

GIORGIO RIMONDI

LA PASSIONE DELL'ASSOLUTO: CARLO BELLI FRA ETICA ED ESTETICA

ABSTRACT - The moral sense of Carlo Belli is based on the argument that either the art is modern or it doesn't exist. The ethic value of art derives from this argument, from its ability to be a contemporary language, to become an instrument for understanding the present.

KEY WORDS - Ethics, Aesthetics, Absolute, Dualism.

RIASSUNTO - Il sentimento morale di Carlo Belli poggia sull'assunto che l'arte o è moderna oppure non è. Da ciò deriva il valore etico dell'arte: dalla sua capacità di essere linguaggio contemporaneo, di farsi veicolo per la comprensione del presente.

PAROLE CHIAVE - Etica, Estetica, Assoluto, Dualismo.

Fra le molte ragioni per cui valga la pena occuparsi di Carlo Belli, in occasione di questo convegno roveretano, alcune mi sembrano assumere un rilievo particolare per chi abbia interesse ai problemi concernenti la possibilità di un'estetica filosofica. Una prima ragione discende dalla prassi – fra le due guerre condivisa da molti intellettuali – di ignorare programmaticamente barriere di genere e confini disciplinari in nome dell'unità del sapere, consegnando però alla scrittura la parte maggiormente significativa della propria eredità. La lontana origine umanistica di tale concezione, genialmente rielaborata da Alberto Savinio ⁽¹⁾, trovò anche in Belli un talento in grado di esprimersi nei più

⁽¹⁾ Amico e sodale di Savinio, cui dedicò anche un intelligente ritratto intitolato *Savinio dioscuro oscuro* (Roma 1990), Belli tuttavia restò sempre perplesso di fronte al laicismo dell'amico, né condivise mai lo «scetticismo leggermente beffardo» che questi manifestava verso le verità di fede (cfr. C.F. CARLI, *Savinio, il «difetto» della poliedricità*, in «Pagine di azione sindacale», 11-12, novembre-dicembre 1990).

diversi campi, ma particolarmente prolifico sul versante della critica, dell'indagine storica, della diaristica e del giornalismo. Al punto che, almeno finora e per quanto mi risulta, più che l'interessante produzione pittorica e musicale, interessa quella saggistica, che appare sostenuta da una formidabile spinta agonistica, in grado di incanalare la creatività nelle forme di una scrittura tumultuosa e debordante.

Una seconda ragione si fonda poi su di un aspetto del temperamento che lo distinse fra i contemporanei. Vale a dire la proverbiale intransigenza: quell'asprezza del sentire che sostenne il suo progetto di rifondazione delle arti inducendolo contemporaneamente a scelte imprevedibili. Non si spiegano altrimenti le contraddizioni del suo percorso intellettuale. Nemico di ogni provincialismo, infatti, Belli costringe i propri furori europeisti negli stretti margini di un'incrollabile fede nei destini italici ⁽²⁾, e accanito sostenitore del nuovo, considera il mondo un'entità filosofica già da sempre determinata. Curiosamente, proprio la sua intransigenza è in grado di far coesistere le istanze più diverse: trascendenza e immanenza, razionalismo e idealismo, spingendolo infine, e forse di necessità, ad assumere le vesti aggressive e non sempre ragionevoli del polemista, come riconosce egli stesso:

È strano il complesso di aspetti contrastanti che assume, a volte, chi tende all'assoluto. Costui diviene casto e sarcastico, puro e sconcertante, angelico e pedante ⁽³⁾.

⁽²⁾ A giustificazione di questa contraddizione, a suo dire apparente, rievocando il passato, così scrive Belli ne *Il volto del secolo* (Bergamo 1988, p. 39): ««Siamo italiani e quindi europei, continuavamo a scrivere sui nostri giornaletti». E ancora: «La strada del caporalismo non condurrà mai l'Italia in Europa». Con tutte le confusioni che dopo l'ultima guerra si sono prodotte, parrà ben strano che quelle nostre lontane crociate fossero bandite in nome del fascismo! Ma qui, appunto, si pone obiettivamente un dato preciso della storia della nostra generazione di artisti, scrittori e di intellettuali, e cioè che noi credevamo che il fascismo dovesse essere ciò che in realtà non poteva essere!».

⁽³⁾ Così Belli in *Kn*, alla p. 61 della seconda edizione (Milano 1972), alla quale farò d'ora innanzi riferimento. La contraddittorietà del roveretano è peraltro documentata in molte delle sue pagine. Si veda ad esempio in *Interlogo. Cultura italiana tra le due guerre* (testo pubblicato nel 1990 dall'editore Sapiens di Milano, ma il cui dattiloscritto – leggibile presso l'Archivio Carlo Belli del MART di Rovereto – risale alla fine degli anni Trenta) l'alternarsi di toccanti professioni di fede («Siamo profondamente cristiani perché l'insegnamento di Gesù ci affascina, ci travolge, ci sazia» – p. 148) e affermazioni colme di disprezzo e presupponenza («Là dove i sensi fisici fanno difetto, è la fede che interviene a sostenerli, a indirizzarli, a trasformarli in volontà di azione. Ecco il credo del poeta, la norma dell'uomo forte, la legge cui obbedisce il non borghese: *ad firmandum cor sincerum sola fides sufficit*. Chi non ha sentito la potenza di questo inno sacramentale nulla può giustificare tranne che la morte. Costui

Questo perché la tensione all'assoluto sovrappone in lui ricerca artistica e ricerca di Dio, ma imponendogli di tenere alto lo sguardo lo porta talvolta ad inciampare. Cosicché la sete d'assoluto va di conserva con l'accettazione di un mondo gerarchicamente ordinato, e la proposta di un'arte libera da ogni contingenza è vincolata a una metafisica che subordina l'esperienza al sovrasensibile e pone la trascendenza dell'assoluto (4).

Il mondo di Carlo Belli si presenta dunque composito e multilineare, a tratti tortuoso, poiché la capacità unificatrice del gusto e la coerenza del giudizio non riescono a contenere la multiformità delle sottostanti istanze pulsionali. Valori opposti e teoreticamente inconciliabili si incontrano un po' dovunque sulle sue pagine, senza che egli riesca a comporli in una sintesi davvero convincente, tenuti insieme più dalla forza visionaria che non dalla coerenza del progetto. Come del resto rivelano le sue parole: «Il sogno è questo: raggiungere l'ordine, origine e mèta di tutte le cose» (5). L'istinto di Belli, insomma, è per sua stessa ammissione guidato dal miraggio utopico di una realtà perfettamente armonica modellata sull'agostiniana *civitas Dei* (6).

E tuttavia da questo ascetismo filosofico – cui corrisponde un'interiore disposizione all'apostolato e alla catechesi – discendono alcune importanti conseguenze, che incrociano questioni primarie nell'ambito estetico e fanno di questo autore un esponente significativo del panorama intellettuale novecentesco.

Come del resto ben comprese Luciano Anceschi fin dal 1935, anno della pubblicazione di *Kn*, considerando la posizione del Belli alla stregua di un'estetica militante – seppur dagli esiti paradossali –, in linea con quanto Cocteau affermava a proposito della vita delle forme, che non avesse cioè niente a che fare con le forme della vita (7). La separa-

bisogna lasciarlo morire e, se possibile, farlo morire» – p. 53). E non si tratta di intolleranza relativa alle sole questioni di fede, come mostrano gli sproloqui contenuti nelle ultime due parti di *Kn*: *Ordine di una rivoluzione* e *Obbedienza all'eresiarca*, oppure le teorie antisemite espresse in articoli come *Aberrazioni* («Origini», 7, luglio 1937) e *Arte e giudaismo. Deviazioni pericolose* («Roma fascista», novembre 1938). Da ciò derivano sia le posizioni reazionarie di scritti quali *La rivoluzione come regresso* («Intervento», 2, 1938), sia l'integralismo religioso che permea testi anche recenti come *Altare deserto*, Roma 1983.

(4) Sulle orme di Bergson, come è chiarito in *Kn*, e fino al punto da dichiararsi «idolatra di un ordine che non ammette trasgressioni» (p. 142).

(5) «Quadrante», XIII, 25, p. 23.

(6) Cfr. C. BELLI, *Fare il viso al secolo*, «Corriere padano», 20 giugno 1939.

(7) Cfr. L. ANCESCHI, *Paradosso polemico dell'arte astratta*, in «Bollettino Mensile dell'Ufficio Concerti di Milano», marzo 1935.

zione fra arte e vita libererebbe così la prima da ogni vincolo, fino all'estremo della negazione dell'oggetto, parvenza fantasmatica e inessenziale⁽⁸⁾, per attingere all'universo platonico delle pure idealità. Ora, se è vero che tutta la storia dell'arte si potrebbe articolare intorno al problema della rappresentazione, e che la pittura moderna tende ad affrancarsi dalla funzione rappresentativa e a liberarsi dell'oggetto, Belli corrisponde perfettamente al suo tempo. La ricerca di una forma priva di qualsiasi 'pretesto' o contenuto rappresentativo, fosse pure di natura spirituale, è infatti la sua costante aspirazione fin dalla pubblicazione di *Kn*, da Kandinsky giustamente definito il «vangelo» dell'arte astratta⁽⁹⁾. E certamente quel libro, concepito come impetuoso e apodittico *rappel à l'ordre*, insostituibile rimedio agli equivoci e compromessi della morale, merita tutta l'attenzione tributatagli, se non altro perché ha saputo anticipare un forte, ma al tempo ancora confuso e indistinto, desiderio di cambiamento. Espressione del disagio di un'intera generazione, *Kn* supera infatti i confini dell'estetica, e coinvolgendo arte e filosofia, sociologia e costume, tenta di edificare un'idea di bellezza collegata al bene e alla giustizia, una bellezza cioè intesa come 'visibilità' delle idee che strutturano la realtà.

E indubbiamente, dopo l'intransigenza e la scrittura, il tema del vedere e il campo della visione – considerati nella loro ampiezza semantica – costituiscono un motivo di grande interesse per lo studioso di Belli. A partire dal fatto che il concetto di visibilità è centrale nella riflessione filosofica del XX secolo, e raggiunge uno dei suoi apici nell'opera di Maurice Merleau-Ponty.

Partendo dalle posizioni di Paul Klee, che superano la dimensione ottico-sensoriale del vedere per affermarne il senso metafisico, Merleau-Ponty pone in questione l'oggettività della percezione aprendo all'inconscio freudiano: l'occhio cessa di essere specchio (e finestra) dell'anima, metafora di una soggettività trasparente a se stessa, per rivelare tutta la sua ambiguità di elemento in gioco nel campo del desiderio e nell'incrociarsi degli sguardi⁽¹⁰⁾. Ciò implica, per dirla con Lacan, che

⁽⁸⁾ Nella prefazione alla monografia *Elena Schiavi* (Milano 1981), Belli sostiene che l'oggetto è anche se noi non lo pensiamo, se non lo vediamo, poiché solo l'abitudine ci fa credere di vederlo, ma è solo l'idea «che di esso ci siamo fatti continuando a vederlo: una sembianza. Un simbolo. Un fantasma».

⁽⁹⁾ L'espressione di Kandinsky è riportata da Belli in una nota del giugno 1971 e pubblicata in *Due lettere inedite di Kandinsky su «Kn»*, testo allegato alla seconda edizione di *Kn*.

⁽¹⁰⁾ Di M. MERLEAU-PONTY si vedano almeno *Fenomenologia della percezione* (trad. it. Milano 1965), *L'occhio e lo spirito* (trad. it., Milano 1989) e *Il visibile e l'invisibile* (trad. it., Milano 1993).

non si veda mai nella misura di ciò che appare all'occhio in quanto organo, ma al tempo stesso nella dimensione del desiderio in cui si è gettati dallo sguardo. Viene così abolita l'idea di un contatto sensoriale con le cose fondato sulla distinzione soggetto/oggetto e sulla possibilità di una asettica e oggettiva rappresentazione del secondo, poiché ogni contatto è affettivo e avvolgente, e chi guarda non è fuori dallo spettacolo, ma ne è profondamente, e inconsciamente, coinvolto. Se dunque fossero mai possibili condizioni di una visibilità 'assoluta', queste si realizzerebbero solo a partire dal fatto che il mondo è popolato di sguardi, è esso stesso uno sguardo, che ci precede e avvolge ⁽¹¹⁾.

Ma non a questo allude Belli quando indica la necessità di uscire dalla realtà visibile, o meglio di negarla in quanto verità, per «produrre qualche cosa di mai visto». Come è scritto in *Kn*:

Credere che la verità sia nella realtà visiva è puerile; credere che la verità sia interna, nel proprio io, è presunzione ridicola; credere che la verità sia esterna e quindi oggettiva è l'unica possibilità che rimane alla nostra intelligenza ⁽¹²⁾.

Se in questo modo si individuano l'inganno della percezione e la debolezza dell'occhio in quanto organo – incapace di cogliere l'assoluto della bellezza –, non si giunge tuttavia a problematizzare le componenti gnoseologiche della visione, collegando piuttosto quest'ultima al fideismo di una teleologia giustificativa, poiché, e sono parole sue, «L'uomo, privo delle idee di Dio, è bloccato in una cinerea desolazione, nella

⁽¹¹⁾ Sul tema la bibliografia è oggi piuttosto ampia. Oltre alle opere di Merleau-Ponty e al fondamentale saggio di J. LACAN, *Lo sguardo come oggetto «a»*, in *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, trad. it. Torino 1979, si faccia riferimento almeno ai seguenti testi, che cito in ordine di pubblicazione: AA.VV., *Modernity and the Hegemony of Vision* (edited by D.M. Levin), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1984 (raccolta di saggi che analizzano il pensiero occidentale in quanto dominato dal paradigma della visione); M. MILNER, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, trad. it., Bologna 1989 (sul ruolo dei dispositivi ottici nella letteratura moderna); S. PETROSINO, *Visione e desiderio. Il tempo dell'assenso*, Milano 1992 (che indaga la visione in alcune figure letterarie e nel pensiero di Aristotele, Nietzsche, Heidegger); L. RUSSO (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Palermo 1997 (dove, al dibattito e alle conclusioni del Concilio ecumenico di Nicea, svoltosi nel 787, si fanno risalire l'importanza delle immagini per la cultura occidentale e la stessa possibilità della storia dell'arte); R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, trad. it. Milano 1999 (originale ricostruzione della genealogia del nostro inconscio ottico); P. GAMBAZZI, *L'occhio e il suo inconscio*, Milano 1999 (che riassume i termini del dibattito filosofico contemporaneo).

⁽¹²⁾ *Kn*, p. 39; ma cfr. anche *Enigma o crepuscolo*, Roma 1969, soprattutto alla p. 125.

quale ci appare sfinito, prima di essere finito»⁽¹³⁾. Cosicché tale visione extra (o ultra)-oculare si confonde con l'intuizione di una verità superumana e oggettiva, che riposa sulla totale trasparenza del soggetto, su una capacità conoscitiva sostenuta dalla fede e mai incrinata dall'ombra dell'incoscio o dalle pieghe del linguaggio. Posto fuori dalla rappresentazione, dallo spettacolo del mondo, lo sguardo di Belli si pone al servizio del desiderio, ma non intendendolo come istanza pulsionale, quanto piuttosto come forza cosciente e sottoposta al dominio della volontà: è questo sguardo, che si pensa puro, a misurare l'opera, valutandone il grado di vicinanza al modello ideale. Nel mondo estetico di Belli, aspirante a un assoluto geometrico, alle «corrispondenze biunivoche», per statuto ordinate e armoniose, non hanno infatti diritto di cittadinanza l'eterogeneo e il variabile, e al fenomenico, considerato quale mera ombra portata, non resta che rapportarsi alla cristallina purezza dell'Idea. Per questo egli può sostenere che

L'avanguardia non è che un punto di incontro di spiriti naturalmente coordinati, in vista di un fine comune da raggiungere insieme: l'ordine, la corrispondenza geometrica delle manifestazioni dello spirito, la eliminazione dell'eterogeneo⁽¹⁴⁾.

Ritroviamo in questo passo il nucleo essenziale della filosofia di Parmenide, che istituendo la separazione fra mente e corpo, fra mondo delle idee e mondo della vita, intende il pensiero quale luogo della verità, dunque dell'ordine, mentre nega realtà all'eterogenea multiformità del reale. Sappiamo che questa fondamentale dicotomia, posta alla base di ogni metafisica, venne ereditata dalla tradizione occidentale attraverso la mediazione di Platone, il quale recupera la molteplicità dei fenomeni e rende pensabile l'eterogeneo subordinandolo al regno delle idee, solo oggetto dell'*epistème*. Viene così sancita quella distinzione fra vera e falsa conoscenza che sta a fondamento tanto del dualismo platonico quanto della riflessione belliana⁽¹⁵⁾.

Eppure, sulla scorta del pensiero di Merleau-Ponty si potrebbe ragionevolmente sostenere che proprio la storia della pittura – a cui il

⁽¹³⁾ *Savinio dioscuro oscuro*, p. 66.

⁽¹⁴⁾ *Interlogo*, p. 64; ma per questi argomenti vale il rimando all'opera di Belli nel suo insieme, poiché essi tornano insistentemente sotto la sua penna.

⁽¹⁵⁾ Ricordo che lo stesso Belli si dichiara debitore nei confronti di Parmenide e abbacinato dal «luminoso dualismo» platonico. Per un'analisi di questi temi, e delle conseguenze che la dicotomia parmenideo-platonica ha avuto sulla tradizione filosofica occidentale, cfr. A. CAVARERO, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma 1990.

roveretano si dedicò con tanta passione – è essenzialmente antiplatonica, poiché contesta ogni etica che condanni l'illusione in nome dell'ideale. E anche lo sforzo compiuto dai moderni per liberarsi dell'illusionismo della rappresentazione non elide il problema fondamentale della resa del visibile. Certo, è vero che la ricerca del pittore si concentra essenzialmente sulle linee e sulle forme, sulla luce e i colori, e ogni quadro in fondo allude solo a se stesso, come sostiene Belli; ma tale sovrana indipendenza non deriva dall'adesione a un modello piuttosto che a un altro, quanto semmai da una «differenziazione individuante in un campo di senso (di visibilità) sempre aperto e mai obiettivabile in un ideale»⁽¹⁶⁾. Questa evoluzione continua e problematica, non solo non consente di suddividere la storia dell'arte (e la storia in genere) in fasi di decadenza e altre di rinascenza, periodi di razza e periodi bastardi, come egli pretende⁽¹⁷⁾, ma costituisce l'essenza stessa di un'evoluzione, di una possibile 'storia' della pittura, poiché «Pura o impura, figurativa o non-figurativa – scrive Merleau-Ponty –, la pittura non celebra mai altro enigma che quello della visibilità»⁽¹⁸⁾.

Siamo così lontani dal dualismo platonico-agostiniano-rosminiano cui il roveretano insistentemente si riferisce, concependo l'arte come necessario distanziamento dall'«umanino», accesso allo spazio di un Essere ultramondano custode di una verità eterna e immutabile, che si esplica nella netta distinzione di spirito e materia. L'intelligenza separativa di Belli, incapace di accomodarsi all'esistente e tesa alla ricerca di un assoluto artisticamente identificabile alla «castità formale»⁽¹⁹⁾, mentre lo soccorre egregiamente per orientarsi nel variare delle emergenze fenomeniche, lo conduce tuttavia a una sorta di manicheismo della visione. Una rigidità che è insieme ideologica e strutturale, in quanto aderisce alla tradizione di un pensiero occidentale profondamente radicato nell'idea dell'ordinato e del classificabile, del gerarchico e dunque, conseguentemente, del centrato. La semantica del centro costituisce infatti una sorta di forma archetipale del sapere, che si accampa ovunque: nelle dottrine cosmologiche e nella teologia, nella filosofia, nella storia e nella scienza; e la conseguente geometria del cerchio – la più intransigente fra le figura dell'ordine –, dopo esser stata orizzonte

⁽¹⁶⁾ P. GAMBAZZI, *op. cit.*, p. 189.

⁽¹⁷⁾ Una convinzione più volte ribadita (cfr. almeno *Interlogo*, p. 33) cui corrispondono affermazioni di carattere storico, storico-artistico e letterario difficilmente condivisibili.

⁽¹⁸⁾ M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, p. 23.

⁽¹⁹⁾ G. NICOLETTI, *Belli, ovvero la castità formale*, «L'Adige», 1 marzo 1992.

speculativo dell'antichità e traccia dell'immanenza divina nel medioevo cristiano è giunta a noi mantenendo pressoché intatta la sua autorità. Ragione per cui la circolarità, installandosi come orizzonte coercitivo, come schema formale in grado di assoggettare le forme del reale, rafforza la centralità del soggetto determinandone, per l'appunto, la visione ⁽²⁰⁾.

Fidando nell'obiettività prospettica che tale posizione sembra garantire al soggetto della conoscenza, l'occidente – ma sarebbe meglio precisare: l'occidente bianco e maschile – ha elaborato la propria geometrica *Weltanschauung*, che solo nel Novecento è stata messa seriamente in discussione, a partire dalla scoperta freudiana dell'inconscio, che smonta qualsiasi pretesa egemonica delle anime belle ⁽²¹⁾. Manca qui lo spazio per approfondire questo tema, ma in rapporto a Belli alcuni rilievi mi sembrano assolutamente necessari.

È solo in questo quadro infatti che si comprendono certe sue posizioni, a partire dalla passione per la modernità unita allo sgomento per come questa veniva profilandosi. Non si tratta di scelte formali, ma di qualcosa di più profondo. In verità Belli mostra una costante, determinatissima repulsione verso le forme caotiche e inquietanti della bellezza, negando all'*Unheimliche* diritto di cittadinanza nel mondo dell'arte. Da qui il moralismo sotteso alla svalutazione del Romanticismo e dell'arte fantastica, dell'espressionismo e dell'informale, di Debussy, Schönberg, Adorno e tutta la filosofia critica novecentesca, colpevole di aver insinuato nel pensiero la categoria del dubbio, causa prima dello scardinamento dei valori e della negazione della norma ⁽²²⁾. Il suo pitago-

⁽²⁰⁾ Cfr. G. POULET, *Le metamorfosi del cerchio*, trad. it. Milano 1971.

⁽²¹⁾ In un breve testo del 1916, intitolato *Una difficoltà della psicoanalisi* (ora tradotto in *Opere. 1915-1917*, 8, Torino 1976), Sigmund Freud si mostra consapevole della crisi che la psicoanalisi ha provocato all'immagine di sé elaborata dall'uomo occidentale, il cui narcisismo avrebbe storicamente patito tre profonde ferite: allontanato dal centro dell'universo dalla teoria copernicana, ridotto al rango di animale fra gli altri animali da Darwin, si troverebbe ora, a causa della scoperta dell'inconscio, a non esser nemmeno padrone in casa propria. Coerentemente al suo dualismo, Belli separa rigorosamente arte e medicina, salute e malattia, considerando, al contrario della psicoanalisi, che nella 'anormalità' non può esserci alcuna verità; e tuttavia il giudizio su Freud, il cui pensiero mostra di aver sostanzialmente frainteso, appare possibilista, come leggiamo in *Kn*: «Si capisce che il processo di controllo sul subconsciente in un tragitto di varie migliaia di secoli, può aver soffocato anche qualche istinto di purezza. Bene, lo si liberi, e vada per la psicanalisi, ma con estremo giudizio, con estrema cautela. A scopercchiare la coscienza umana un pochino oltre quello che è necessario per liberare gli istinti del bene, saltano fuori i demòni» (p. 144).

⁽²²⁾ Il tema dell'*Unheimliche*, studiato da Freud nel fondamentale saggio tradotto in italiano con il titolo *Il perturbante* (ora nel nono volume delle *Opere. 1917-1923*,

rismo estetico poggia infatti sul mito di un'arte apollinea, che recupera della greicità solamente gli aspetti eufonici e tranquillizzanti. Così facendo, non solo rivela una sorta di complesso edipico verso la classicità stessa, ma nega la natura enigmatica del bello, il suo manifestarsi complesso e paradossale. E appiattendolo la greicità sull'apollineo ne misconosce gli aspetti sapienziali e dionisiaci, i quali soli consentono di concepire davvero la Grecia come nostro passato. Ma ridurre il dionisiaco all'improvvisazione, al diletantismo, all'ubriacatura – come fa Belli –, non è una svista o un equivoco ⁽²³⁾: serve piuttosto a celare il disagio dovuto alla perdita di unicità, di 'auraticità', dell'arte contemporanea, che si vorrebbe sostituire con l'ideologia della purezza. Come notava Walter Benjamin (e vale la pena ricordare che *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* uscì nel 1936, a un solo anno di distanza da *Kn*): «quando, con la nascita del primo mezzo veramente rivoluzionario, la fotografia [...] l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell'arte per l'arte, che costituisce una teologia dell'arte. Successivamente da essa è proceduta addirittura una teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte 'pura'» ⁽²⁴⁾.

Non è un caso allora se gli esiti artistici dell'astrattismo italiano restano sostanzialmente insoddisfacenti, ovvero, come scrive Luciano Caramel: «statici, schematici, di un purismo aprioristico, di un'astrattezza neoplatonica, di cui è facile [...] trovare la chiave in Belli» ⁽²⁵⁾; poiché la castità, anche quella formale, è causa prima di infecondità. Senza contare che essa, cercando ad ogni costo l'ordine, fuori e dentro il discorso, ottiene altri e significativi risultati.

A livello di un'etica sociale e politica, innanzitutto, le posizioni di Belli risultano inaccettabili, divise come sono fra nostalgia per le gerarchie sociali e fantasmi della cultura massificata. Propositore di una cul-

Torino 1977) è alla base non solo di un generale ripensamento critico sull'arte e la bellezza, ma delle più significative teorie sulla letteratura fantastica. Sui fondamentali risvolti teorici e filosofici del perturbante si vedano i saggi contenuti nel volume di AA.VV., *Geografia storia e poetiche del fantastico* (a cura di M. FARNETTI), Firenze 1995, con particolare riferimento a B. MAJ, *Das Unheimliche. Il fantastico nella letteratura tedesca e al mio Dall'Unheimlich all'oggetto «a»: il concetto di 'perturbante' in Freud e Lacan.*

⁽²³⁾ Cfr. *Kn*, p. 110. Come è noto – e ha puntualizzato FERRUCCIO MASINI nel suo *La via eccentrica. Figure e miti dell'anima tedesca da Kleist a Kafka*, Casale Monferrato 1986 – il romanticismo tedesco e Hölderlin in particolare si sono rivolti alla Grecia per cogliere le radici dell'angoscia moderna dovuta alla perdita delle certezze. La rivalutazione dell'aspetto dionisiaco e sapienziale della Grecia pre-filosofica, già indagata da Nietzsche, è anche il filo conduttore del saggio di G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Milano 1975.

tura elitaria e aristocratica fino al dandysmo, severo censore di ogni rivoluzione, egli per ogni dove lamenta la decadenza dei valori, il crollo della cultura, il crepuscolo d'occidente ⁽²⁶⁾, cui contrappone la creazione di un ordine nuovo che poi sarebbe un ritorno all'ordine antico. In questo senso, la 'sprezzatura' che caratterizzerebbe il suo stile di scrittura – si tratta di una tecnica di origine musicale, che allude a una leggiadria, a un'ariosità di movimento in grado di togliere al canto ogni angustia: e Belli doveva ben saperlo! –, tale sprezzatura, dunque, si tramuta troppo spesso e troppo facilmente in disprezzo: non solo per le idee ma anche per le persone ⁽²⁷⁾. Come dunque non guardare con sospetto alla struttura equivoca dei discorsi insistiti sull'occidente e la civiltà occidentale, quasi fossero entità incontrovertibili iscritte in un empireo di certezze? Si tratta di temi – commenta Jacques Derrida – la cui manipolazione è «spesso scivolata dalla parte di tesi poco democratiche [...], soprattutto quando si tratta della 'decadenza' della suddetta civiltà occidentale» ⁽²⁸⁾, poiché l'appello alla decadenza funziona come viatico per la costruzione di un sistema autoritario.

Quanto all'ordine del discorso, Belli sembra ignorare che esistano procedure interne che lo minano e lo impoveriscono, che ne investono l'organizzazione e, per esempio, assoggettano il parlante al potere delle dottrine politiche, filosofiche e religiose a quel discorso sottese ⁽²⁹⁾. Come peraltro ignora il potere dell'inconscio, che al discorso fa dire altro da quello che vorrebbe, nascondendo nelle proprie pieghe verità indicibili o almeno inconoscibili al soggetto dell'enunciazione ⁽³⁰⁾. Il suo proce-

⁽²⁴⁾ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it., Torino 1966, p. 26.

⁽²⁵⁾ L. CARAMEL, *Gli astratti: tra idea e prassi*, nel Catalogo della mostra *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Milano 1982, p. 154.

⁽²⁶⁾ A questo proposito si leggano le affermazioni contenute in *Interlogo* (pp. 57 e 95) e *Enigma o crepuscolo* (p. 14).

⁽²⁷⁾ Alla sprezzatura, quale atteggiamento mentale e componente della propria scrittura, Belli fa esplicito riferimento nell'*Avviso* premesso alla seconda edizione di *Kn*. Ma è sufficiente scorrere quel testo o, ancor meglio, certe sue pagine dedicate ai 'nemici' di un tempo, per lo più personaggi pubblici degli anni Trenta, per rilevare pesanti cadute di tono e un compiaciuto ingaggioffirsi della scrittura. Si legga, a titolo d'esempio, il paragrafo *La troupe dell'Aragno* in *Interlogo*. Lì, e in numerosi luoghi dell'opera, niente resta a testimoniare la leggerezza teorizzata da G. Caccini nella dedicatoria delle *Nuove Musiche*, 1601 (cfr. voce *Sprezzatura*, in AA.VV., *DEUMM (Dizionario della Musica e dei Musicisti). Il lessico*, vol. IV, Torino 1984).

⁽²⁸⁾ J. DERRIDA, *Memorie per Paul de Man*, trad. it., Milano 1981, p. 134

⁽²⁹⁾ Cfr. M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, trad. it., Torino 1972.

⁽³⁰⁾ Belli sembra non avvedersi mai delle ambiguità del linguaggio, di come le parole possano dire più cose dell'analizzante che non dell'analizzato. Così, ad esem-

dere è al contrario sempre saldamente ancorato a una soggettività forte e sicura, anche, e forse soprattutto, quando rievoca il passato.

Questo apre, fra l'altro, un tema non secondario: il potersi cioè considerare l'opera scritta di Belli, con la parziale eccezione di *Kn*, una sorta di lungo memoriale, un protratta e instancabile autobiografia, come tale soggetta alle insidie di ogni autorappresentazione. Fin dalla fine degli anni Trenta, infatti, fin dalla progettazione di *Aurora all'ovest* e di *Interlogo*, Belli appare intento a «intonare il canto» della sua generazione: componendo il proprio ritratto sullo sfondo di quello degli amici, dei nemici, dei sodali e dei molti interlocutori della sua lunga esistenza, e anticipando di molto quel ricordare con la penna in mano riservato di norma a più mature età della vita ⁽³¹⁾.

Ciò gli consente di affrontare temi significativi: l'amicizia e il tradimento, la fedeltà e l'abiura, il senso della comunità, della militanza, delle affinità elettive e altro ancora, su cui varrebbe la pena soffermarsi, avendone il tempo, ma evidenzia altresì un procedere mai incrinato dal dubbio. Sulla memoria, sui ricordi, egli edifica il proprio «io», conferendogli un'ampia e a tratti ridondante dimensione, mai sospettando la possibile esistenza di depistaggi e coperture che possano inficiarne il valore di testimonianza. Ma anche in questo egli è un magnifico interprete della tradizione, poiché la sua opera corrisponde perfettamente alle caratteristiche del genere autobiografico declinato al maschile. È evidente infatti che già prima di scrivere Belli sa reperirsi in un preciso spazio topologico e ideologico, quello patriarcale, dove l'autorappresentazione non serve veramente a conoscersi quanto piuttosto a descriversi – pensiamo ai tanti ritratti d'autore della nostra letteratura –, a precisare i contorni di una soggettività socialmente e simbolicamente forte, pronta per consegnarsi ai posteri ⁽³²⁾.

Alla fede nell'autonomia dell'arte dovremo dunque aggiungere quella, altrettanto salda, nella trasparenza del sapere e della conoscenza di sé, mediate dalla rosminiana idea dell'Essere come identità di se stesso.

pio, quelle adoperate per giudicare la scrittura di Savinio costituiscono un ritratto ideale della sua stessa prosa: «La sua prosa non è sempre gradevole. Un costante piglio moralistico, una scoperta intenzione apodittica, le dà qualche sintomo di enfisema» (*Savinio dioscuero oscuro*, p. 40).

⁽³¹⁾ E ciò per dichiarazione dello stesso autore, come si rileva dalla lettura di *Aurora all'Ovest*, testo pubblicato nel 1944 per i tipi del Rettangolo d'oro di Roma, ma pronto fin dal 1937.

⁽³²⁾ Sull'autobiografia, e sulle specificità di quella femminile, si legga C. LOCATELLI, *L'(auto)biografia: una figura di lettura nella politica co(n)testuale femminista*, «Dwf», 3-4, luglio-dicembre 1998.

E varrà a questo punto ricordare come a portarlo in questa direzione, già in anni giovanili, contribuì fortemente la formazione musicale. La musica infatti, concepita come linguaggio autonomo e autoreferenziale – sulla scorta del formalismo di Hanslick –, induce a ritenere fallaci le significazioni che il desiderio dell'ascoltatore le attribuisce; essa al contrario, assolutamente pura nella sua essenza e sciolta da ogni contingenza, forgiata nel rigore e nella disciplina, deve essere lasciata libera di significare solo se stessa, di consistere nei soli elementi ritmici e sonori, nella fissità di «una forma – come leggiamo in *Kn* – che vive di un suo spirito ortogonale, ieratico e statico»⁽³³⁾. Trasferire nel mondo dell'arte e della pittura il dibattito sulla musica 'pura', non imitativa né descrittiva, comunque priva di contenuti psicologici – un dibattito importante, che caratterizza il ventennio –, fu per Carlo Belli un assillo, e costituì l'occasione per avviare l'elaborazione di un concetto astratto dell'arte⁽³⁴⁾. Del quale mi sembra essere parte integrante la sua concezione della classicità, pensata non come astorico culto dei modelli ma come possibilità di una loro riproposizione creativa, in polemica con quanti si limitano a una comoda e ipocrita 'retorica' della tradizione:

Il nostro classicismo è un altro! – leggiamo in *Interlogo* – Esso non si esplica nell'imitazione dei modelli passati ma si manifesta con la creazione di nuovi archetipi. Instaurare e non restaurare. L'abbiamo detto tante volte che la Grecia ci ispira e non ci sopprime⁽³⁵⁾.

Si capisce allora come alla sua penetrante intelligenza, alla conoscenza delle tecniche e degli stili che gli consentiva di individuare quasi in tempo reale, diremmo oggi, il senso profondo dei mutamenti nel mondo dell'arte, si affianchi il tentativo di costruire una vera estetica filosofica, per ricondurre il gran mare delle forme artistiche entro gli steccati di un sistema compiuto e onnicomprensivo. Sistema che partendo dall'idealismo greco, attraverso la mediazione agostiniana trova il più compiuto riferimento nello spiritualismo rosminiano e nell'intuizionismo bergsonianesimo⁽³⁶⁾.

⁽³³⁾ *Kn*, p. 180. Per inquadrare il rapporto di Belli con la musica, su cui egli scrisse molto e in numerose sedi, risultano utili le letture di G. FOGLIARDI «Musica: prima fonte» di Carlo Belli, in AA.VV., *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, Milano 1991 e C. COLAZZO, *Carlo Belli, dal futurismo alla musica globale, trascendente, silenziosa*, in «Dialogica», n. 4, dic. 1996.

⁽³⁴⁾ Cfr. C. BELLI, *Il mito della musica*, «Trentino», aprile 1925.

⁽³⁵⁾ *Interlogo*, p. 98.

⁽³⁶⁾ La genealogia filosofica di Belli è ricostruita dallo stesso autore, anche se sparsamente, in *Interlogo*.

E invero gli imprestiti filosofici, seppur non sistematici, sono frequenti nel suo percorso. Ciò, come si è constatato, mentre comporta un'evidente svalutazione fenomenologica – all'interno della quale, per esempio, il dipinto non rappresenta nulla e, come osserva Calvesi ⁽³⁷⁾, si produce una teoria più cattivante dei risultati raggiunti dalle singole opere –, mi sembra qualifichi lo spessore estetico dell'opera del roveretano.

Vero è che il termine 'estetica' non è fra quelli da lui prediletti; anzi, si direbbe che egli tenda a trascurarlo preferendogli, nel suo costante riferimento al mondo dell'arte, altri tecnicismi. Non c'è da stupirsi, poiché la pratica, così come la filosofia dell'arte, hanno sempre avuto in sospetto questo termine dallo statuto incerto, che tuttavia oggi gode di grande popolarità. Resta il fatto che l'amore per la bellezza e l'esperienza del bello, unite alla ricerca di una verità artistica che si presenti sotto le forme di una necessità morale, sono le più profonde ragioni della scrittura belliana: esse ricorrono come motivazioni esplicitamente addotte al suo continuo prender la penna in mano.

Ora, da Kant sappiamo come l'esperienza estetica si caratterizzi per una sua specifica separatezza, fisica o anche solo mentale, per cui l'arte non avrebbe a che fare con il vero o con il bene, ma solo con il bello ⁽³⁸⁾. E tuttavia proprio l'esperienza estetica, in sé gratuita e apparentemente non indispensabile, può risultare tanto profonda da coinvolgere la nostra stessa esistenza. Ciò accade perché tale esperienza tende ad eccedere se stessa, rappresentando un momento di verità il quale, pur non essendo oggetto di fondazione epistemologica, resta un fondamentale strumento di comprensione della realtà. Evidentemente a suo modo l'arte ci parla di quanto resta negato al linguaggio, e contraddicendo l'interdetto di Wittgenstein – su ciò che non è dato conoscere bisogna tacere – non cessa di dire l'indicibile. Così facendo ci accomuna in un'esperienza che è partecipazione al senso o al non senso dell'esistenza. Per questo l'esperienza estetica va condivisa, e accade che di fronte alla bellezza ci sentiamo più vicini agli altri oppure traditi proprio in relazione al problema del sentire. Evidentemente il giudizio di valore, in grado di avvicinarci o di allontanarci, tocca qualcosa di più profondo della semplice differenza di opinione ⁽³⁹⁾.

⁽³⁷⁾ M. CALVESI, *L'intransigente «assoluto» di Carlo Belli*, «Corriere della Sera», 28 aprile 1974.

⁽³⁸⁾ Il riferimento è ovviamente al Kant della *Critica del giudizio*, ma passando per le *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, in *Scritti precritici* (trad. it., Roma-Bari 1982).

⁽³⁹⁾ Su questi temi cfr. M. FERRARIS, S. GIVONE, F. VERCELLONE, *Estetica*, in AA.VV., *La filosofia. III. Le discipline filosofiche* (a cura di P. Rossi), Torino 1995.

In Belli tutto ciò è particolarmente evidente, quasi paradigmatico, poiché sui giudizi di valore egli costruisce l'intero suo mondo. Per convincersene è sufficiente rileggere la prefazione alla seconda edizione di *Kn*, dove si afferma perentoriamente che quel libro «non voleva essere soltanto una nuova estetica, ma anche un tentativo di nuova etica»⁽⁴⁰⁾. E si ricordino poi gli attacchi ai «sofisti», ai vecchi e nuovi cattivi maestri responsabili di un uso 'amorale' del linguaggio, che confonde la retta comprensione delle cose. O ancora la polemica su moderno e anti-moderno, che occupa gran spazio di pagine, ove si mescolano giudizi morali ed estetici nel tentativo di costruire un canone generale di comportamento⁽⁴¹⁾.

Un comportamento che Belli vuole ispirato alla necessità di una «opposizione aristocratica»: opposizione alla stupidità del mondo e alla debolezza del senso comune, spinta fino all'estremo dell'autocontraddizione pur di sottrarsi al plauso degli imbecilli:

Ci siamo rinnovati, contraddetti, smentiti e superati mille volte – scrive in un saggio dedicato al pittore Francesco Di Terlizzi – e sempre con la più profonda convinzione.

Questo contegno generoso ci ha dato la possibilità di rimanere sempre all'opposizione⁽⁴²⁾.

Mutuato da Cocteau, tale atteggiamento esprime al meglio il senso della 'moralità' belliana, indissolubilmente legata alla fruizione del bello e al giudizio estetico, e poggiante sull'assunto per cui l'arte è moderna oppure non è. Da ciò egli deriva il valore etico dell'arte: dalla sua capacità di farsi linguaggio contemporaneo, di assumere la propria responsabilità di fronte alla storia facendosi veicolo per la comprensione del presente.

Detto ciò, vorrei concludere con alcune considerazioni finali.

Coloro che hanno conosciuto e stimato Carlo Belli riconoscono la rettitudine dell'uomo e la lucidità dell'intellettuale, testimoniando la particolare *humanitas* di colui che in arte prese le distanze dall'umano⁽⁴³⁾. Altri, che ne hanno studiato l'opera, sottolineano la capacità autocritica – che si manifesterebbe nella delimitazione dei «confini etico-morali

⁽⁴⁰⁾ *Avviso* premesso alla seconda edizione di *Kn*, p. 12. Si veda poi come nel capitolo dedicato a Marinetti e ai suoi seguaci (pp. 94-110), Belli rinfacci al Futurismo di non aver prodotto risultati artistici di rilievo, rimanendo *solo* un movimento etico.

⁽⁴¹⁾ Cfr. *Interlogo*, p. 69 e *passim*.

⁽⁴²⁾ La citazione è tratta da *Primo saggio sul carabiniere*, dattiloscritto conservato all'Archivio Carlo Belli del MART. Per quanto riguarda l'«opposizione aristocratica» cfr. *Interlogo*, pp. 105-6.

⁽⁴³⁾ Cfr. G. MONACO, *Una voce fuori quadro*, nota prefativa a *Interlogo*.

entro cui operare»⁽⁴⁴⁾ – ma anche il tono oracolare e l'appassionata ricerca di certezze. Tutti individuano la complessità di un intelletto che scoraggia ogni tentativo di un adeguato e attendibile profilo, riconoscendo al contempo l'urgenza del suo continuo interrogarsi sull'essenza e il significato della modernità.

Al di là dei giudizi di valore, di cui avverte egli stesso lo statuto ambiguo⁽⁴⁵⁾, è rimarchevole che Belli faccia coincidere la modernità non con un periodo storico ma con un atteggiamento, un modo di relazionarsi all'attualità, con un'appartenenza e un compito, insomma con un *ethos*. Che consisterebbe essenzialmente nel continuare ad immaginare il moderno diverso da come si presenta, e nella volontà di trasformarlo, collegandolo dunque a un indispensabile ascetismo, a una pratica nella quale la difesa dell'arte e della bellezza siano coesenziali all'idea del retto vivere⁽⁴⁶⁾.

Se ciò lo induce a lamentare l'esistenza di una modernità senz'anima, senza vocazione, legata a un benessere solo materiale, lo porta altresì a individuare, seppure tardivamente, la causa di questo smarrimento in una fondamentale «mancanza d'amore»⁽⁴⁷⁾. Si tratta di un riconoscimento significativo, poiché qui, anche solo per un istante, egli abbandona il solito atteggiamento legalistico e normativo per aprirsi a una dimensione interlocutoria. Cosicché proprio la virtù d'amore consente lo slittamento dall'arte all'etica, poiché unifica discorso sul metodo e scelte morali all'insegna di un oggettivismo che aborre ogni etica senza verità, fondata cioè sulla mutevolezza dei giudizi, a favore di una morale in cui bene e male esistono nella realtà esattamente come le cose.

⁽⁴⁴⁾ G. CIUCCI, *Carlo Belli: un protagonista alla ricerca di una parte*, in AA.VV., *Il mondo di Carlo Belli*, cit., p. 142.

⁽⁴⁵⁾ Cfr. *Interlogo*, p. 19.

⁽⁴⁶⁾ Considerare la modernità come una disposizione etica attualizzante costituisce un elemento costante del pensiero di Michel Foucault, a partire dagli studi su Baudelaire (cfr. *Che cos'è l'Illuminismo?*, ora in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*. 3. 1978-1985. *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, trad. it., Milano 1998). In *Prefazione alla trasgressione* (trad. it. in *Scritti letterari*, Milano 1971) Foucault scrive: «La contestazione non è lo sforzo del pensiero per negare delle esistenze o dei valori, è il gesto che riconduce ognuna di queste esistenze e ognuno di questi valori ai propri limiti, e quindi al limite in cui si compie la decisione ontologica: contestare è andare fino nel cuore del vuoto dove l'essere raggiunge il suo limite e dove il limite definisce l'essere» (p. 60). Partendo da qui, e focalizzando il discorso sul senso e la necessità del 'vuoto', molto ci sarebbe da dire anche in relazione a Carlo Belli.

⁽⁴⁷⁾ Il tema, che si incontra alla p. 86 di *Enigma o crepuscolo*, era già stato rilevato e discusso, ma con altra angolazione, da M. Praz, in un articolo pubblicato il 23 febbraio 1969 sul «Tempo» e intitolato *Neobizantini*.

Chi, allora, recensendo *Kn*, lo aveva definito la «scheda clinica di un'ossessione», non sbagliava ⁽⁴⁸⁾. L'ossessione era prima di tutto e indubitabilmente quella dell'oggetto e della rappresentazione; ma sotto urgevano, nella loro imprescindibile necessità, la sete di assoluto e il desiderio di purezza. Da qui discende, nutrendo tutta l'opera successiva, la costituzione di un formulario retorico che dia corpo al sogno: quello di una bellezza angelica, folgorante, inesorabilmente linda e asettica, in grado di contemplare se stessa nella più assoluta immobilità e dunque, in una parola, definitiva. Da qui la creazione di un universo monotematico e sostanzialmente privo di sfumature, dove le ombre, stagliandosi ad angolo retto – come Belli amava ripetere –, delineano la netta separazione fra negativo e positivo, e il dubbio diviene una temibile infezione del pensiero. Da qui, infine, la paura del contagio, in un mondo conteso tra forze del bene e del male, fino alla teorizzazione di un diavolo, ovvero *Sbèf*, sotto spoglie filosofiche ⁽⁴⁹⁾.

Un sogno, o un incubo, che appare oggi anacronistico e forse scarsamente interessante, leggibile tuttavia come sintomo della radicale e inestinguibile forza del suo desiderio: trovare una norma che ordini il reale, eliminandone gli aspetti inquietanti ed esaltando quelli rassicuranti. E in questo, infine, io credo consista la moralità di Belli: nella protratta fedeltà a una sola ossessione, nell'aver insistito su quel solo registro, intuendo che etica ed estetica sono modalità di uno stesso sentire, poiché, come insegna la psicoanalisi ⁽⁵⁰⁾, intrattengono un rapporto strutturale con il desiderio e con la legge che lo fonda. Per questo nella bolgia più oscura del suo personale inferno egli colloca i traditori, o, per meglio dire, i traditori di se stessi: coloro, e sono soprattutto amici e sodali, che hanno smesso di sognare, che per difetto di senso morale o voglia di consenso non hanno saputo radicarsi nel loro destino. Per questo, come scrive in *Interlogo*,

[...] occorre che i maestri siano inflessibili. Per il tradimento di un artista precipita a volte un sistema. Noi abbiamo imparato a disprezzare coloro che si accasciano sulla quarantina. Il nostro plotone di esecuzione ha messo

⁽⁴⁸⁾ M. PRAZ, *L'oggetto e l'assoluto*, «Il Tempo», 4 luglio 1972.

⁽⁴⁹⁾ *Potenza di Sbèf* è per l'appunto il titolo di un paragrafo di *Interlogo*, che identificherebbe il demone dell'individualismo ovvero «dell'uomo che si fa Dio», e che partendo da Lucifero (o da Prometeo) e risalendo le scale della storia, trova in Hegel la sua apoteosi dilagando poi rovinosamente per tutto il Novecento.

⁽⁵⁰⁾ Cfr. quanto elaborato da JACQUES LACAN sul rapporto etica-estetica nel *Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-1960* (trad. it. Torino 1994), con particolare riferimento al capitolo XXIV, *I paradossi dell'etica ovvero Hai agito in conformità al tuo desiderio?*

al muro parecchi Soffici – e sa il Cielo con quanta tristezza – seppellendoli nel campo dei reietti ⁽⁵¹⁾.

Ed è proprio la forza asseverativa di tali affermazioni a confermare l'idea che la moralità di Belli – e per Belli – non la si incontra nei mille luoghi in cui egli aggressivamente l'afferma e pedantemente la ripropone. Più delle interminabili speculazioni sulla necessità dell'ordine (che esprimono sostanzialmente posizioni di comodo), più del culto della perfezione e della purezza (che restano orizzonti d'attesa piuttosto che canoni estetici), conta infine il fatto che egli abbia saputo rapportare la propria azione al desiderio che la abitava, trasformando le sue pulsioni in scelte operative, e tracciando così la sua parabola esistenziale nella dimensione eminentemente tragica in cui si iscrivono le azioni umane.

⁽⁵¹⁾ *Interlogo*, p. 80. Così è poi scritto in una lettera inedita del 1933, indirizzata all'amico Feroldi e commentata da G. APPELLA in *Carlo Belli e la cultura dello spirito*, in AA.VV., *Il mondo di Carlo Belli* cit.: «[...] non tollero che i miei amici più intelligenti mi mettano in imbarazzo lavorando alla rovescia, a soddisfazione dei mercanti che io voglio cacciare dal tempio».

