Nostro servizio

PARIGI — *Un primo e considerevole risultato — soprattutto se si pensa al vivace dibattito in corso sull'assenteismo o la defezione degli intellettuali — Jean Pierre Chevenement l'ha già ottenuto avendo fatto uscire dalle loro torri d'avorio, dai loro laboratori, dai loro istituti più di quarantamila ricercatori durante le trenta assemblee regionali che hanno avuto luogo tra ottobre e novembre in tutta la Francia. E ancora tremila di loro, in questi giorni, stanno partecipando al primo «colloquio nazionale sulla ricerca e la tecnologia» che è senza dubbio uno degli avvenimenti più significativi del primo semestre di gestione socialista.*

È in questo quadro che il ministro della ricerca e della tecnologia Chevenement, dopo avere ottenuto che nel proprio ministero convergessero tutti gli istituti pubblici di ricerca sin qui dipendenti dal ministero dell'Educazione nazionale, dell'Industria, della Sanità, dell'Agricoltura e così via, ha lanciato questi «stati generali della ricerca», in corso al Palazzo dei Congressi di Parigi, attorno ad un unico tema: il contributo che la ricerca scientifica e tecnologica può dare alla soluzione della crisi.

Abbiamo esordito parlando di un primo successo almeno quantitativo, di partecipazione: diecimila contributi scritti, oggi riproposti in dodici relazioni di sintesi al colloquio parigino che, non a caso, è stato aperto dal Presidente della Repubblica, Mitterrand, con un avvertimento a coloro che considerano la ricerca come un «lusso» inutile e addirittura dannoso in tempi di crisi: una nazione industrialmente sviluppata che non voglia cadere all'indietro, nel sottosviluppo, non può non investire capitali ed energie intellettuali sempre più cospicui nella ricerca.

«Questo colloquio — ha detto il sociologo Edgar Morin — può diventare un grande avvenimento di società, perfino di civiltà, se si traduce in motivo di riflessione sulle nostre ricerche, sulla ricerca in generale e sugli scopi della scienza». E c'è dietro questo ragionamento un'altra motivazione qualitativa del colloquio: riavvicinare la scienza alla società civile traumatizzata dall'era atomica, dalla minaccia costante della distruzione universale, dall'immagine dello scienziato ridiventato apprendista stregone, prima dolce Jekyll e poi irreversibilmente malefico Hyde: non per ricollocare la scienza nell'equazione ottocentesca «scienza - progresso - benessere» ma per fare di essa uno strumento indispensabile della soluzione dei problemi quotidiani di una nazione, di una società e dei suoi individui.

Utopia? Fino a un certo punto. Intanto una migliore organizzazione della ricerca (il colloquio nazionale di Parigi si propone tra l'altro di porre le basi di una legge-programma di orientamento della ricerca scientifica che il Parlamento sarà chiamato a dibattere in primavera) deve permettere un rapporto più costante e diretto tra scoperta e applicazione pratica, tra scienza e industria, non soltanto per reggere la competitività col prodotto straniero ma per sollecitare un impegno primordiale del paese verso il Terzo mondo. E proprio in questo senso si può parlare di dibattito di società e perfino di civiltà.

Ma ecco: che dire dei vuoti, a volte significativi, nella sala del colloquio, di personalità in vista del mondo della ricerca che non hanno creduto necessario parteciparvi? Inutile chiudere gli occhi e accontentarsi di dire che «gli assenti hanno torto». Il fatto è che la ricerca è di per sé avventura, gioco libero dell'intelligenza: il ricercatore sa da dove parte ma non sa mai dove approda, navigatore di acque incerte che ha per bussola la «verità scientifica del momento», che non è mai assoluta. Wilhelm Röntgen — ricordava il Premio Nobel Alfred Kastler sul «Figaro» — arrivò a scoprire i raggi X studiando la proprietà dei raggi catodici. Poteva immaginare all'inizio della sua ricerca una scoperta che avrebbe rivoluzionato la diagnostica medica, senza parlare della radioterapia? E allora, se questo è il carattere avventuroso della ricerca, dove il razionale sbocca spesso nel casuale, come accettare una sua organizzazione, un suo orientamento e, peggio, una sua pianificazione di carattere eminentemente dirigista?

Terreno minato ma fertile, paradossalmente, anche nelle assenze. L'assente dice: io sono un ricercatore puro, uno «scientifico» e non accetto di lasciarmi orientare dalla politica o dal potere politico. Quando Chevenement era diventato ministro della Ricerca, nel giugno scorso, c'erano state clamorose dimissioni al CNRS (Centro Nazionale della Ricerca Scientifica) di chi prevedeva, da parte di questo socialista di formazione marxista, la militarizzazione della ricerca, la fine del principio liberale secondo cui io scopro e l'applicazione pratica della mia scoperta non mi riguarda.

Di qui è scaturito un altro punto capitale del colloquio: come organizzare, orientare la ricerca senza ammanettare la «libera impresa» del ricercatore, senza suscitare da parte sua l'accusa di dirigismo o peggio di politicizzazione o ideologizzazione della ricerca?

Sensibile e perfino suscettibile su questo punto, il colloquio ha tuttavia cominciato col riconoscere i risultati disastrosi e frustranti di sette anni di falso liberismo giscardiano nel corso dei quali la distribuzione dei fondi per la ricerca scientifica si era fatta in base a criteri politici e alle influenze del privato-multinazionale, col risultato di sterilizzare interi settori della ricerca nazionale.

Il problema oggi è di trovare un giusto equilibrio tra il nazionale-statale e il privato: a un colossale sforzo dello Stato (il bilancio della ricerca è stato aumentato quest'anno del trenta per cento e passerà tra il 1982 e il 1985 dall'1,8 al 2,5 per cento del prodotto nazionale lordo) deve corrispondere un impegno analogo del privato.

A questo punto, se diventa difficile giustificare un rifiuto o una assenza con la paura del dirigismo statale, insorge un altro problema: per quali canali stabilire un rapporto produttivo e costante tra settore pubblico e privato della ricerca e come evitare che quest'ultimo finisca per impoverirsi in uomini e in mezzi mentre oggi rappresenta il quaranta per cento del prodotto della ricerca su scala nazionale?

Qui assume il proprio carattere indispensabile la «temuta» legge di orientamento che dovrà prevedere appunto anche il contributo statale allo sforzo della ricerca privata e stabilire le priorità capaci di qualificare una politica della ricerca. In linea di massima, sulla base delle indicazioni del colloquio, sono prevedibili tre direzioni generali di sviluppo: un grande impulso alla ricerca di base, per recuperare — come diceva il ministro dell'economia Delors — il ritardo europeo di cinque o dieci anni rispetto agli Stati Uniti e al Giappone (con la necessità dunque di prevedere una politica scientifica europea); l'intensificazione dei programmi tecnologici in corso (aeronautica, spaziale e elettronucleare); l'impostazione di una «strategia della ricerca in previsione della terza rivoluzione industriale» o «la sfida francese al ventunesimo secolo».

In sostanza una immensa ambizione: perché, se è vero che la ricerca scientifica, come diceva ancora Alfred Kastler, è «una lotteria piena di incertezze, una scommessa sul futuro, sicché niente sarebbe più sbagliato che voler pianificare la ricerca fondamentale», è altrettanto vero che il futuro si prepara e si preparano al futuro le società che hanno l'ambizione di non deperire.

Augusto Pancaldi

Il ministro francese della Ricerca Jean Pierre Chevenement (a destra), con il primo ministro Pierre Mauroy

Dopo due mesi di assemblee in tutta la Francia, il ministro Jean Pierre Chevenement ha convocato gli «Stati generali» della ricerca Tremila tecnici riuniti al Palazzo dei Congressi stanno discutendo il futuro industriale e scientifico del Paese È un incontro senza precedenti, ma soprattutto è una sfida all'Europa

Mitterrand vuole il 14 luglio della scienza

L'uomo di ferro che ho visto a Varsavia

Esce oggi l'ultimo film del regista polacco girato durante l'estate di Danzica dell'80 Rispetto all'Uomo di marmo il potere, in crisi, diventava più subdolo e insidioso

Una scena dell'«Uomo di ferro». In basso: il regista Andrzej Wajda

Ho visto «L'uomo di ferro» a Varsavia, alla fine di settembre. In quei giorni tutta l'attenzione era concentrata su Danzica, dove si svolgeva il secondo round del congresso di Solidarnosc. Ovviamente non si parlava d'altro. C'era un clima strano. L'estate, iniziata con la resistenza di Kania e Jaruzelski alla lettera-ultimatum del PCUS, era stata segnata dal congresso straordinario del POUP e dalla prima parte del congresso sindacale. Una fase molto intensa, di dialettica e di scontro. Ma — a rileggerla adesso — anche un'ultima tregua tra i confusi mesi seguiti all'agosto 1980 e l'angosciante spirale che ha preceduto il colpo del 13 dicembre. Una tregua dove l'ultimo problema che si affacciò fu quello decisivo: l'allargamento della base del potere, la presa d'atto, da parte del POUP, che da solo non poteva più non solo governare ma nemmeno assicurare il funzionamento dei meccanismi più semplici dello Stato. Attesa, quindi, incertezza, interrogativi sulle possibilità, sui margini e sugli strumenti che avrebbero potuto consentire al «rinnovamento» di sopravvivere.

Nel pomeriggio avevo partecipato ad un incontro con Stefan Olszowski, uno degli uomini che allora contavano di più. La riunione era durata più di due ore. Olszowski si era quasi vantato di esser definito una «testa dura»; aveva pronunciato una requisitoria contro Solidarnosc, molto pesante, ma si era riservato l'ultimo giudizio alla conclusione del congresso di Danzica; aveva ammesso — tracciando una radiografia del sindacato — che con l'ala che aveva definito «democristiana» forse un dialogo era possibile, ma con quella che aveva bollato come «socialdemocratica» non ci si sarebbe mai intesi. Aveva irriso alla «pretesa» di Solidarnosc di rappresentare l'intera classe operaia polacca, aveva contestato che il '56, il '70, il '76 e il 1980 fossero le tappe principali della storia del movimento operaio del Paese.

Aveva detto che sì, il POUP continuava a perdere iscritti e militanti, ma che anche il sindacato di Walesa ormai non ispirava più fiducia, che la gente era stanca. Questo era stato l'unico riferimento alla società. Ma, concludendo, aveva all'improvviso capovolto la sua logica e dall'idea dello scontro — sottintesa in tutto il suo ragionamento — era passato a quella dell'intesa nazionale. Cioè al passo che dopo non è stato compiuto. Il vice direttore del «Rude Pravo» l'aveva contestato. A tal punto che, uscendo dalla sede del CC, un simpatico collega di «Trybuna Ludu», parlando con me dell'exploit del giornalista cecoslovacco, mi aveva detto: l'abbiamo accompagnato per tutto il paese e, alla fine, gli abbiamo chiesto se si fosse imbattuto nella «contro-rivoluzione»; è rimasto zitto. Peccato che non fosse stata questa la risposta pubblica datagli da Olszowski.

La grande sala del cinema era piena. Alcuni posti erano stati venduti due volte e qualche persona era rimasta in piedi. Durante l'attesa cercavo di ricostruire «L'uomo di marmo», la storia di Birkut, l'inchiesta di Agnieszka, gli anni in cui era stato girato e ambientato come supporto della ricostruzione della storia polacca del dopoguerra. Cioè gli anni di Gierek, l'industrializzazione accelerata, l'accentramento politico finale prima del crack di Danzica, il fallimento.

Spente le luci, il cinegiornale aveva riportato all'attualità. Primo servizio: la distribuzione del carbone ai contadini, scene di litigate in un qualche villaggio tra il funzionario addetto alla vendita e gli agricoltori, interminabili spiegazioni, grida, code, pugni sui tavoli... Secondo servizio: appartamenti quasi nuovi, ma resi inabitabili da infiltrazioni di acqua, cantine allagate, scale inagibili, un rapido parere — con toni di voce irritati — di un signore alle prese con il problema dell'alloggio... Nello stesso stile di un altro servizio visto la sera prima al telegiornale sulla vendita della carne: sempre toni di voce irritati ed alti, massaie che sventolavano la carta del tesseramento davanti al video gridando che c'era la carta, ma non la carne, che bisognava andare al mercato libero e dissanguarsi, che non funzionava più nulla...

In sala silenzio e, forse, noia nel vedere lo specchio di sé stessi.

Poi finalmente il film. Attacca dove finisce «L'uomo di marmo». Ma si capisce subito che anche qui i toni sono più crudi e aspri. Maciek, il figlio di Birkut, non è suo padre. Perfino Agnieszka è diversa. Non è più la ragazza che vuole fare del suo saggio cinematografico un test della storia del suo Paese attraverso la storia di un uomo. Diventa subito una militante operaia. E così è diverso il potere. Birkut si scontrava con un sistema duro, ma nello stesso tempo in espansione, che distruggeva ma costruiva anche qualcosa. Adesso il potere è egualmente duro, ma subdolo, infido, quasi senza volto.

La trama è semplice. Wajda si affida solo a dei simboli. Maciek: operaio, licenziato, arrestato, oppositore, infine costruttore dell'estate di Danzica. Il punto dove è morto Birkut, colpito dalle raffiche della milizia nel 1970. Agnieszka che rappresenta il momento di unità — finalmente — tra intellettuali e lavoratori. Walesa, testimone alle nozze tra i due giovani. Dall'altra parte un potere che è ricatto, corruzione, violenza, repressione. Fino, appunto, quando è costretto a misurarsi con la rivolta di un'intera società. E spuntano allora le immagini documentarie dell'interminabile trattativa tra Walesa e Jagielski. Tutto scorre veloce. E del resto velocemente Wajda l'ha realizzato come tributo a Solidarnosc.

Si riaccendono le luci. Mi aspettavo un applauso. Niente. La gente esce rapidamente e forse ricomincia a pensare al congresso di Danzica o, più semplicemente, alle code che l'attendono la mattina dopo. Inutile chiedersi: bello?, brutto? Così come «Da un paese lontano» di Zanussi è solo lo specchio documentario della storia polacca, di un fallimento, di una nascita di nuovi protagonisti. In altre parole la testimonianza di una rottura storica. Una testimonianza che, quella sera di settembre a Varsavia, mi era sembrata molto più credibile di quella fornita dal «duro» Olszowski qualche ora prima.

Renzo Foa

Wajda, un cinema senza anestesia

Pochi registi al mondo, almeno tra quelli della generazione postbellica, hanno, come Andrzej Wajda, legato così profondamente il loro far cinema, pur nel variare dei temi, delle forme, delle scelte di stile, al destino del proprio paese. «L'uomo di ferro», vincitore lo scorso maggio del festival di Cannes, e ora alla vigilia della sua uscita sugli schermi italiani, rappresenta solo un aspetto — quello, possiamo dire, del «pronto intervento», della denuncia, della polemica immediata — di un'attività molteplice e intensa, che spazia del resto dal «set» (cinematografico e televisivo) alla scena teatrale.

In Wajda, dunque, il discorso sul presente della Polonia si è intrecciato e accompagnato alla riflessione storica: nei tempi brevi, come quando, agli inizi della sua carriera, a mezzo dei drammatici anni Cinquanta, evocava nel modo meno celebrativo, e più problematico, gli eventi della Resistenza, e il lungo strascico di lacerazioni che ne sarebbe derivato nei primi anni del dopoguerra, per la non risolta contraddizione fra le diverse componenti politiche, sociali, culturali, della lotta antinazista; o con maggior distacco, nel guardare indietro, alla travagliosa vicenda nazionale di un grande popolo che, superbo della propria identità, l'avrebbe vista di continuo rimessa in discussione, non sempre o solo per colpa degli altri.

Uno dei film di Wajda meno noti fra noi, «Ceneri», dal romanzo di Stefan Zeromski, narra il sanguinoso peregrinare dei polacchi, intruppati nelle armate napoleoniche, nell'Europa invasa: in Spagna, ecco quei valorosi soldati, cui l'Imperatore ha promesso l'indipendenza per la loro patria smembrata e oppressa, farsi aguzzini di altre genti, che a quella «libertà» imposta con le armi reagiscono con una memorabile guerriglia di massa, modello ed esempio di tante altre future. In «Nozze», dalla tragedia in versi di Stanislaw Wyspianski (questo film lo si è potuto vedere di recente in TV), una trascinante sintesi simbolica registra, all'incrocio di due secoli (Ottocento e Novecento), il fallimento di un'altra utopia: l'«andata al popolo» degli intellettuali patrioti, della quale sono emblema i frequenti (e rovinosi) matrimoni tra artisti, poeti, scrittori, esponenti della borghesia e dell'aristocrazia, e donne delle campagne.

Vogliamo dire che, in sostanza, Wajda non si è fatto mai apologeta dell'esistente, ma nemmeno si è proposto come il nostalgico cantore di un mitico passato: anche le sue opere di origine più precisamente letteraria, e concentrate in un ambito familiare, e privato, come «Il bosco di betulle» e «Le signorine di Wilko» (entrambe derivanti da testi narrativi di Jaroslaw Iwaszkiewicz), denotano un atteggiamento insieme comprensivo e critico, verso i pensieri e i sentimenti di un tempo trascorso; un atteggiamento che sarebbe forse non illecito, anche per la squisitezza dell'analisi psicologica, definire «cechoviano».

Ma il regista non si è certo sottratto, in momenti nodali dell'esperienza sua e del suo paese, al confronto esplicito e pressante con l'attualità. Semmai, ha dovuto faticare, battersi, insistere, per condurre a termine i suoi progetti più scottanti. Alle spalle dell'«Uomo di ferro» non c'è solo «L'uomo di marmo», con la sua visione così felicemente «ambigua», ovvero dialettica, di un periodo storico, della Polonia, dell'Europa e del mondo, che oggi si rischia, nuovamente, di demonizzare a senso unico (magari alla rovescia). C'è, anche, «Senza anestesia», cioè un racconto a caldo, rabbioso, angosciato, sui guasti prodotti in un campo specifico, ma tanto importante, come quello dell'informazione, dei «mass media», dal sistema di potere. L'unica speranza, alla fine di «Senza anestesia», si affidava ai giovani onesti, ansiosi di verità, che confortavano per un po', senza tuttavia poterla lenire, la progressiva solitudine, l'emarginazione, spinta sino al suicidio, del protagonista.

Diversamente da quel personaggio, Wajda nel suo lavoro e nelle sue lotte ha potuto contare sul sostegno concreto, di idee e di atti, della maggioranza degli altri cineasti, della sua e delle generazioni successive. La fase culminante della sua presidenza dell'Associazione degli autori cinematografici ha coinciso, non casualmente, col risveglio artistico (e con una decisiva crescita di consensi da parte del pubblico, e un'accentuata risonanza fuori dei confini) del cinema polacco, all'insegna di una «tensione morale» che prefigurava il movimento esploso nel 1980, ma esprimendone, a noi sembra, la carica migliore, più viva e costruttiva. Apprendiamo, ora, dell'attacco portato a Wajda, qualche giorno fa, sulle colonne di «Trybuna Ludu», da un anziano collega, Czeslaw Petelski (di non eccelse qualità, sia detto per inciso). Sarebbe una jattura se, come purtroppo è ipotizzabile, dietro lo sfogo personale si profilasse un'ennesima, brutale operazione chirurgica, e «senza anestesia».

Aggeo Savioli

Un deserto sotto il «muro»

«Luogo eventuale» è il titolo di un libro della poetessa Ingeborg Bachmann, pubblicato dalle «Edizioni delle donne» Un viaggio drammatico nella città di Berlino dove la storia ha lacerato le coscienze e la vita degli uomini

«Il mondo è tutto ciò che è caso» — si legge nel *Tractatus Logico-Philosophicus* di Wittgenstein — e Ingeborg Bachmann (tragicamente morta nel '73), forse con Hans Magnus Enzensberger la voce poetica più alta degli anni Cinquanta in Germania, intitola la nuova stesura del suo discorso di ringraziamento per il premio Büchner conferitole nel '64: *Ein Ort für Zufalle. Un luogo per casi* (Edizione delle donne, pp. 50, L. 5000). *Zufalle*: casi, accidentalità, evenienze, ciò che è sottratto alla consequenzialità, ciò in cui ci si può imbattere senza saperlo e senza volerlo. «La consequenzialità, il consequente — dice ancora la Bachmann — è quasi sempre qualcosa di terribile, mentre ciò che allevia, il liberante, il visibile, viene a noi inconseguentemente». Ma quel luogo aperto all'inconseguente, che è Berlino, non ha nulla di alleviante e di liberante.

Berlino è dunque il luogo o meglio l'incognita di un male, di un turbamento incoercibile, di cui si possono descrivere «sequenze di variabili» immaginarie che sono poi i tramiti visibili di una malattia destinata — come dice la Bachmann — a produrre altra malattia. Il luogo ottico di Berlino è così un luogo interiore caratterizzato dalle intermittenze: i casi sono appunto quelle accidentalità che frantumano un tutto illusorio e lo ricompongono come per gioco, mentre quel che resta è l'evenienza inestirpabile e irrimediabile, la lacerazione, lo squarcio, il *muro*.

La Bachmann non ci dà l'immagine di una città, ma una sorta di monologo il cui oggetto «assente» è appunto la città stessa, ci dà le «stazioni» dei suoi casi, senza che il discorso possa essere intralciato da alcun giudizio o da alcuna reticenza così da divenire, per usare un'espressione di Bréton, un «pensiero parlato». Il sursignificato di questa malattia esteriorizzata che parla come può parlare un luogo, sta qui. Ma come non vi sono giudizi, lamentazioni o invettive, così è abolita qualsiasi descrittività. Berlino non consente alcun turismo intellettuale e neppure la pestilenza frivola e onnivora del corrispondente-scrittore. In questo splendito testo della Bachmann i reperti diventano accensioni oniriche e sono come i tentacoli vitrei, di cera fusa, di un labirinto dove continuamente l'evidenza quasi allucinata di un «paesaggio» di stanze, di strade, di negozi, di cantine umide, di macchie arboree, di laghi, scivola nel mistero. Il mistero così impercettibilmente tangibile di una città di malati dove tutti esitano come sull'orlo di un precipizio, ma si specchiano nella vertigine di quel loro mistero quotidiano, innaturale e familiare, che si portano dentro.

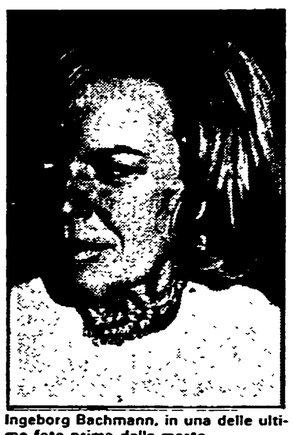
Quella vertigine lascia percepire nelle calcolate sprezzature, nelle cadenze paraoniriche, nei ritmi macerati e leggeri di questa prosa qualcosa di quietamente euforico: ma è l'euforia sinistra dei casi che ballano verso il *nonsense*. E il *nonsense* è la malattia stessa: è il «*come se*» di una malattia fatta di trasalimenti improvvisi, di assurde speranze e di ironici-patetici autoinganni. «Depongono le infermiere i vassoi coi succhi di frutta, concedono per una volta anche una bottiglia di birra dietro le spalle dei medici, strizzano l'occhio come se si dovesse aver fiducia, come se non fosse inguaribile». Berlino è la città dove «qualcosa è (...) qualcosa»: una tautologia visibile.

È questa la chiave segreta per intendere l'enigma di una città che è quello stesso di chi vive una contraddizione senza perciò stesso abolirla, ma semmai decantandola nelle immagini, da quelle degli aerei che volano nella stanza a quella dei bambini che «cavalcano le barriere e hanno cento desideri». Così il volto di questa città si costruisce e si dissolve mille e mille volte, ambiguo e inafferrabile come solo la realtà lo è.

Tutti a Berlino «sono avvolti nella carta oleata» nelle domeniche di maggio. Il qualcosa di Berlino «è ora già da tempo». Qui il «tempo dilazionato», per usare il titolo del primo libro di poesie della Bachmann (1953), è come contratto nelle sequenze fotodinamiche: è un tempo scaduto e tuttavia esso «è da morire». La Bachmann incide sui crocicchi ingannevoli di Berlino, sulle reti impalpabili dei suoi corridoi aerei, nel riverbero degli incendi che ancora ardono e non cesseranno mai di ardere, il suo *geroglifico d'anima*: si comprende così che la disarmonia, a Berlino, sta dentro di noi, non è il semplice risultato di una situazione geopolitica o l'eredità di una catastrofe. «Tutti sono invalidi non a causa di proiettili, ma dentro». Una disarmonia che «non viene resa pubblica da nessuna parte». Per questo ad ogni atto si accompagna una speranza insensata: «Si piantano ancora più alberi, tutti nella sabbia, alberi con esperienza di deserto».

La Bachmann scava nelle vie turbinose di questa disarmonia, nella grigia compattezza che le dà un corpo e una sostanza quotidiana e finisce così per dilatarla in una dimensione sotterraneamente inquietante, cui non si può dare un nome. Diventa così evidente che la cifra surreale della Bachmann è quella del «non dicibile» che anche qui, nelle immagini, nei gesti, nei rituali del quotidiano, «trascorre» — per citare un suo celebre verso — «sottovoce». Si pronuncia così sottovoce quel che di Berlino non è dicibile o non è più dicibile: ma come si può pronunciare il non-dicibile se non compiendo un'inversione dal detto al non-detto, dal significato al senza-significato, dal ricordo all'oblio, dal tempo all'assenza (o alla contrazione) del tempo? È questo un *modo di descrizione* che diventa scrittura e si articola come scrittura. La Bachmann *non racconta Berlino, ma la scrive*: è questo il suo modo di pronunciarla sottovoce (i bisbigli della Bachmann — aveva detto Reich-Ranicki — sono sediziosi), di pronunciare l'indicibile. È questa la tecnica propriamente surreale di una scrittura che mira a comporre, attraverso una precisa strategia di segmenti metaforici e di tracciati regressivi-trasgressivi, non consequenti e tuttavia carichi della magica consequenzialità del sogno, una surdeterminazione indiretta, *ex negativo*, di quel luogo *per accidenti*, per casi fortuiti che è Berlino. Questa città è vista cogli occhi di un sognatore definitivo che potrebbe dire, con Bréton: «Vivere e cessare di vivere sono soluzioni immaginarie. L'esistenza è altrove».

Ferruccio Masini



Ingeborg Bachmann, in una delle ultime foto prima della morte