

Carlo A. Madrignani

Verità e visioni

Poesia, pittura, cinema, politica

a cura di

Alessio Giannanti e Giuseppe Lo Castro

con uno scritto di

Antonio Resta



Edizioni ETS

CURIOSITÀ E *FLÂNERIE*

Lo si vedeva scivolare silenzioso, in giacca e pantaloni di velluto, preferibilmente nelle ore della tarda mattinata o del tardo pomeriggio, tra piazza Dante, Borgo Stretto e piazza Garibaldi. Sebbene non fossero infrequenti sortite in altre zone della città o temporanei soggiorni fuori (l'agosto al mare, ad esempio, o l'amata Parigi in alcuni momenti della vita), quello, il centro di Pisa, si può dire che fosse il suo regno. Qui la sua figura si stagliava netta e inconfondibile, nel procedere lento e pausato, e insieme si fondeva, quasi elemento costitutivo, con il tessuto urbano o, almeno, con l'umanità che intorno si muoveva. Per quelle vie Madrignani (il professor Madrignani per gli studenti, Carlo per gli amici) passava con aria concentrata e indolente, e tuttavia con occhi vigili, dietro le lenti degli occhiali, pronto a captare una forma, un colore, un'iscrizione.

Così, capitava all'improvviso di sentirlo chiamare ad alta voce un amico o un allievo, lì lì intravisto, per scambiare due parole ed effondere la sua arte di arguto intrattenitore e di amabile o caustico motteggiatore. In quei colloqui, da parte sua, fra battute divertite e irriverenti, era tutto un voler sapere, un domandare sulla vita, il lavoro, gli studi, gli svaghi, gli amori. Al brio del conversatore si intrecciava un effettivo desiderio di conoscenza, non tanto per una insana indulgenza al pettegolezzo, quanto piuttosto per una curiosità 'illuministica', che lo induceva a voler rendersi conto della realtà effettuale, a conoscere in maniera empirica e tangibile le condizioni di vita, le speranze e le difficoltà altrui. Con le notizie ottenute arricchiva e nutriva il suo pensiero, il suo modo di guardare all'esistenza e alla società.

C'era, tra il camminare e l'interessarsi di persone e di cose, quasi un'aderenza reale e vitale, come se quel suo girovagare fosse la personificazione, la traduzione in atto, della sua curiosità intellettuale. La stessa irrequietezza conoscitiva manifestava verso gli oggetti più diversi, rapido nel ravvisarvi qualità artigianali o insospettate caratteristiche di lavorazione. Più spesso, infatti, in quelle solitarie passeggiate, si fermava davanti a una vetrina o a una bancarella, a esaminare prodotti che lo avessero in qualche modo colpito. Grazie a questi diuturni sopralluoghi era informatissi-

mo su tutto, su negozi di vestiario o di vasellame come su botteghe di antiquariato e librerie, cui amava indirizzare amici e conoscenti che avessero bisogno di comprare qualcosa. E spesso meta ulteriore delle sue divagazioni per la città era la biblioteca, magari raggiunta nell'orario di chiusura, per appagare un'estrema curiosità, rintracciare un riferimento.

L'apice di questi suoi svagati vagabondaggi erano i mercati. A passi lenti si aggirava tra banchi di indumenti o di stoviglie, esaminava la merce esposta e si divertiva a comprare in gran numero capi che costassero poco, così che il suo guardaroba finì col traboccare di decine e decine di pantaloni e maglioni. Più volentieri, è ovvio, indugiava davanti a quadri di ogni dimensione e libri che occhieggiassero su scaffali e palchetti. Li rigirava con delicatezza tra le mani, ne scorreva il contenuto, prima di acquistarli, attratto magari solo dalla copertina, dal titolo, dalla 'stranezza' dell'argomento, con una esplicita preferenza per i romanzi dell'Ottocento, anche di autori minori o minimi.

Nel tempo, la sua casa si era riempita degli oggetti più vari: quadri e quadretti, tavolette e statue, ex voto, vasi con fiori secchi, lampade, stampe, soprammobili di ogni genere, erompevano da tutti i lati, così da suggerire l'impressione di un piccolo bazar. Non mancavano, naturalmente, le librerie, disposte nelle varie stanze, e perfino in cucina, anch'esse gremite di libri. C'è da supporre che da quegli 'incontri', in strada o in visite a musei e mostre, siano nate le sue conoscenze e amicizie con artisti di diversa natura e di differente rilievo, e che da impensate circostanze (compresi gli acquisti di libri) abbiano tratto origine non pochi dei suoi interventi: scritti 'occasional', dunque, come, del resto, avviene per la maggior parte degli articoli o studi di ogni autore.

Così, a cinque anni dalla sua scomparsa, familiari, amici e allievi hanno voluto ricordare la figura e l'opera di Madrignani raccogliendo in volume alcuni di quei suoi saggi sparsi in riviste, miscellanee e cataloghi. Si tratta di scritti 'periferici' o 'stravaganti', esterni cioè ai suoi interessi primari, che riguardavano, come si sa, la narrativa, in particolare quella dell'Ottocento. Esterni, ma non lontani o contrari, piuttosto 'collaterali', se poi tutti si inscrivono in una concezione critica e ideologica di evidente consequenzialità, in un pensiero, benché non sistematico, definito e coerente.

Anche quando nella conversazione se ne usciva con apprezzamenti e condanne sotto forma di *boutade* o di iperbole, e perfino quando non si era d'accordo con lui (come pure accadeva), si intuiva che dietro quelle sue formule paradossali c'era un cervello allenato, che quei giudizi sorgevano da una tenace cultura, 'bruciata' magari al calore bianco di un'acuta

intelligenza. Nonostante la disinvolta spavalderia con cui erano proferiti, solo a chi non lo conoscesse essi potevano apparire impressioni superficiali, fulminee intuizioni, precluse al filtro di un ragionamento. Alla base c'era invece un *habitus* mentale conquistato a prezzo di molte letture e di strenue riflessioni, con una tensione euristica mai appagata o assodata. «Su una cosa mi metto a pensare, e non smetto finché non ho capito», diceva, riferendosi a un libro, un film, un quadro. Capire per lui significava farsi un'idea propria, formulare una propria, convinta, opinione. Ne scaturivano meditazioni argomentate e articolate, con effetti di persuasiva efficacia o di feconda provocazione, in cui, pur non partendo da posizioni aprioristiche, egli sondava le possibilità di un metodo fondato su elementi irrinunciabili, pur in un apparato concettuale di ampie e intersecate vedute.

Vi dominava, in particolare, il ripudio di ogni critica formalistica o idealistica, cui contrapponeva l'urgenza dei dati concreti, la 'materialità' in cui nasceva e viveva un testo. Quando, nell'estate del 1984, tre ragazzi livornesi architettarono la beffa (in cui caddero critici di rango) di far 'scoprire' alcune teste di pietra scolpite da Modigliani, che in realtà essi stessi avevano sbizzato, egli ebbe buon gioco a sottolineare come quelli fossero gli inconvenienti dei critici idealisti che, nel proclamare i valori eterni della Poesia, trascuravano e disprezzavano la materialità dell'opera, in quel caso della vile pietra, per accontentarsi di esteriori somiglianze e di sommari accostamenti.

La preferenza per la narrativa non impediva il piacere e la comprensione di altre manifestazioni artistiche; per alcune, anzi, specialmente per la pittura e il cinema, dimostrava di sapersi orientare e di procedere con spigliatezza pari a quella che palesava nel trattare di racconti o di romanzi. Ad agire, in effetti, era la stessa intelligenza, la stessa disponibilità critica, che si esplicava, sebbene con minore frequenza, anche per le esecuzioni musicali e le rappresentazioni teatrali: *La voce del ventriloquo* è il titolo che avrebbe voluto dare a un saggio su Carmelo Bene.

Né di minor rilievo era la sua capacità di penetrazione per quanto riguarda i testi poetici. «Debbo dirti – confessava a un amico – che raramente ho letto poesie così brutte», riferendosi alla raccolta, appena pubblicata, di un conoscente.

Ad apertura compare, in questo volume, la lettura di una celebre poesia di Montale, celebre anche per l'analisi che ne diede D'Arco Silvio Avalle. Al quale risponde prontamente Madrignani, sfidandolo sul terreno, se non di un'impostazione 'strutturalistica', di una personale *explica-*

tion de texte: ne risultano alla fine inficiati i cardini stessi dello strutturalismo, se si fa strada la necessità, sollecitata dalla stessa poesia, di riportare il discorso sul piano della storia o, come minimo, della biografia e della psicologia. Quanto a Montale, forse più in odio al ‘montalismo’ trionfante nelle università, non era un poeta di cui avesse molta stima: gli riconosceva il merito di singole poesie belle, ma non pensava che fosse così centrale nel ‘canone’ del Novecento o, almeno, riteneva che il posto a lui assegnato potesse essere ugualmente occupato da Saba o da Rebora o da Ungaretti e soprattutto da Caproni.

Una maggiore consonanza spicca, in questi scritti, con poeti ‘di sinistra’, come Ingrao e Della Mea, per quanto Madrignani rifugga da corrispondenze ideologiche o partitiche, se l’impulso principale è quello di cogliere il ‘nuovo’ o il ‘diverso’ di un discorso poetico di non ovvia classificazione, congeniale a un critico che predilige l’alternativa impervia e seducente di autori ‘irregolari’ e minoritari, impegnati nella ricerca di nuove esperienze, di nuovi tracciati. E se, in questo caso, il linguaggio parodico e beffardo di Della Mea, che capovolge e stravolge le regole e i luoghi comuni della lingua ufficiale, irride platealmente alle certezze di una cultura sclerotizzata e prospetta la ‘persistenza’ imperitura di una ‘classe’ discorde e antagonista, per Ingrao il discorso è diverso. Il leader politico, l’organizzatore infaticabile nel convogliare il consenso sulle sue certezze e sulle sue indicazioni programmatiche, mostra un lato sconosciuto, meno intellettuale e più umano. È un Ingrao, se non ‘intimistico’, certo ‘privato’, che corregge o completa l’uomo politico, se per mezzo della poesia scopre e trasmette significati altri e inquietanti, che si pongono di là dai limiti riconosciuti dell’attività politica e dell’appartenenza ideologica (non a caso la raccolta si intitola *Il dubbio dei vincitori*).

Quanto all’*Edmenegarda* del Prati, il procedimento si indirizza verso una lettura interna, più consona forse a una novella romantica, ovvero a un testo narrativo in versi; e nondimeno l’opera è immessa nella storia letteraria di quegli anni, come documento di una sensibilità diffusa, di una produzione di facile consumo. Così non sono superflui i rimandi alla ‘poetica’, per quanto elementare e approssimativa, del Prati, o all’‘orizzonte d’attesa’ di un ‘pubblico’ che sancì il successo eccezionale di un componimento congegnato anche secondo gli stilemi tipici dei libretti d’opera, in cui si era provato il giovane poeta.

Non meno incisivo è il mordente critico applicato da Madrignani alle arti visive, come del resto c’era da aspettarsi da un bravo allievo di Raggiamenti, che – amava ricordare – lo avrebbe voluto tra i suoi laureati. In

una mostra a Livorno, a Villa Mimbelli, sulla pittura toscana, sostò dinanzi a un 'autoritratto' di Rosai, per un'osservazione che s'accordava con il suo interesse per la psicanalisi e per le opere (letterarie o no) che lascino scorgere traumi psicologici, ferite non rimarginate. Sottolineò, infatti, come i colori accesi, le pennellate violente, le linee rigide, che finivano col comporre un volto duro, deformato e 'funebre', fossero indice di una violenza autolesionista, di una tempesta, o di una tragedia, interiore.

Un giorno volle mostrare a quattro cinque fra amici e allievi il suo ultimo acquisto. Si trattava di un piccolo dipinto, uno dei tanti con cui, come si è detto, riempiva, fino a farla straripare, la sua casa. Su quella tavoletta era riprodotta, vista dal mare, una spiaggia, probabilmente della Versilia, se sullo sfondo comparivano le Apuane innevate che si tuffavano nelle acque. Sulla spiaggia una piccola casa o, piuttosto, una baracca, la cui porta era indicata da un punto scuro. «Avete notato – disse – la porta della baracca? È l'unico punto scuro e dà leggibilità a tutto il dipinto, perché si trova a metà». Tutti rimanemmo come allibiti, nessuno di noi l'aveva notato. Ed era vero: quel punto scuro si trovava esattamente al confluire e incrociarsi delle diagonali.

Così, la freschezza vivace delle impressioni, congiunta a un solido impianto storico, emerge con grande chiarezza negli scritti su artisti amici, come Pizzanelli, Viotto, Possenti, Moriani, nei confronti dei quali Madrignani si pone con atteggiamento di simpatetica adesione, di confidente ascolto. Eslege ed eclettico, ne parla con l'autorità di un esperto o la competenza di un collezionista, rivelando lo spessore di un 'gusto' affinatosi negli anni, in una misura di eleganza e di verità interpretative.

Se nel saggio sul divisionismo, lo sguardo si concentra sulla ricezione, sulle difficoltà incontrate dai critici nel valutare e individuare quel tipo di pittura (fondato su un'esibita materialità del colore che sconfessa ogni lettura 'miseramente' spiritualistica o idealizzata), qui, nelle introduzioni a cataloghi o nelle note per mostre, il discorso verte sugli elementi propri della pittura: il colore, la linea, la composizione. E insieme la scrittura lascia intravedere un altro Madrignani, un Madrignani 'metafisico', che punta ai significati ultimi o più profondi, di là dai puri dati 'fisici': un'attitudine che spiega la sua inclinazione per l'arte astratta o surreale.

Anche attraverso il raffronto con altri artisti o movimenti, al fine di rilevarne somiglianze e divergenze, di ogni pittore è centrata la cifra caratteristica, la 'verità' di una proposta genuina, refrattaria per lo più ai precetti di una cultura omologata. L'accertamento della sigla individuale procede, per ognuno, attraverso condensazioni successive, in un rapido sus-

seguirsi di scatti e di riprese. È una scrittura mobile, costantemente variata, quella di Madrignani, accerchiante e ritornante, tesa a un contatto sempre più concreto e ravvicinato. C'è una felicità inventiva, che spicca nello scintillio di termini appropriati e imprevedibili. Basti vedere le ditologie aggettivali che, mentre determinano l'oggetto, aggregano nuovi indizi, schiudono inedite prospettive.

La stessa disposizione, selettiva e discriminante, si ritrova dinanzi al cinema. Anzi, gli scritti sul cinema si distinguono per la loro centralità: sono i meno 'occasionalni', quelli di maggiore impegno esegetico. Si vedano gli interventi fondamentali sull'amato Antonioni, da cui non può prescindere la critica sul regista. Vi è messa in luce l'ardua 'novità' di un linguaggio filmico, in linea con la novità di una crisi individuale e sociale, che molti critici 'di sinistra' non seppero capire: li spiazzava una proposta lucida e coraggiosa che andava di là dai parametri, fin troppo collaudati e consumati, del neorealismo o del realismo socialista. La sfida, lanciata dal regista, non poteva incontrare che incomprendimento e avversione, se nella ricerca di un modo nuovo di intendere e praticare il cinema venivano a sfaldarsi le certezze, le aspettative ottimistiche di una cultura benpensante e conformista. Antonioni è, per Madrignani, il regista decisivo, che viene incontro al suo interesse per gli aspetti psicologici o filosofico-esistenziali, di cui pure si compone la realtà; è l'artista capace di cogliere, di una società in mutamento, inquietudini e malesseri e di trasferirli in un racconto filmico di rigorosa 'tenuta'. È un 'altro' sguardo, che riesce ad andare all'anima delle cose, che costringe a guardare al mondo dalla sua angolatura.

Rispetto ad Antonioni, sbiadivano ai suoi occhi Fellini (si veda la notarella qui compresa, in cui la penna si intinge nell'acido dell'ironia e del sarcasmo), troppo 'italico' e 'gigionesco', e lo stesso Bergman, legato a un linguaggio visibilmente 'teatrale', nel raffigurare il drammatico conflitto di un 'io' che, secondo l'etica protestante, è giudice di se stesso. Lungo questo tracciato non lo appassionavano attori di spicco del cinema nazionale, come Mastroianni, 'monotono' nell'esibire sempre la stessa 'faccia', o Sordi, troppo compenetrato nei vizi e nelle furberie degli italiani. Respingeva, d'altro canto, il cinema esplicitamente impegnato o 'didascalico' (di qui la sua freddezza nei confronti di Michael Moore), preferendo la rappresentazione obliqua, indiretta, di chi tuttavia perviene a una difficile o inquieta originalità.

Arte 'popolare', contigua alla narrativa, il cinema era una sua prepotente passione, quasi ogni giorno andava a vedere un film. Una sera, ve-

dendolo arrivare, il bigliettaio del cineclub Arsenale non poté trattenersi dall'esclamare: «Ecco il nostro pubblico!». Quella passione assumeva talvolta i tratti della cinefilia, se una volta lo si incontrò che correva verso casa, per poter ascoltare alla televisione la voce 'originale' di Greta Garbo. Per lui non era solo un modo per distrarsi o per passare la serata; vedere un film era anche, o soprattutto, un'esperienza intellettuale, in cui affiorava la propensione per autori e generi 'minori' o 'di consumo', che sfuggono alle regole classicistiche di una compassata società letteraria. È il 'filo rosso' che congiunge l'interesse per Prati a quello per la videoarte.

Chi aveva la ventura di accompagnarlo al cinema poteva ascoltare, alla fine della proiezione, i suoi giudizi estrosi e lapidari, formicolanti di rilievi puntuali sulla recitazione degli attori, sulla superfluità di alcuni episodi o scene, sui pregi o difetti della sceneggiatura e della regia. C'era in lui, più di quanto facciano sospettare gli scritti qui raccolti, un senso della 'grammatica' filmica, che non sempre si rinviene nei critici di professione, tanto che avrebbe potuto firmare con onore una rubrica su giornali o riviste.

Risaltano, nell'affollarsi dei ricordi, pochi episodi, soprattutto degli ultimi anni. Rimase ammirato dinanzi al film di Clint Eastwood, *Million Dollar Baby*: non tanto per la rappresentazione 'sfumata' di sentimenti pudicamente accennati o di problemi di cruciale attualità, quanto piuttosto per la tecnica di una macchina da presa che, riprendendo più volte lo stesso ambiente (una palestra, la stanza di un ospedale), lo inquadrava sempre da angolazioni diverse, imprimendo così movimento al racconto. Lo aveva colpito anche la recitazione dei comprimari, Hilary Swank e il bravissimo Morgan Freeman, con i suoi lunghi silenzi e gli sguardi fermi ed eloquenti. Il difetto o il limite del film era, a suo parere, nel modo in cui erano messi in scena i familiari della ragazza, trattati come 'macchiette' non come 'personaggi'.

L'ultimo film che poté vedere al cinema, e che lo trovò consenziente, se non altro per lo sguardo non banale rivolto alla realtà italiana di quegli anni, fu quello, appena uscito nelle sale, di Paolo Virzì, e che si intitolava, ironia della sorte, *Tutta la vita davanti*. Intanto, di Ermanno Olmi gli era piaciuto *I cento chiodi* (così come aveva giudicato molto favorevolmente *Il mestiere delle armi*), ma non trovava felice la scelta del protagonista, l'attore Raz Degan, che troppo brillava con il suo «sorriso televisivo». Disse proprio così: «sorriso televisivo», e c'era in quell'epiteto il rifiuto di ogni soluzione esornativa e artificiale. Di qui, un giorno, un animato contraddittorio con un gruppo di allievi, affascinati da un film astratto ed

enigmatico, *Mulholland Drive* di David Lynch, che a lui sembrava puro gioco intellettualistico, privo di un'urgenza interna, umana o sociale.

Tiepido, se non avverso, nei confronti dei movimenti d'avanguardia, ai registi iconoclasti, che freddamente disarticolano il linguaggio, preferiva i registi 'artigianali' (il suo Hitchcock, il suo Truffaut), che assimilano una tradizione e la trasformano, che si inseriscono in un 'genere' e lo arricchiscono di nuove possibilità. Allo stesso modo preferiva quei registi e scrittori preintellettuali o aideologici (o solo in apparenza tali) che, quasi per necessità biologica, giungono a trasmettere, oltre il muro degli schemi imperanti, una loro sofferta, sgradevole verità.

Più che per afferrare le peculiarità di un particolare linguaggio filmico, l'intervento sul film di Andrea Giordana *I cento passi* è l'occasione per lui di ripercorrere e ricreare un'atmosfera, gli anni della 'contestazione', in cui affondavano le radici del suo impegno: anni di partecipazione collettiva, di temerarie avventatezze nel contestare profondamente ben radicate istituzioni sociali e politiche. Senza rinunciare ai presupposti marxisti che vi aveva attinto, il suo pensiero aveva assunto col tempo più complesse sfumature. Deprecava la scelta di posizioni estreme che, diceva, aveva una sua 'giustificazione' in quegli anni, quando sembrava che in tutto il mondo si potesse avviare un processo di generale palingenesi, che le 'utopie' fossero sul punto di convertirsi in realtà; non era più plausibile in un mondo globalizzato, percorso da nuove fratture, altre contraddizioni.

Così, negli ultimi decenni, si era fatta sempre più chiara e ferma l'opzione per il pacifismo, forse perché la pace, oltre che fulcro insostituibile della democrazia, rappresentava per lui, in una situazione profondamente mutata rispetto agli anni giovanili, l'ultima 'utopia', l'alternativa più estremista. Vi confluiva peraltro l'esperienza diretta di un'infanzia sfiorata dagli orrori della guerra.

Desiderava, nello stesso tempo, che fossero i popoli a scegliere liberamente il proprio sistema politico, a trovare la propria strada per la democrazia. Non si addolorò, pertanto, da vecchio antistalinista, per la caduta dei regimi comunisti nell'Europa orientale e nella stessa Russia, e si augurava che a Cuba Fidel Castro, ancora forte del suo carisma, guidasse la transizione a una società democratica, libera da anacronistici steccati ideologici. Come ogni retorica, respingeva, perché ininfluenza se non dannosa, la retorica resistenziale e democratica, e propendeva per concrete azioni politiche a vantaggio delle classi meno abbienti. «Costruire una scuola, un asilo, aiutare chi vive in condizioni disagiate, queste sono cose di sinistra», era solito dire, e auspicava che in questa direzione si moves-

sero gli amministratori eletti nelle liste di sinistra.

In prima linea nelle manifestazioni a difesa delle libertà civili e dei valori laici, mostrava fastidio verso i trasformismi filo-ecclesiastici della sinistra. E tuttavia, curioso e irrequieto, fuggiva chiusure o preclusioni; neppure l'opposizione al dialogo con la Chiesa ingabbiava o tratteneva il suo desiderio di sapere.

La domenica mattina era destinata, nelle belle giornate primaverili, a una passeggiata nel Parco di San Rossore con due tre amici, ma quell'abitudine fu da lui interrotta perché voleva ascoltare alla radio una trasmissione a puntate sulla storia della Chiesa nei primi secoli. Stupiva che fosse persuaso a interessarsi, lui ateo e materialista, di argomenti che sembrava gli fossero estranei, o a riconoscere, e perfino ad apprezzare, la 'statura' di personaggi autenticamente religiosi, soprattutto quando essi inveravano i loro valori in concrete opere sociali, in attività organizzative e filantropiche. Nelle settimane, ad esempio, che seguirono la morte di Lady Diana, lo si sentiva biasimare con tono scandalizzato il largo spazio che i giornali le dedicavano, mentre scarso rilievo davano a madre Teresa di Calcutta, scomparsa in quegli stessi giorni. «Una donna che ha fatto tanto per i poveri!» diceva, moralmente risentito.

Ruvido e spigoloso anche nelle espressioni di affetto, si difendeva talvolta da rapporti di lunga durata con gli altri. C'era poi un fondo 'anarchico', che lo rendeva irriducibile al gioco di compromessi su cui si basa la pratica quotidiana della politica. «Militante senza partito» (come lui diceva dell'amico Timpanaro), sospettoso di ogni pensiero che si tramutasse in 'linea politica', 'fede' e 'ortodossia', frequentava più volentieri le minoranze, in cui più liberamente scorressero il dibattito e il confronto.

Di qui l'estraneità alla figura dell'intellettuale 'organico' e la fedeltà a un'autonomia di giudizio, che lo portavano ad attraversare partiti e movimenti: dal PSIUP alla Lega dei comunisti, dal Manifesto ai Verdi, per un approdo da simpatizzante nella sinistra dei Ds e poi nel PD, all'interno del quale pure sentiva l'esigenza di un pungolo critico, di una strenua discussione. L'ultima volta che partecipò alle elezioni, poco prima di morire, votò invece per la Sinistra Arcobaleno: forse un omaggio ai suoi allievi più giovani.

Dei suoi interventi 'politici', più numerosi negli anni Sessanta-Settanta, si sono qui privilegiati quelli degli ultimi anni, che potrebbero dirsi più ideologici che politici, in cui ancora una volta risalta la forza, perentoria e compromettente, delle sue convinzioni. Le quali si basavano sull'accettazione di un marxismo materialista e adialettico, contrario a storicismi

teleologici e 'giustificazionisti' così come a filosofie ottimistiche, religiose e laiche, dogmatiche e consolatorie, cui opponeva un fervido relativismo illuminista come frutto di una razionalità scevra da pregiudizi. Era, la sua, una presa di posizione di radicale pessimismo che negava ogni forma di teodicea e nasceva dalla considerazione della sofferenza, permanente e ineliminabile, dell'uomo.

Di qui la sua vicinanza con due intellettuali, diversissimi tra di loro, Timpanaro e Fortini, cui sono dedicati gli scritti che chiudono il volume. Al quale, come ad altri libri di Madrignani, pur nella varietà e disparità degli argomenti, è affidato l'esempio di un'intelligenza e di un metodo singolari, che non tutti riconoscevano o immaginavano in quel *flâneur* apparentemente assorto e distaccato.

Antonio Resta