Gli scritti dal carcere del 1943

La vitalità di Alicata

Come si formò nel vivo della lotta contro il fascismo una generazione di intellettuali e di dirigenti comunisti

Ho letto con partecipazione diretta e immediata gli scritti di Mario Alicata a Regina Coeli dal gennaio all'agosto del 1943: lettere alla moglie Giuliana e ai parenti; appunti; un taccuino (*). Ho infatti ritrovato in quei documenti un pezzo della *nostra* vita, di quella «vita di gruppo» della quale la mia era parte: ne ho ripercorso il tratto che va dal 29 dicembre 1942, giorno dell'arresto di Mario, al 6 agosto 1943, data della sua ritardata e contrastata uscita da Regina Coeli.

Fine dicembre 1942. Mario, cospiratore tenace e pieno di fantasia, riesce subito a farci sapere, tramite Giuliana (anche lei ardita ed efficiente, ma in diverso modo, più «operativo»), che Pietro è in pericolo immediato di arresto. Decidiamo, per la prima volta dopo sei anni di attività clandestina del «gruppo romano», di non stare ad aspettare, di far passare Pietro nell'illegalità, mandandolo a Milano colla parola d'ordine convenuta. (La parola d'ordine non me la ricordo, ma ricordo invece bene che il recapito era la Farmacia Montagnani; Piero Montagnani, arrestato in gennaio, sarà il corrispondente di Mario in una discussione clandestina della quale troviamo traccia negli Appunti).

Fine giugno 1943. Siamo in tanti a raggiungere Mario al 4. braccio: Franco, Adriano, Massimo, Tonino, Aldo piccolo, una carrettata di comunisti-cattolici, un gruppo di operai del Poligrafico che ci stampavano il giornaletto. (Restano fuori, e continuano senza scoraggiamenti l'attività, Valentino e Fabrizio).

Da una finestra all'altra, ci lanciamo saluti e notizie. E battute allegre. Mario, con un affetto verso di me che non sapevo così profondo, e che ora scopro con commozione dopo 30 anni e passa, nella lettera che riesce a inviare a Giuliana clandestinamente alla fine del giugno 1943, le parla infatti di un Lu(cio) «allegrissimo» e dei suoi «scherzi di galera» (io ero un veterano).

26 luglio 1943. La guardia Carloni apre le celle di Mario, di Bauer e Rossi (in transito), e la mia: fondiamo subito un «comitato di autodisciplina», è l'inizio della dura, spossante battaglia per la liberazione dei comunisti, che il governo Badoglio-Senise voleva far restare sotto chiave. Io esco per primo, il 27 luglio (ero in uno stesso processo coi cattolici-comunisti, c'era stata, ho saputo più tardi, una sollecitazione del Vaticano); Mario viene rilasciato soltanto il 6 di agosto.

E comincia una nuova storia. Comincia per la nostra generazione *la* storia. Il 25 luglio taglia infatti le nostre vite in due parti distinte e quasi staccate l'una dall'altra. Le lettere di Mario, anche se possono sembrare scritte per l'eternità (*für ewig*, aveva detto in un altro carcere Antonio Gramsci, scrivendo alla cognata), sono datate nel modo più preciso: sono datate «vigilia del 25 luglio».

Le lettere a Giuliana, quelle ufficiali, col bollo della censura, ci si presentano come la cronaca intima di un «risorgimento umano». C'è «un abisso tra me e il mio passato», esclama Mario con passione. L'arresto ha provocato «il gran naufragio» della sua vita fino ad allora; verso il suo modo di essere passato sente «odio» e «disgusto». Il motivo dell'«uomo nuovo» è il filo conduttore del carteggio, ed è la costruzione di questo «uomo nuovo», dice Mario, che riempie le sue giornate di «felicità», che fa esplodere la «forza vitale» nascosta in lui. Alcune delle parole che più spesso ricorrono nelle lettere di Mario sono, appunto, «felicità», «forza vitale», e poi «sincerità», «lucidezza nuova», «assoluta serenità», nuova «semplicità» e «umiltà». Mario vive in quei mesi una vera e propria palingenesi, un rinnovamento che lo trasforma in un «uomo nuovo», in tutti i sensi (o così almeno egli sente). Dal punto di vista culturale, Mario giudica nel modo più severo il suo "vecchio Adamo". Nei primi due mesi, sono ancora frequenti i riferimenti a Giulio Einaudi e alle sue coraggiose edizioni (Mario era uno dei giovani cervelli della casa editrice non conformista), a Luchino Visconti, con il quale aveva collaborato al film *Ossessione*, considerato oggi come il momento di rottura nella storia del cinema italiano.

La «squallida, arida inutilità» degli atteggiamenti precedenti

Nei mesi successivi, però, ha qualche tono critico *anche* nei confronti della sua opera di intellettuale di avanguardia. Parla, in generale, di una «squallida, arida inutilità» del suo atteggiamento intellettuale precedente, che crede di avere «veramente superato e sepolto». Giudica la sua precedente «vita privata» addirittura come peccaminosa. Il carcere è sentito da lui come una grande esperienza morale, in cella scopre un nuovo comandamento, «ama te stesso come il tuo prossimo»; avverte costante il «desiderio di perfezionamento spirituale e morale».

Sente trasformarsi in profondità il suo rapporto con Giuliana, si sente «innamorato in un modo del tutto nuovo»; scopre anzi di «amare per la prima volta» nella sua vita.

Questo è quello che Mario ci dice di sé in quei sette mesi di vigilia. Noi però dobbiamo leggere le sue appassionate lettere con un certo distacco, storico e critico, e dobbiamo intenderne la chiave. La sensazione di costante «felicità» fu allora caratteristica dei giovani spediti in carcere dal fascismo. Finiva ogni forma di «insincerità» e di «incoerenza»: eravamo finalmente *liberi*, arrestandoci ci avevano affrancato, ci avevano trasformati da sudditi in cittadini.

«Non solo un'ideologia politica ma un modo di vivere e di sentire»

La chiave nella quale gli scritti di Mario vanno letti è politica: guai a prendere alla lettera quello che egli scriveva, e che sapeva il censore avrebbe letto: guai a credere che il processo che egli vive è semplicemente «perfezionamento spirituale», «pulizia morale». La chiave di lettura ce la dà del resto Mario stesso, nella «lettera clandestina» a Giuliana della fine di giugno 1943. «S'io sono *felice*, lo sono perché ho capito la verità *umana, morale* del com[unismo], e ho appreso da esso *tutto* anche riguardo... al mio amore per te» ... «Il com[unismo] non è solo un'ideologia politica, è anche un modo di sentire, un modo di vivere, l'*unico* modo di vivere *moralmente*, e perciò è necessario che tu ci arrivi».

«...qui dentro affratellati dallo stesso *mestiere*, sentiamo il Mondo Nuovo nella voce dei compagni che sono ex-operai, ex contadini, ex medici, ex scrittori, perché oggi sono una sola cosa: *uomini*, cioè comunisti, rivol(uzionari)». Dobbiamo leggere criticamente la testimonianza di Mario, dicevo: ma dobbiamo leggerla anche storicamente. Scrivere così, alla vigilia del 25 luglio non era nè fanatismo nè retorica. C'era in quel momento, tra le esigenze vitali del paese quella di una nuova *leva politica* antifascista e comunista. Ricordo, in quella "notte delle notti", tra il 26 e il 27 luglio, che passai libero dentro il braccio, girando da una cella all'altra, che solo Massimo ed io avevamo in animo di riprendere la nostra professione intellettuale: tutti gli altri avevano scelto il mestiere del rivoluzionario "a tempo pieno".

Un profondo cambiamento aveva avuto luogo in Mario in quei sette mesi di cella. Anche se egli non aveva del tutto cambiato se stesso. Sarebbe interessante vedere quanto dell'intellettuale tradizionale rimane nei suoi Taccuini, e quanto di marxismo ingenuo vi sia ancora nella discussione su Natura e Storia con Piero Montagnani. Né Mario era riuscito a mutare a fondo il suo atteggiamento «didascalico» nei confronti di Giuliana, che, pur amando sinceramente, egli tratta nella corrispondenza piuttosto da «educatore» che non da pari a pari, da compagno a compagna. Nè l'avvenire sarà quale egli sognava in cella: una vita in comune, un crescere insieme con lei. Mario forse non intuiva appieno quanto dura sarebbe stata la scelta del mestiere di rivoluzionario. Quell'amore non resse alla prova di una nuova vita, che tanto poco spazio avrebbe avuto per il «personale». Ma anche questo non fu un fatto solo di Mario e Giuliana, fu la conseguenza per molte coppie di compagni di quella scelta di vita: il rivoluzionario di professione.

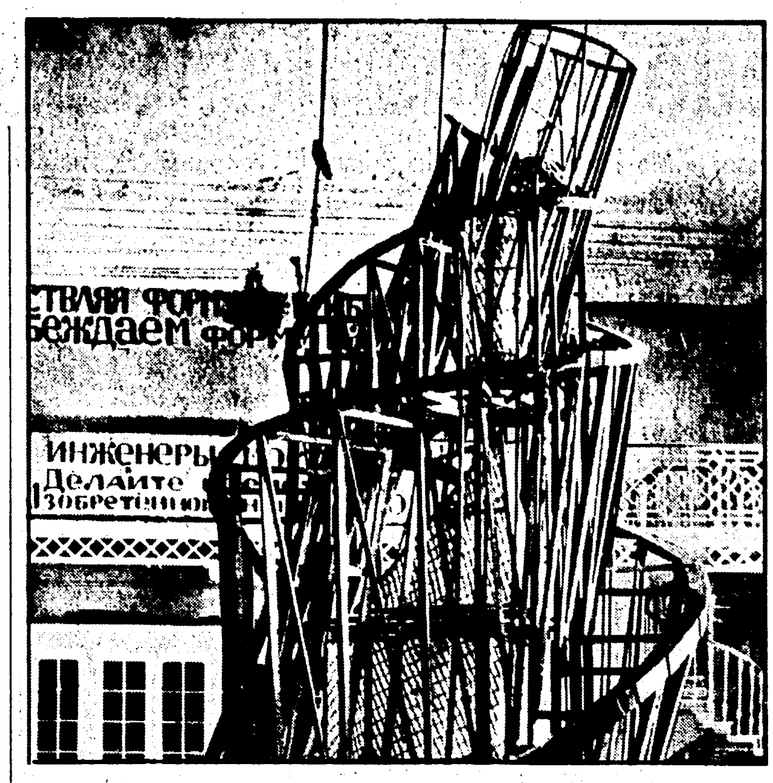
Ho detto all'inizio: un pezzo della *nostra* vita. Della vita di una generazione di comunisti che va dal settantenne Giorgio Amendola, autore di una Prefazione assai lucida, al sessantenne che scrive questa recensione. Ma che cosa è, che cosa può essere quella *nostra* vita per la vita *loro*, dei giovani che oggi nascono all'impegno politico rivoluzionario?

Una cosa ancora importante, sarei incoraggiato a dire, dopo aver letto la prefazione di Albertina Vittoria, che ha oggi più o meno i venticinque anni che Mario aveva allora, nel 1943. Albertina non solo, con un lavoro ammirevole di raccolta di documenti e testimonianze, è riuscita a ricostruire — direi perfettamente — le cronache della prima giovinezza di Mario e della attività del «gruppo romano» del quale egli fu tanta parte; ha fatto qualcosa di più. Ha rivissuto quegli anni dal di dentro. Ha capito Mario, ci ha capiti. La «saldatura... tra il gruppo dirigente del PCI... e i nuovi dirigenti emersi nel paese dal travaglio delle nuove generazioni», avvenne con «facilità», ricorda Giorgio Amendola. Una analoga saldatura oggi è ben più difficile, ma certo non impossibile. Ed è sempre più necessaria.

L. Lombardo Radice

(*) Lettere e taccuini di Regina Coeli, prefazione di Giorgio Amendola, introduzione di Albertina Vittoria, Einaudi, NUE 34, Torino 1977.

Note di diario di Renato Guttuso



Gli artisti di Mosca

Incontro con Aragon durante le celebrazioni dell'Ottobre
Chagall, Malevich, Rodchenko, Larionov, Lissitskij: cosa resta allo stato sovietico della collezione Kostaki
Una bellissima mostra di Tatlin

Non vedevo Aragon da quattro anni. Lo incontro la stessa sera del mio arrivo a Mosca, alla palazzina Morosov a un pranzo offerto ai premi Lenin presenti a Mosca per il 60. anniversario della Rivoluzione di Ottobre. Aragon ha ottant'anni, è leggermente appesantito, sulle sue guance sono apparse due piccole reti di rughe. Sempre vivo però lo sguardo, cordiale il sorriso, sempre giovani amici attorno a lui.

Alla consueta serie di brindisi che nei pranzi ufficiali sovietici finiscono per impedire la conversazione, il solo a sottrarsi è stato Aragon, che invece avrebbe avuto molte cose da dire, sul perchè e come, dopo undici anni di assenza, si era deciso a tornare a Mosca. Abbiamo parlato a lungo la mattina dopo. Mi raccontò di un colloquio con Breznev, all'ambasciata sovietica di Parigi, lasciandomi intendere che la cordialità del colloquio e l'invito di Breznev lo avevano convinto al viaggio. Credo però che in cuor suo Aragon volesse tornare a Mosca, la città che sin dalla gioventù conosce ed ama, a cui è legato il ricordo della moglie Elsa, di Maiakovskij, di Lilja Brik, degli amici antichi e dei nuovi.

Molto freddo la sera del nostro arrivo. La città e i campi sono coperti di neve. Ogni volta che ritorno a Mosca riprovo l'emozione della prima volta. Fu nel '49. Arrivai all'imbrunire, mi alloggiarono all'Hotel National. Le finestre della mia camera davano sulla piazza del Maneggio e vedevo, d'infilata, la Piazza Rossa. Il cielo era turchese scuro e le stelle rosse luminose in cima alle torri del Cremlino splendevano come rubini.

Ebbi una profonda sensazione di felicità. Pensai alla frase di Courbet sui giorni della «Comune»: «Parigi non era stata mai così felice». Erano invece tempi duri per l'Unione Sovietica, e Mosca non era una città felice. Sapevo come tutti che il popolo sovietico aveva molto sofferto, carestie e guerra durissima. Pure pensavo che la coscienza di costruire un mondo nuovo facesse superare con fermo animo sacrifici e sofferenze. Ed in parte era così. Ma non conoscevo le altre sofferenze, più segrete e più terribili, di cui, in seguito, avemmo notizia.

Anche questa volta sono arrivato all'imbrunire. Alloggio in un piccolo appartamento al quinto piano dell'Hotel Rossia. Dalle finestre vedo un tratto delle antiche mura di Mosca e, in fondo, uno dei famosi grattacieli staliniani che nell'aria della sera mi appare come una grande immagine.

E' un grattacielo dove abitano molti amici, tra gli altri Evtuscenko che vi occupa un appartamento relativamente grande, certo trà i più spaziosi, tra i tanti che ho visitato a Mosca. Davanti a tutto ciò, a poche diecine di metri dalle finestre, un alto pennone con una bandiera rossa che sventola. Nel cielo vanno e vengono corvi e colombe scure. Il richiamo a quella prima sera a Mosca è assai forte. Mi ritrovo addosso quella lontana sensazione di felicità.

• • •

Coloro che si interessano delle cose d'arte, e molti visitatori stranieri sanno che a Mosca viveva un curioso personaggio, cittadino sovietico, di nazionalità greca, ma nello stesso tempo impiegato all'ambasciata canadese, il quale aveva messo insieme una favolosa collezione di opere dell'avanguardia russa e sovietica. Quest'uomo si chiama Giorgio Kostaki e solo da poco tempo ha lasciato l'URSS, portando con sè solo una parte, pare il venti per cento, della sua raccolta. Il restante ottanta per cento appartiene oggi allo stato sovietico.

Avevo visto un paio d'anni fa la collezione Kostaki. Una collezione eccezionale per ricchezza, qualità e rarità di opere, in gran parte sconosciute, di artisti noti e celebri dell'avanguardia russa, e di artisti poco noti in occidente, perchè oscurati dai grandi nomi dei Malevich e dei Kandinski, e tuttavia importantissimi per comprendere la portata di quel fenomeno. Che fu un fervido ed esteso fenomeno culturale, e non solo, come si pensa di solito, lo scoppio di alcuni straordinari talenti.

Della collezione Kostaki facevano parte gruppi di opere di Kandisky, di Chagall, opere di Rodchenko, Malevich, Larionov, Goncharov, Puni, Ciurlionis, El Lisitskij, Popova, Tatlin e di molti altri. E' un mistero come Kostaki abbia fatto a scovare, come e attraverso quali canali, tante opere che dopo la svolta furono disseminate e disperse. Certo non bastava il suo fiuto eccezionale, il tenace amore, il suo senso degli affari, a fare di Kostaki il depositario di una responsabilità storica. Qualcuno, a livello di potere, deve averlo aiutato e sostenuto.

Con i quadri che Kostaki ha portato con sè, ha potuto allestire una mostra in una galleria di Düsseldorf. Pare che la mostra abbia avuto molto successo.

Io non ho visto la mostra né il catalogo. Immagino che Kostaki abbia bene scelto i quadri da portarsi via, sebbene non si conosca il modo in cui la spartizione è avvenuta. Ma in qualunque modo la operazione sia stata materialmente realizzata, non c'è dubbio che essa sia stata concordata con rappresentanti dello stato sovietico. E non credo che, da parte sovietica si sia stati tanto ingenui da lasciare a Kostaki la scelta delle opere da portare via, consentendo l'espatrio della schiuma della collezione.

Comunque è la prima volta, ch'io sappia, che è stato concesso l'espatrio di opere di artisti sovietici. Il potere sovietico, pur mantenendo la sua posizione di rifiuto dell'arte di avanguardia, non ha mai venduto, ceduto o distrutto le opere sconfessate, ma le ha conservate nei depositori dei propri musei. Molte di queste opere le ho viste e studiate nei depositi della Tretykovskaja, a Mosca e del Museo Russo a Leningrado.

Ho sempre pensato che in questo comportamento geloso nei confronti di opere fuori della linea del «realismo socialista», (che di norma non vengono esposte se non in casi eccezionali, e non vengono inviate nelle esposizioni all'estero) ci sia non soltanto una questione di principio ma anche la consapevolezza del significato e del valore storico ed artistico di quelle opere.

• • •

Conosco alcune persone che hanno posti di direzione nei musei sovietici, nel partito e nel ministero della cultura, che, pur sostenendo una politica della cultura quale è quella dell'URSS, (e che si esplica nei vari campi, dalla cinematografia, al teatro, alle arti figurative), sono perfettamente informate sulle questioni della avanguardia e dell'arte degli anni venti, e ne soro anche fieri, se spesso ho sentito dire, e non solo dagli intellettuali: «Noi siamo stati i primi in Europa a creare una grande arte di avanguardia».

Non credo perciò che la spartizione sia stata fatta con la testa nel sacco, da parte sovietica. Non ho avuto tempo di visitare i depositori della galleria Tretiakovskaja dove è conservato il grosso della collezione Kostaki, assieme ad altre opere degli anni dieci e venti che già facevano parte delle collezioni di Stato. Ricordo di avere visto questi dipinti molti anni fa, e penso che, aggiunti alle opere di provenienza Kostaki, si potrebbe mettere insieme un importante museo d'arte contemporanea, con una grande documentazione di alto valore artistico e storico.

In un colloquio avuto, credo due anni fa, il vice ministro della cultura, Wladimir Popov, mi aveva detto (ancora non si parlava del lascito Kostaki) che c'era il progetto di collocare le opere dell'avanguardia giacenti nei depositori, nel nuovo edificio in costruzione, in aggiunta alla galleria Tretiakovskaja. Auguriamoci che ciò avvenga.

Mi era stato detto che alcune opere (tre o quattro) erano però già esposte nelle sale della galleria, e così ho pensato di farvi una corsa, per vedere anche qualche altro quadro, estratto dai depositori ed esposto, come suole avvenire, sia pure col contagocce, da qualche anno.

La parte «contemporanea» della galleria è allogata in circa cinquanta sale del piano terreno. Dico «allogata» perchè, almeno da quel che ho visto oggi, non credo si possa parlare di ordinamento. Mi è stato detto che si tratta di un collocamento provvisorio perchè, in occasione del 60., la galleria ha dovuto apprestare alcune sale dedicate a opere di tipo celebrativo.

Dopo aver traversato queste sale, quattro o cinque, si dovrebbe vedere la pittura contemporanea sovietica. E si piomba nel caos. Quadri di uno stesso pittore sono disseminati in sale diverse, e non per ragioni di scuola o di epoca, ma, si direbbe, a caso. Non si riesce a percepire alcun criterio di ordinamento, né di epoca, né di stile, né tematico, né puramente ornamentale. Finalmente, nella sala '59, sperduti tra opere di tutt'altro genere (anzi di tutt'altri generi) trovo due bozzetti teatrali di Tatlin, di scarsa importanza, e il bel quadro di Chagall detto del «Fidanzamento», un quadro intenso, poetico, della migliore stagione del pittore.

• • •

Malgrado questa esperienza, se pure lentamente, anche in questo campo affiora qualcosa di nuovo.

Al centro georgiano c'è stata la mostra di Piromanisvili che ha avuto un grande successo di pubblico. Egli fu un pittore apparentemente «naif», ma in realtà intenso ed evocativo, come Tutta la buona pittura. I «naif» non esistono, esistono solo i pittori.

Perchè in Italia non si deve sapere mai niente di tante cose che avvengono in URSS?

Si sa di Ljubinov, si sa di Evtuscenko, di Voznessensky. Non si sa, nulla si è saputo, per esempio, della mostra di Tatlin, all'Associazione Scrittori, voluta e realizzata da Costantin Simonov.

Per Mosca è stato un importante avvenimento culturale; era la prima volta che un grande esponente della avanguardia sovietica veniva esposto. Ma non mi risulta che i corrispondenti italiani — tranne quello dell'Unità — se ne siano accorti, e che ne abbiano dato notizia. Si è fatto invece grande scalpore su un quadro di Glazunov, un pastiche cosmogonico-ideologico, intitolato «misteri del XX secolo» che doveva far parte di una mostra dello stesso Glazunov, ufficialmente organizzata dal ministero della cultura dell'URSS e della federazione russa.

Per ragioni «ideologiche» è stato vietato al pittore di esporre questo suo quadro «ideologico». Glazunov si è rifiutato di ritirare il quadro e ha rinunziato alla mostra. Io ritengo sbagliato l'intervento censorio. Dopo tutto la confusione ideologica di Glazunov riguarda lui e lui soltanto, ma non è questo un caso su cui battere la grancassa.

La mostra di Tatlin ha avuto luogo qualche mese fa. Ho visto solo il catalogo. Un catalogo fatto benissimo, ricco di documentazioni e di illustrazioni, ottimamente impaginato e stampato, e, naturalmente straesaurito.

Tatlin era nato a Mosca nell'85 e vi è morto, in povertà e dimenticato, nel '53. Ma la sua attività era praticamente finita già nel '35, e forse prima. Tatlin fu un uomo straordinariamente geniale e inquieto. Pittore, grafico, architetto, scenografo, inventore. Il suo progetto del monumento alla terza internazionale (1919) (ne esistono molti disegni e varianti, e alcuni modellini) è una delle invenzioni più intelligenti dell'architettura di questo secolo. Ancora oggi conserva tutta la sua modernità. Sklovskij scrisse che l'altezza del monumento doveva corrispondere a due volte l'altezza della Cattedrale di Sant'Isacco a Leningrado. Puni scrisse un libro su Tatlin intitolato «Contro il cubismo», ed Ehrenburg, nel '29 scrisse su Tatlin un famoso articolo intitolato «Eppur si muove!».

Per Tatlin la spirale d'acciaio che si alzava nel cielo era il simbolo della rivoluzione. Guardando oggi quel progetto si capisce come il «monumento» di Tatlin più che una stupenda struttura di acciaio, fosse in realtà una delle grandi immagini della rivoluzione. Scriveva El Lisitski nel 1922: «Il monumento alla Terza Internazionale è una delle grandi espressioni architettoniche degli ultimi anni. E fu ideato da Tatlin, vale a dire non da un architetto ma da un pittore... Lo scheletro della costruzione doveva restare del tutto scoperto. Il materiale è ferro e vetro. La forma complessiva è una torre costituita da un pilastro diagonale e da due spirali che corrono in direzioni contrapposte. Queste forme fondamentali sono sostenute da un traliccio. Lo scheletro contiene tre corpi di vetro: un cubo, una piramide, un cilindro. Nelle spirali di ferro devono essere alloggiati dei musei, nei locali di vetro sale di riunioni ecc... E' ovvio che contro questo progetto si possono sollevare molte obiezioni... Ma bisogna comunque rilevare che questo è il primo lavoro di una generazione nuova...».

Certo sarebbe stato più giusto che una esposizione come questa di Tatlin fosse stata allestita in un museo, alla Galleria Tretiakovskaja o all'Accademia d'Arte, o alla scuola di architettura, anzichè alla Associazione scrittori, in un «club» cioè riservato ai membri dell'Associazione e a pochi amici e invitati. E' vero anche che la mostra si è potuta realizzare per l'entusiasmo, la tenacia, la passione di Costantin Simonov che ha messo insieme le opere e i documenti, e che si batte per far conoscere artisti e opere sconosciute o poco conosciute. Voglio dire che mostre come questa andrebbero indirizzate al vasto pubblico e non a pochi eletti.

E' sbagliato pensare che gli artisti dell'avanguardia, degli anni di Lenin e di Lunaciarskij, siano pane riservato agli «intellettuali»; il significato autentico rivoluzionario delle loro imprese, non sta tanto nell'avere elaborato nuovi linguaggi, quanto nella volontà di offrire alla fruizione del popolo opere che dessero un'idea nuova dell'arte in un mondo nuovo, nel quale tutto era in costruzione. Né si deve dimenticare che gli artisti dell'avanguardia non furono soli ma lavorarono a questa grande comune impresa assieme agli scrittori, ai poeti, agli uomini del teatro e del cinema.

Oggi la funzione di questa arte non è più la stessa che negli anni venti. Molte cose sono cambiate nell'URSS e nel mondo. Ma proprio per questo si potrà intenderne con più sereno distacco il significato culturale rivoluzionario, essendo evidente che non di una riproposta di gusto o di un rilancio può trattarsi, ma di una operazione storica e culturale che fa parte del processo rivoluzionario.

Renato Guttuso

Nella foto in alto: Il Monumento alla Terza Internazionale di Tatlin (particolare)

Cronachetta fantascientifica del 90° secolo

La Congiura d'Egitto

Il tentativo di infrangere il Compromesso Siderale fu compiuto all'inizio del 90. secolo e, pensarono i congiurati, doveva cogliere tutti di sorpresa. Infatti, secondo la loro rappresentazione, nell'intero sistema solare il Conformismo era divenuto una specie di seconda natura. Ogni velleità di ricerca autonoma era stata spezzata facilmente, senza nemmeno ricorrere alla violenza materiale, mediante un sottile e ossessionante processo di Riconversione e Riqualificazione Intellettuale, che portava ad accettare come autonome produzioni della mente individuale le più mostruose e inverosimili manipolazioni dei fatti e delle idee. In assoluto, il capolavoro di questa operazione era senza dubbio, a quanto ne dicevano i congiurati, l'avvenuta conciliazione fra la concezione tolemaica e quella copernicana. Partendo dal principio elementare secondo il quale verità ed errore si contengono a vicenda, gli esperti scientifici del Compromesso erano giunti alla conclusione che geocentrismo ed eliocentrismo, entrambi, in sé, ipotesi unilaterali e settarie, avrebbero invece potuto fondersi e trovare il loro più vero significato in una visione globale del sistema nella quale il Sole, la Terra e gli altri Pianeti girano gli uni intorno agli altri contemporaneamente, senza più gerarchie. Visione che veniva definita, indifferentemente, come Copernaica o Tolonicana, a seconda che si volesse mettere l'accento sull'una o sull'altra delle sue componenti, o, più scientificamente, Democrazia Planetaria.

Ci si aspettava dunque che il tentativo di rompere la dominazione del Compromesso — tentativo sfortunato, che sarebbe passato alla storia con il nome di Congiura d'Egitto — sarebbe stato accolto con profonda sorpresa e anche con ostilità. Anche perché, come alcuni dei congiurati andavano affermando da qualche tempo nelle loro riunioni segrete, le Masse, frastornate dal vorticoso girarsi intorno dei Pianeti e del Sole, erano solo capaci di mangiare e dormire, rifiutando qualunque idea che non promanasse dal *sistema politico e ideologico* dominante. Soprattutto la Terra offriva lo spettacolo in questo senso più emblematico. Dovunque non si vedeva che gente addormentata oppure dedita al pasto, incurante degli Intellettuali che percorrevano a passo solenne le strade, leggendo ad alta voce romanzi, poesie, e Interviste.

Fu su un panorama così desolato e avvilente che si diffusero, dagli Schermi Orbitanti, le prime immagini dell'Incredibile (in quell'epoca la comunicazione visiva aveva toccato il suo apice, coglieva e trasmetteva tutto, fino al granello di polvere sollevato dal vento, fino al più lieve muoversi del pensiero). Lo Scrittore, riconoscibile dall'aspetto aggrondato e severo, avanzava verso il posto di guardia del piccolo paese dov'egli era solito trascorrere le ore più intense della sua vita. Lo seguiva un drappello di congiurati, alcuni dei quali portavano appesi al collo cartelli, dalle scritte indecifrabili data la lontananza. Tra le Masse corse un brusio, alcuni smisero per un attimo di mangiare, altri si destarono. Dopo un concitato confabulare, le porte ferree del posto di guardia vennero aperte dalle guardie, e il gruppo dei congiurati entrò con passo deciso. Così si seppe, attraverso il rapporto del comandante del posto alla Mente Centrale, quali richieste venivano avanzate, in nome dell'Umanità e della Giustizia, contro la sopraffazione sistematica operata dal Compromesso. Doveva esser fornito ai congiurati un Traghetto Immanente, con propulsori di riserva, sul quale essi potessero sorvolare a loro piacimento l'infinito moto rotatorio-rivoluzionario che era la vita del sistema solare. Tutti gli Schermi Orbitanti dovevano assicurare un collegamento costante con i diffusori di bordo, in modo che le dichiarazioni, i proclami, e anche i più intimi sentimenti dei congiurati potessero essere trasmessi fino ai confini del sistema.

Fu chiesto ai congiurati chi fossero e che cosa rappresentassero, per sentirsi in diritto di rivendicare un simile trattamento privilegiato. La risposta fu che essi, in quanto Neo-Umanisti e Neo-Filosofi, rappresentavano la Coscienza Critica, il Rovello, il Pungolo, il Rimorso dei popoli; quindi, come era scritto all'articolo 54.322 della Carta Interstellare, ciò che reclamavano doveva essere concesso. Dopo di che le richieste vennero accolte, e cominciò il fantastico viaggio, tra l'entusiasmo dei congiurati, i quali si alternavano ai diffusori per mettere l'Umanità al corrente di ciò che fossero veramente la Scienza, la Verità, la Morale.

Uno di loro proclamò, staccando lentamente i petali di un crisantemo, che Marx era morto, che l'Europa era defunta, che tutto era un immenso cimitero nel quale sentiva sprofondare ogni pensiero. Un altro precisava che, per quanto il marxismo fosse morto come filosofia, in realtà era vivo nella Barbarie da lui creata, e responsabile di tutto ciò che era accaduto non solo dopo, ma anche prima di lui, perché tutti coloro che egli aveva nominato nelle sue opere, anche Socrate, lo stesso Eraclito (non parliamo poi di Epicuro), si potevano in certo modo considerare complici delle sue nefandezze, in quanto le loro menti erano state così deboli da non prevedere in tempo la venuta del mostro. Poi intervenne lo Scrittore — la denominazione di Congiura d'Egitto data al tentativo avrebbe preso spunto dal titolo di uno dei suoi libri — il quale si diffuse a lungo sui tristi effetti che aveva avuto nel mondo l'avvento, da lui più volte paventato, di quel nuovo fascismo che si chiamava antifascismo. Disse espressamente che egli preferiva il Manicheismo all'Ambiguità, persino nell'abbigliamento, per il quale sceglieva sempre indumenti a tinta unita. Raccontò con disgusto un suo breve periodo di impegno nell'azione politica, finito senza risultati perché nella Mente Locale nella quale era stato eletto non gli davano da fare nulla. Aggiunse che, in coerenza con le sue ossessioni manichee, stimava di più i Rozzi che i Duttili, perché solo i primi sono capaci di mantenere un'Identità. Dichiarò che, poiché il Potere è sempre a destra e il Contropotere non esiste, meglio l'Impotere. Concluse, con un estremo atto di umiltà, affermando che egli faceva parte dell'ultima generazione letteraria, che dopo di lui sarebbe venuta la barbarie, del resto già presente nel mondo.

Tutto il sistema solare risuonava delle voci, delle grida, delle risa dei congiurati. Già qualche crepa s'intravvedeva nel Compromesso. Lo Scrittore mise al massimo il volume del diffusore e disse, scandendo le parole, che egli sentiva l'orgoglio di proclamarsi Disorganico, che per lui l'intellettuale Organico era un dimissionario dell'intelligenza, un burocrate della peggiore burocrazia. Gli scherni e i lazzi dei congiurati salirono alle stelle. Le Masse, laggiù, rumoreggiavano cupamente, qualche Automa cominciava a brandire bottiglie incendiarie. Ma a questo punto la Mente centrale lanciò la sua perfida, inattesa contromossa. Una voce, che parlava in antico italiano, e con inflessioni talvolta volgari, risuonò nel Traghetto: «Che cosa intende, lei, per intellettuale organico?» Lo Scrittore guardò con aria stupita i suoi compagni. «Intendo», disse sprezzante, «gli intellettuali iscritti ai partiti e soprattutto quelli iscritti al Partito Ex-Rivoluzionario». «Scusi», incalzò la voce, «questa definizione è sua?» Lo Scrittore, mentre i congiurati trattenevano a stento il riso, rispose: «Via, lo sanno tutti che la definizione è di Antonio Gramsci, il grande intellettuale di cui quasi nessuno si ricorda più». «E lei», disse la voce, «può provarlo? Può provare che questo era il significato dato da Gramsci all'aggettivo "organico"?» Lo Scrittore cominciava a provare un senso d'irritazione, misto a qualche punta di insicurezza, chiedeva conforto con gli occhi agli altri congiurati. «Via», obiettò già più debolmente, «lo sanno tutti». «Guardi», disse allora la voce, sgradevolmente impersonale come quella di un centralinista, «che lei si sbaglia. Gramsci parla di intellettuali "organici" alla classe, al gruppo sociale, nel senso ad esempio in cui lo è stato per la grande borghesia Benedetto Croce. A richiesta si forniscono i testi».

Un silenzio pieno di sconforto calò nel Traghetto, che ora perdeva rapidamente quota (a quell'epoca le macchine avevano già acquistato una reattività psicologica). Era l'Esame, disse dentro di sé lo Scrittore prendendosi la testa tra le mani, non abbiamo passato all'Esame.

Scorpius