraft, schlägt eine Bresche, durch die sie entweichen kann [...] Erst die, jedem eingeboren Ur-Angst [...] löst dem Menschen die Zunge [...].»

mente fissi ed immutabili, come appunto le pietre. Questa coscienza libera l'uomo dall'angoscia della solitudine, spezza l'involucro del suo solipsismo e lo trasforma in essere autenticamente partecipe di una collettività. Il rapporto dell'uomo con il resto del cosmo diventa allora un rapporto davvero intimo, rassicurante, che gli permette di sentirsi affratellato col tutto.

In fondo - continua il poeta - la paura di invecchiare e, in ultima analisi, di morire, derivano all'uomo da un credo ingannevole, dalla fede in due categorie, quelle di spazio e di tempo, postulate dall'uomo stesso per convenzione, ma che di fatto gli sono nemiche. In accordo con l'empiricriticismo imperante all'epoca, Beer-Hofmann ribadisce che spazio e tempo sono concetti suggeriti all'uomo dai sensi<sup>10</sup>. Che i sensi però non siano veicolo di conoscenza autentica, che non siano mediatori di una *Erkenntnis* definitiva e soddisfacente, è sottolineato dalla presenza del verbo «weben». Il tessuto gnoseologico prodotto dalle sensazioni è più obubilante che illuminante; è un velo, una ragnatela, una trappola, un'illusione mendace, foriera più di confusione che di chiarezza. «Gespinst», «Gespenster» (VIII,3): questi sono i prodotti dell'attività delle sensazioni, denotati da sostantivi dalla connotazione inequivocabilmente negativa. «Spinnen», oltre che «filare», nel linguaggio colloquiale significa anche «uscir di senno, impazzire». Frutto dell'attività dei sensi sono quindi fantasmi, ragnatele, assurdi avviluppi tessuti dalla mente, di cui l'uomo resta vittima. Le sensazioni, insomma, invece di offrire all'uomo l'agognata conoscenza liberatrice, lo incatenano, rendendolo di fatto schiavo di se stesso: dandogli l'illusione di proteggerlo in un involucro di sicurezza, gli costruiscono intorno, in realtà, un carcere, da cui è molto difficile evadere. Per riuscire a sfuggire a questa prigione, per spezzare le catene della pura sensazione, è necessaria un'azione violenta («Brich sie», (IX,3)), un gesto rivoluzionario capace di annientare la paura del nulla. Si tratta di un atto che può costare molto, perché anche la libertà dà il brivido [«umschauert», (IX,4)]. Il brivido della libertà è però illuminante [«klare Luft», (IX,4)] e non terrificante. Solo attraverso il gesto liberatorio è comunque possibile raggiungere la conoscenza vera, quella che permette all'uomo di individuare, oltre se stesso, il senso dell'avvicinarsi delle cose e, quindi, il senso della propria vita. Allora soltanto il girotondo del cosmo, riprodotto in ogni singolo essere, non appare più come una ridda insensata, ma diventa garanzia di una continuità dinanzi alla quale sparisce la paura della morte. Al senso di sterile iterazione [«Was ist Anfang, was ist Ende?», (IV,2)] si sostituisce in quest'ottica nuova la certezza di un progresso: «Keiner war und jeder wird» (X,4).

<sup>10</sup> Cfr. Ernst Mach, *L'analisi delle sensazioni e il rapporto fra fisico e psichico*, a cura di G. Bocca, Milano, Feltrinelli, 1975. Sui rapporti fra empiricriticismo e letteratura cfr. AA.VV., *Anima ed esattezza*, Casale Monferrato, Marietti, 1983.

A prescindere dalle primissime novelle<sup>11</sup>, escluse poi dall'opera completa proprio per il loro eccesso di sterile estetismo<sup>12</sup>, Beer-Hofmann sarà sempre portavoce fedele di questo credo nella positività del ciclo vitale. Se già in *Schloß für Mirjam*<sup>13</sup> il poeta vede confermata questa sua fede a livello personalissimo, nella nuova vita passata da sé alla sua figlia primogenita, ancora nel 1944, poco prima di morire, egli tornerà nei suoi appunti per l'ennesima volta su questo concetto. L'irreversibilità e positività del moto ciclico di ogni forma d'esistenza, scriverà allora Beer-Hofmann, trova una bella dimostrazione in natura non solo nella pietra, che produce in sé il cristallo, ma anche nella vita del salmone, un pesce che, nuotando contro corrente, torna a morire alla sorgente del fiume da dove era partito per generare, proprio allo stesso punto, nuova vita da sé<sup>14</sup>.

Su questo professione di ottimismo, che è insieme trionfo sulla solitudine e sulla morte, si chiudono i versi di *Altern*. Anche qui la redenzione è avvenuta; l'apparente, temuta negatività si è chiarita e risolta. La soluzione non è tuttavia, in questo caso, ovvia o supportata da qualche prova tangibile. Qui semplicemente si afferma che per realizzare questa metamorfosi, per vincere e vanificare il terrore del nulla oltre la morte è necessario un atto di fede. Beer-Hofmann non dice esplicitamente come debba configurarsi il gesto della redenzione, perché esso resta inesprimibile, come ogni esperienza religiosa<sup>15</sup>. Il poeta parla qui soltanto della necessità di aprire una breccia nel carcere del sensibile, non auspicando tuttavia una forma di conoscenza alternativa di carattere filosofico o scientifico, ma appellandosi semplicemente a una intuizione spirituale. Solo grazie a essa, emanazione della grazia più che della volontà, è infatti possibile, secondo Beer-Hofmann, frantumare il proprio egoismo e sperimentare una realtà diversa, percepire «quel non so che, che non solo è "più grande" di noi, ma che - al di là di ogni concezione di "grande" e di "piccolo" - si sottrae all'umana misura»<sup>16</sup>.

Come ogni *Dichtung* considerata autentica nella concezione poetico-prophetica di questo scrittore, anche i versi di *Altern* intendono avvicina-

<sup>11</sup> Richard Beer-Hofmann, *Novellen*, Freund & Hackl, Berlino, 1983.

<sup>12</sup> Richard Scheich, «Frevels» and «der erböhte Augenblick» in *Richard Beer-Hofmann: Reflections on a Biographical Problem*, in «Modern Austrian Literature», vol. 13, No 2, 1980, pp. 1-16.

<sup>13</sup> Cfr. sull'argomento Gabriella Rovagnati, *Vaterschaft als Überwindung des Ästhetizismus: das «Schloß für Mirjam» von Richard Beer-Hofmann*, in «Acme» XLII/II (1989), pp. 57-69.

<sup>14</sup> GW, *Das Unwiedererfindliche*, p. 637.

<sup>15</sup> GW, pp. 630 ss.; sul problema dell'ineffabile cfr. Giuseppe Farese, *Richard Beer-Hofmann e il presentimento dell'indicibile*, in «Nuova Corrente 1979-80. Austria: la fine e dopo», pp. 352-367.

<sup>16</sup> GW, p. 630: «[...] Etwas, das, nicht bloß «größer» als wir, sondern - jenseits allem «groß» und «klein» - irdischem Maß sich entzieht.»

re il lettore al momento magico, superiore, all'istante mistico che egli definisce «der erhöhte Augenblick» e che è l'istante dell'ineffabile.

La lirica è una risposta alternativa alla sterile e autolesionistica *Ich-Bejangenheit* propagandata da tanta letteratura a cavallo fra Ottocento e Novecento. L'incapacità di superare il proprio egocentrismo, di proiettarsi fertilmente al di fuori del proprio «io» - quell'incapacità che, nella letteratura di questo periodo, condanna tanti adolescenti alla morte precoce e tanti adulti maturi al ridicolo - viene qui messa sotto accusa e dichiarata innaturale e perdente.

Come già aveva fatto in brani lirici precedenti e soprattutto nel suo romanzo *Der Tod Georgs*, Beer-Hofmann processa in *Altern*, benché da una diversa angolatura, la grande malattia della sua epoca, il Narcisismo, riconfermandone il fallimento e il superamento.

GABRIELLA ROVAGNATI