

la pietra filosofale

Indice

La distanza di Konrad Bayer 1

La distanza di Konrad Bayer

«la nostra coscienza non giustifica la nostra esistenza.
è la nostra esistenza»
Konrad Bayer-Oswald Wiener

Anni 50. La seconda guerra mondiale è terminata da poco, lasciandosi alle spalle una scia di sangue impossibile da ripulire, un cumulo di detriti difficile da smaltire. Se le macerie materiali hanno ingombrato a lungo le vie di città e campagne, quelle morali continuano a paralizzare le teste e i cuori. Soffocata dai cadaveri accumulati dal nazismo, la vita deve farsi largo fra il dolore del lutto ed

il senso di colpa che attraversano l'intera società europea.

È proprio in questo periodo che Adorno, appena rientrato in patria dopo l'esilio statunitense, solleva il celebre e controverso interrogativo relativo alla (im)possibilità della poesia dopo Auschwitz.

Nel momento in cui l'inferno dei campi di sterminio ha appena unito la realtà e la morte, cosa resta della volontà di unire il sogno e la vita? L'interrogativo viene affrontato dalle giovani generazioni in più luoghi, non solo nella solita Francia (ad esempio, dai letteristi) ma anche in una nazione fino ad allora assente dalle mappe dell'avanguardia storica per via dell'ordine tradizionale che vi dominava incontrastato: l'Austria.

La situazione venutasi a creare in quel paese all'indomani del conflitto mondiale era alquanto particolare. La vecchia ed imbarazzante tutela del regime nazista (che secondo certi studi vide la collaborazione di mezzo milione di austriaci) aveva lasciato posto alla nuova ed invadente tutela della Commissione Alleata per l'Austria (che fino al 1955 esercitò di fatto il potere, al di sopra delle stesse istituzioni locali). La sola via intravista per arrivare all'indipendenza ovviamente non era quella che portava ad una rivoluzione sociale, bensì al ripristino del vecchio ordine ante-guerra. Sancito dalla reintroduzione della Costituzione del 1929 e gestito da una Grande Coalizione (l'unione dei due maggiori partiti, rimasti al potere dalla fine del 1947 fino al 1966), la fine dell'hitlerismo coincise quindi con il poco entusiasmante ritorno all'antico nazionalismo. Passo che venne effettuato con la caratteristica rigidità asburgica, soffocando cioè ogni antagonismo e

slancio vitale.

Questa fretta di superare l'occupazione alleata tornando ancora più indietro rispetto all'occupazione nazista gettò però la società austriaca in una totale confusione. La sensazione che si diffuse fu in un certo senso quella di una perdita della propria identità: si percepiva soltanto cosa non si voleva più essere, nient'altro. Per non pensare più ad Hitler ci si può anche rinchiudere nel buio di un cinema ad ammirare la principessa Sissi (il noto film del 1955), ma dopo un paio d'ore le luci si riaccendono e si è costretti ad imboccare l'uscita — quella che porta all'ipocrisia e all'ambiguità che pervadono i rapporti sociali.

In Austria, dove coabitavano — come dappertutto in Europa — carnefici sconfitti e vittime liberate, la denazificazione venne così attuata attraverso l'ostracismo di chi aveva preferito l'esilio al collaborazionismo e la riabilitazione di vecchie cariatidi diversamente reazionarie.

In un simile contesto non stupisce quindi l'osservazione formulata da un periodico dell'epoca, secondo cui «un surrealista a Vienna deve sentirsi solo e fuori luogo come un eschimese nell'Africa nera» (*Morning News*, 18 gennaio 1948). Unico punto di ritrovo all'epoca per scrittori, poeti e pittori austriaci dall'immaginazione senza uniforme era l'Art-Club, fondato nel 1946, ed infatti è proprio lì che Hans Carl Artmann incontrerà Konrad Bayer e Gerhard Rühm. Ad essi si uniranno nel 1951 Friedrich Achleitner e Oswald Wiener, dando così vita a quella esperienza collettiva di sperimentazione artistica che solo a partire dal 1958 verrà chiamata «*die wiener gruppe*» — il gruppo di vienna.

Riprendendo l'eredità espressionista, dadaista e surrealista, il loro intento era quello di minare (o per lo meno

mettere in discussione) i ponti di collegamento con il mondo reale, distruggere le convenzioni e rifiutare in maniera ludica i modelli prestabiliti. Anche per loro, non si trattava di cambiare l'arte attraverso una qualche innovazione estetica, ma di cambiare la vita quotidiana aprendo delle crepe nella civiltà. Farla finita con la produzione letteraria ed artistica e trasformare la propria esistenza in poesia («Si può essere poeti senza aver mai scritto o persino pronunciato una sola parola», sosteneva Artmann, giacché l'importante è «voler agire poeticamente»).

Contro la grammatica del potere e del denaro, i membri del *gruppo di vienna* mettono al bando le lettere maiuscole dai loro scritti e rifiutano di commercializzarli (il riconoscimento — «bacillo della prostituzione»). Dopo alcuni anni trascorsi incontrandosi nei caffè o nelle rispettive abitazioni, per diffondere la propria opera aprono uno spazio in uno scantinato dove poter leggere, cantare, recitare, ballare. La prima delle loro iniziative si tiene il 20 giugno 1957 e non passa inosservata. Nel locale, costretto a chiudere a mezzanotte per via del coprifuoco ancora in vigore, l'iniziativa si prolunga oltre quell'orario lasciando il pubblico furibondo. Seguono dei cabaret letterari all'insegna della provocazione, prima della lenta dissoluzione finale, quando i cinque membri del gruppo inizieranno ad intraprendere altre strade o a cercare fortuna altrove.

La loro battaglia contro le istituzioni culturali austriache li ha infatti lasciati stremati (Artmann lasciò il gruppo nel 1958, trasferendosi in Germania). In un'Austria in cui lo Stato tentava con tutti i mezzi di far rivivere il mito asburgico, ogni sperimentazione d'avanguardia era

considerata sospetta e guardata con ostilità. A ragione, considerato che agli occhi del *gruppo di vienna* tutte le istituzioni apparivano reazionarie e di conseguenza bersaglio di azioni a dir poco energiche da parte dei suoi membri. Isolati dagli ambienti editoriali che attuarono nei loro confronti un severo ostracismo (nel 1957 e 1958 due redattori di giornali persero il posto di lavoro per aver preteso di pubblicare alcuni scritti del *gruppo di vienna*), ignorati o derisi dalla stampa, addirittura sospettati di omicidio dalla magistratura (è quanto capiterà a Rühm nel 1963, per via delle similitudini riscontrate fra un assassinio avvenuto ed uno da lui immaginato in un suo scritto), i membri del *gruppo di vienna* dovranno fare i conti con la frustrazione provocata dal desiderio di una libertà senza limiti all'interno di una società immersa nel conformismo più assoluto.

Il più conseguente membro del *gruppo di vienna* è stato senza dubbio Konrad Bayer. Nato nella capitale austriaca il 17 dicembre 1932 ed attratto dall'arte fin dalla sua adolescenza, dopo il diploma non ottenne dai genitori il permesso di dedicarsi alla sua passione. Suo padre gli trovò invece un impiego in banca, dove egli rimase con insofferenza fino al 1957. Nell'inverno 1959/60 Bayer trascorse un periodo di tempo in Italia per recitare in un film del regista Ferry Radax. Dopo essersi sposato ed aver vissuto per qualche tempo in Francia, nel 1962 diventò editore della rivista d'avanguardia di Gerhard Lampersberg, intitolata *edition 62*. A quello stesso anno risale anche il suo esordio editoriale, che coincide in un certo senso con la fine del *gruppo di vienna*. Pubblica infatti *starker tabak (tabacco forte)*, testo scritto assieme ad Oswald Wiener, il quale si considerava «uno studente

della nuova anarchia».

Nel 1963 vede la luce la prima opera a suo nome, *der stein der weisen (la pietra filosofale)*, una raccolta di brevi testi in prosa.

Nell'estate di quell'anno Bayer e Rühm si recano a Berlino in visita da Artmann, con l'intenzione di sondare il terreno e riprendere contatto. In effetti in Germania esiste un maggiore interesse per le loro sperimentazioni, essendo il pubblico molto più ricettivo rispetto a quello austriaco. Bayer ha la possibilità di leggere i suoi testi alla radio e viene invitato ad una lettura al *Tagung der Gruppe 47* a Saulgau, dove gli viene offerto un contratto per il suo romanzo ancora incompiuto *der sechste sinn* (il sesto senso). L'anno successivo Bayer organizza *l'apparizione finale del gruppo di vienna*, una rappresentazione di un testo scritto collettivamente nel 1958, che avverrà il 10 aprile 1964. Pochi mesi dopo dà una nuova lettura del suo romanzo *der sechste sinn* davanti al *Gruppe 47*, questa volta in Svezia. Ma la presenza di nomi ebrei all'interno della sua opera gli valgono da parte di alcuni dei presenti l'accusa di antisemitismo. Secondo certe testimonianze simili accuse lo lasciarono indifferente, secondo altre lo sconvolsero e lo disgustarono.

Sarà stata questa goccia a far traboccare il vaso? Ad ogni modo, l'aria si era fatta talmente irrespirabile per Bayer che il 10 ottobre 1964 si riempì i polmoni di gas. Aveva 32 anni.

Secondo Rühm ed Artmann il suo non fu un suicidio vero e proprio, bensì un incidente di gioco (una sorta di roulette russa). Secondo altri, invece, la sua percezione dell'insensatezza di tutto era talmente acuta, ed il suo rifiuto di facili compromessi talmente radicale, da non

dargli scampo. Gli altri membri del *gruppo di vienna* erano in fondo tutti disponibili a trovare un posto in questo mondo, a differenza sua. Ad una esistenza decisamente non all'altezza dei suoi sogni (e secondo Rühm, «i suoi desideri erano illimitati, voleva volare, rendersi invisibile, essere in grado di fare qualsiasi cosa»), aveva preferito la morte.

Nel suo percorso di sperimentazione del linguaggio, Konrad Bayer sembra oscillare perennemente fra due poli, entrambi riconducibili alle riflessioni di filosofi austriaci. Da un lato, il pensiero di Ludwig Wittgenstein spinge un Bayer più ottimista a considerare i limiti del linguaggio come gli stessi del mondo. Se il linguaggio riproduce la struttura della realtà, allora una alterazione o estensione del linguaggio — ad esempio attraverso nuove forme espressive — corrisponde ad una maggiore esperienza del mondo. Dall'altro, un Bayer più pessimista riprende la critica del linguaggio formulata dal mistico ateo Fritz Mauthner, ammiratore di Bismarck ma amico di molti sovversivi (fra cui Gustav Landauer). Nel suo radicale scetticismo Mauthner teorizzò l'impossibilità di definire l'essenza del linguaggio, che svanisce nel suono pronunciato. Privo di valore per la conoscenza di una realtà in continuo movimento e quindi troppo mutevole per essere afferrata dalla staticità delle parole, il linguaggio serve esclusivamente alla comunicazione fra persone. Con un'immagine perfettamente sottoscrivibile da Bayer, Mauthner paragona i concetti ai cadaveri del passato che ci trasciniamo dietro assieme al nostro linguaggio — una maledizione da rompere per pensare in libertà.

Si capisce quindi perché l'opera di Konrad Bayer sia un continuo invito alla «*abstand*», alla distanza. Tutto ciò

che abbia le sembianze di una logica comprensibile deve essere sovvertito. Nessuna spiegazione razionale, nessuna identificazione emotiva, nessuna compiacenza estetica viene offerta al lettore che si ritrova privato di qualsiasi punto di riferimento, frustrato nelle sue aspettative di comprensione. In un mondo plasmato e retto dalla ragione (di Stato), il linguaggio è solo «la tomba dei pensieri». Ecco perché l'assurdo nella sua forma più scarna — come se anche le parole fossero ridotte in macerie — deve prendere il posto della ragionevolezza, costringendo il lettore ad abbandonare i luoghi comuni della normalità per confrontarsi infine con un tutt'altro da ripensare da zero.

Nella biografia del *gruppo di vienna*, Gerhard Rühm ricorda non soltanto la profonda influenza esercitata su Bayer da espressionisti, dadaisti e surrealisti, ma anche il suo apprezzamento per Max Stirner (di cui dipingerà un ritratto immaginario). Per descrivere i testi di Bayer (e di Wiener), Rühm ricorre all'espressione «anarco-individualismo estremo». Laddove esistono, i suoi personaggi sono spesso degli emarginati che non trovano posto in questo mondo, *straccioni* per cui «lo stato è una merda» giacché con le sue leggi limita e soffoca la libertà dell'individuo. Critica che viene estesa all'intera società, col suo insopportabile rispetto per l'autorità, l'obbedienza, la famiglia, la castità, il lavoro, le buone maniere... Per Bayer, come per Stirner, l'esistenza umana è determinata dai fantasmi del passato che governano il presente. Norme, leggi, codici, abitudini, convenzioni, altrettante forze d'occupazione che si accampano fin dalla nascita nella mente, colonizzando l'immaginazione. Fino a ridurre esseri umani potenzialmente unici ed originali in automi

identici e banali.

La conquista della libertà passa quindi attraverso la rinuncia di questa eredità atavica, attraverso la distruzione di questi pensieri esterni e delle loro «fastidiose catene di associazioni». Da qui l'accanita lotta di Bayer contro il linguaggio, di cui temeva il potere normativo sull'individuo.

Anche nel suo testo qui presentato ritorna l'idea che il linguaggio sia il prodotto di una codificazione creata allo scopo di facilitare la comunicazione fra appartenenti alla stessa comunità linguistica, la quale lo usa come mezzo di socializzazione tramandato di generazione in generazione. Questa codificazione permette ai suoi utenti di sperimentare il mondo all'interno di schemi prestabiliti, convenzionali, senza concedere alcuna autentica libertà all'individuo. È contro questa tirannica omologazione che insorge Bayer, il quale in quest'opera fa esplicito riferimento ad un'altra passione che aveva in comune con i surrealisti: l'alchimia.

La trasmutazione dei metalli vili in oro va qui considerata una metafora per indicare la trasformazione della vita, il passaggio dalla servitù alla libertà. Non si tratta di una scienza al servizio del potere o del profitto, da sperimentare in laboratorio in mezzo ad alambicchi, ma di un'opera interiore e arcana sulla personalità umana da realizzare attraverso la conoscenza. In origine la trasmissione della conoscenza alchemica avveniva oralmente ed in maniera iniziatica, e solo in seguito venne affidata a testi totalmente incomprensibili ad occhi profani. Questa impenetrabile oscurità (la stessa presente nei testi di Bayer) scoraggiava i curiosi, gli stolti ed i superficiali, ma nel lettore paziente ed attento suscitava trasformazioni

mentali tali da permettergli di coglierne il senso. Il suo scopo non era l'intrattenimento o il commercio, ma la (ri)costruzione di un universo mentale in grado di aprire la via ad una autentica trasformazione umana.

Nei testi alchemici del passato *la pietra filosofale* viene spesso raffigurata con una figura androgina che esprime contemporaneamente tratti maschili e femminili. Essa simbolizza quindi l'emergere in una forma perfetta di tutti gli elementi della personalità umana. Ma la Grande Opera alchemica è anche un gioco pericoloso, costato la vita a parecchi suoi ricercatori, giacché avviene sul terreno oscuro dell'inconscio.

Nel suo *la pietra filosofale*, in cui sono disseminate diverse immagini riprese dalla simbologia alchemica, seppur in maniera non ortodossa, Bayer va alla ricerca del proprio io — oro del tempo infine purificato dal piombo del conformismo sociale.

Konrad Bayer

la pietra filosofale

pp. 40, 3.00 euro

Gratis

www.gratisedizioni.org

per richieste:

trrivio@gmail.com

grotesk@libero.it

la pietra filosofale