

COSIMO COLAZZO

FILOSOFIA DI ROSMINI E PENSIERO DELL'ARTE ASTRATTA IN CARLO BELLI

ROSMINI'S PHILOSOPHY AND THE THEORY OF ABSTRACT ART IN CARLO BELLI

As a theorist of abstract art in Italy between 1920-1930, Carlo Belli takes as reference points the early Twentieth century avant-garde and that intellectual training ground for new ideas which was represented by the unique Italian phenomenon of the "Riviste". The present paper explores Belli's unexpected combination between Bergson's anti-positivism and Rosmini's platonic thought, which combine in his investigation on Abstract Art and Rational Architecture.

I. BELLI E IL SUO ORIENTAMENTO PER L'ARTE ASTRATTA

L'arte astratta è correlata da Carlo Belli (1903-1991) all'esperienza dell'architettura razionale che, in Italia, alla fine degli anni '20, ripensa il progetto nei termini di una forma essenziale che rifiuta la retorica del decorativismo.¹ L'istanza per l'arte astratta e per l'architettura razionale – che è di Belli come dei suoi sodali: oltre agli architetti del «Gruppo 7»,² i giovani artisti che si raccolgono intorno alla milanese Galleria «Il Milione»³ – punta a qualcosa di radicalmente

¹ Cfr. C. BELLI, 1920-1930. *Gli anni della formazione*, G. APPELLA (ed.), Edizioni della Cometa, Roma 2001.

² Il «Gruppo 7» raccoglie un gruppo di giovani architetti formatosi attorno al Politecnico di Milano: Gino Pollini (1903-1991), Luigi Figini (1903-1984), Adalberto Libera (1903-1963) – subentrato a Ubaldo Castagnoli (1902-1982) –, Giuseppe Terragni (1904-1943), Guido Frette (1901-1984), Sebastiano Larco Silva (1901-?), Carlo Enrico Rava (1903-1985).

³ In questo caso i nomi degli artisti con cui Belli è in contatto, e che supporta come pubblicista e organizzatore, sono soprattutto quelli di: Fausto Melotti (1901-1986), Lucio Fontana (1899-

nuovo.⁴

Se la filosofia gli è importante riferimento nella traccia di una sequenza coerente di autori – che da Senofane prosegue con Parmenide, Socrate, Platone, giungendo a Sant’Agostino e da qui a Rosmini – la musica diventa modello, in quanto linguaggio strutturalmente intransitivo, per tutte le arti.⁵ Apre il suo libro-manifesto per l’arte astratta, *Kn*,⁶ affermando che l’arte non ha altro oggetto che se stessa. Esprime l’equivalenza «Musica = musica»,⁷ quale immagine persuasiva di un linguaggio autoreferente che esprime solo i propri materiali, parametri e processi costruttivi. In pittura bisogna analogamente badare «alla qualità del colore e della forma, più che al significato letterario [...]. In quanto agli artisti, è venuto per essi il momento di iniziare finalmente una seria indagine sulla materia».⁸ Il senso dell’opera pittorica «non può apparire che dalla manifestazione dei suoi elementi costitutivi e soltanto da essi due: *colore e forma*».⁹

Negli anni ’20 e nel corso dei primi anni ’30 del ’900 un percorso di liberazione dall’ipoteca romantica ed espressionista trova una sintesi in esperienze artistiche mature (che, secondo Belli, rappresentano il nuovo volto del secolo), di conserva con la politica fascista che egli vede come

1968), Oreste Bogliardi (1900-1968), Cristoforo De Amicis (1902-1987), Virginio Ghiringhelli (1898-1964), Mauro Reggiani (1897-1980), Atanasio Soldati (1896-1963), Ezio D’Errico (1892-1972), Osvaldo Licini (1894-1958), Mario Radice (1898-1987), Manlio Rho (1901-1957) e Luigi Veronesi (1908-1998).

⁴ Riportandosi a quegli anni, Belli ricorda che, se oggi l’astrazione nell’arte risulta un’esperienza ovvia e acquisita, allora «il superamento dei pretesti realistici parve incredibile, impensabile» (C. BELLI, *Lettera sulla nascita dell’astrattismo italiano*, Scheiwiller, Milano 1978, p. 11).

⁵ «La musica non si appoggia ad alcun pretesto, ma rimane esclusivamente se stessa attraverso un gioco sublime di suoni e di ritmi. E perché la pittura e la scultura non dovrebbero fare altrettanto, vivendo per se stesse di forme e colori, di volumi e di spazi?»: C. BELLI, *Arte italiana tra le due guerre*, in F. NICOLODI (ed.), *Musica italiana del primo Novecento. “La Generazione dell’80”*, Atti del Convegno, Firenze 9-10-11 maggio 1980, Olschki, Firenze 1981, pp. 323-333, p. 324. Sul rapporto di Belli con la musica, sull’idea della musica come linguaggio autoreferente che ispira la sua idea di arte astratta e sulla sua esperienza diretta come compositore, cfr.: C. COLAZZO, *Carlo Belli, teorico dell’arte astratta in Italia negli anni ’30, e la musica*, in ID. (ed.), *Conto aperto. Scritti sulla musica del ’900*, Conservatorio di musica “Bonporti”, Trento 2002, pp. 91-108; ID., *Carlo Belli, dal futurismo alla musica globale, trascendente, silenziosa*, in «Dialogica», 1996, 4.

⁶ Il libro, scritto lungo alcuni anni, pubblicato dapprima in stralci sulla rivista «Quadrante» (fondata nel 1933 da Massimo Bontempelli e Pietro Maria Bardi), viene integralmente dato alle stampe per le edizioni del Milione nel 1935.

⁷ C. BELLI, *Kn*, Scheiwiller, Milano 1972, p. 29.

⁸ Ivi, p. 76.

⁹ Ivi, p. 170.

la necessaria rivoluzione che plasma un 'uomo nuovo'.¹⁰ La tecnologia spinge verso nuovi modi di pensare, percepire, organizzare la vita. Fotografia, cinematografo, radio, telegrafo, telefono cambiano il modo di rappresentare il mondo e di comunicare a livello sociale. Il lavoro si organizza diversamente e sorge nella classe operaia la volontà di essere diversamente partecipe della vita collettiva. Si assiste a una «naturale ascesa dal particolare all'universale. Quest'ultima fase si compie sotto i segni del Fascismo: la civiltà corporativa, il potenziamento dello Stato come nazionalità, l'ordine architettonico delle masse, la mèta prevista, calcolata, raggiunta». ¹¹ In un tale contesto l'architettura razionale inizia a pensarsi come urbanistica, progetto della città e della vita sociale.¹²

II. IL RETROTERRA STORICO-CULTURALE

Fondamentali, per Belli, in quanto preparatorie della stagione dell'astrattismo dei successivi anni '20-'30, sono le avanguardie dei primi anni del secolo,¹³ raccolte intorno a un gruppo di riviste militanti.¹⁴ Il mondo delle riviste del primo '900 è fenomeno italiano che non ha eguali in

¹⁰ Belli sarà infaticabile in un tentativo di convogliare il consenso del regime a supporto dell'arte moderna. «In quegli anni di crescente dittatura, l'arte moderna o andava difesa sul terreno politico o era la fine di essa. La nostra attività migliore fu spesa a compromettere il più possibile Mussolini e quanti altri gerarchi ci riusciva di acchiappare, convogliandoli verso un pensiero europeo, anziché verso il municipalismo fascista» (ID., *Il volto del secolo. La prima cellula dell'architettura razionalista italiana*, Lubrina, Bergamo 1988, p. 88).

¹¹ ID., *Kn*, cit., p. 204.

¹² «Gli architetti moderni [...] tendono a superare l'architettura per entrare sul piano urbanistico e ciò li porta a un fatto sociale»: ID., *Diari 1933-1961*, S. TREVISANI (ed.), Altamarea, Grottaglie 1997, p. 57.

¹³ Cfr. ID., *Notizie sul secolo. (Appunti sulla vita italiana dal 1900 al 1907)*, Edizioni Nuovi Problemi, Ferrara [1940]. La generazione delle avanguardie d'inizio secolo si propone, per lui, nei nomi esemplari di Massimo Bontempelli (1878-1960), Alfredo Casella (1883-1947), Ardengo Soffici (1879-1964), Giovanni Papini (1881-1956), Giuseppe Prezzolini (1882-1982), Enrico Corradini (1865-1931), Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952).

¹⁴ Ricordiamo qui le principali: «Il Marzocco» (1896, diretta da Corradini), «Leonardo» (1903-07, diretta da Papini), «La Critica» (1903-1944, fondata da Croce), «Il Regno» (1903-06, diretta da Corradini), «Hermes» (1904-06, da Corradini e Borgese), «La Voce» (1908-14, da Prezzolini), «Lacerba» (1913-15, da Papini, Palazzeschi, Soffici, Tavolato).

Europa per fioritura e consistenza.¹⁵ I giovani intellettuali e artisti che le animano vogliono attualizzare il modo di fare poesia, arte, filosofia in rapporto con una realtà sociale che è mutata nell'onda di forti innovazioni dei modelli economici e produttivi.

Innanzitutto, c'è da riorientare o più radicalmente combattere quella borghesia che sta al riparo di Giovanni Giolitti (1842-1928), di un liberalismo che vuole procedere a piccoli passi nell'avanzamento sociale.¹⁶ Il riscatto passa da una messa in mora del positivismo, che, nel suo riduzionismo, esprime uno stato di dispersione culturale e morale. L'arte originale non può essere organica a un pensiero legato al principio di realtà.

Il ceto borghese non coglie il portato epocale dei sommovimenti che agitano la società. Con l'espandersi della produzione, le masse operaie chiedono di avere voce. Belli richiama il sindacalismo rivoluzionario – che ha in Georges Sorel (1847-1922) il suo riferimento – come fattore importante di produzione politica e culturale all'inizio del secolo. Gli operai vogliono (devono per Sorel) intervenire come un corpo vivo esaltato dallo strumento dello sciopero generale. La classe operaia per Sorel non deve delegare i propri interessi e le proprie aspirazioni ai partiti. Uno stato di «tensione drammatica», di «sentimento eroico della vita» la coltiverà nella sua identità proiettandola verso l'autogoverno e il governo.¹⁷

In questa situazione i giovani vogliono dire la loro sul Risorgimento e sul nuovo mondo, acquisire quote di potere. Il futurismo individuerà nella categoria della gioventù la possibilità di affrontare le nuove sfide, che vanno aggredite con spirito rivoluzionario e iconoclasta: la musica ricercherà il rumore, la poesia punterà sulla dimensione fonica della parola, il teatro diventerà performance anche improvvisativa, la scultura e la pittura perseguiranno il sogno paradossale di integrare il tempo sconvolgendo i piani figurativi abituali.¹⁸

Belli coglierà il lato strumentale del progetto futurista nel suo essere soprattutto un'istanza etico-politica intrappolata nella sua ideologia sistematicamente rivoluzionaria.¹⁹ Lo considera,

¹⁵ Cfr. C. TOTI - S. MAMMONA - G. LAMBRONI (eds.), *Riviste. La cultura in Italia nel primo '900*, catalogo della mostra 15 giugno 2023-7 gennaio 2024, Gallerie degli Uffizi, Giunti, Firenze 2023; D. FRIGESSI (ed.), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. Volume primo. Leonardo, Hermes, Il Regno*, Einaudi, Torino 1960.

¹⁶ Cfr. BELLI, *Notizie sul secolo*, cit., pp. 48 e ss.

¹⁷ Ivi, p. 38 e ss. In quest'ala del socialismo, differente da quella per lunghi anni prevalente, del riformismo di Filippo Turati (1857-1932) che puntava a trattare l'avanzamento delle condizioni economiche e del lavoro per la classe operaia, Belli vede il seme che poi, innervato di istanze nazionaliste ed espansioniste, di un vitalismo che si consegna al culto carismatico per il capo e per l'autorità, si risolverà nel fascismo.

¹⁸ Cfr. C. COLAZZO, *Il suono futurista e post-futurista. Esplosione del possibile e perdita del futuro*, in G. ADAMO (ed.), *Désordre. Futurismi di ieri e di oggi*, Armando, Roma 2021, pp. 103-129.

¹⁹ «In fondo, il valore del movimento è essenzialmente etico [...]. Il valore politico [...] ha sottratto al futurismo ogni valore artistico» (BELLI, *Kn*, cit., p. 102).

nel contempo, incisivo nel suo smuovere la società determinando una cesura rispetto alla tradizione. Il futurismo, inoltre, si propone in raccordo con un contesto di vita moderna: il nuovo uomo, per il quale le protesi tecnologiche sono più che strumenti, sviluppa un pensiero nuovo e definisce altri modi della percezione. Per questo l'uomo-macchina si propone di realizzare un'arte che nulla avrà dei caratteri tradizionali: niente di consolatorio e di meramente espressivo, non le posture dello scavo interiore, bensì l'ottimistico slancio al futuro, il piacere del clangore e della dissonanza, della contaminazione. Questi aspetti sono certamente interessanti per Belli, che trova in Fortunato Depero (1892-1960), nella figura declinata come automa, «un clima particolare post-cubista e post-futurista, in cui fermentano germi, ancora indistinti, di arte astratta».²⁰

Un altro elemento importante di contesto è, per Belli, il neo-idealismo di Benedetto Croce (1866-1952) che rivede l'idealismo rivendicando l'arte come esperienza autonoma e riconoscendo all'artista una capacità di pensiero differente.²¹

III. L'INTUIZIONISMO DI BERGSON

Belli rinviene nel campo dell'arte una volontà di ritorno a visioni universali e astratte contro le degenerazioni del romanticismo. Questa modernità può trovare un riferimento filosofico in Henri Bergson (1859-1941), «il cui *intuizionismo*, classificato a torto nella casella dell'«idealismo», rappresenta una vera reazione poetica alla pesante mitologia tedesca dell'uomo-Dio».²²

L'interesse per Bergson anima i gruppi intellettuali impegnati nel rinnovamento della cultura italiana. Per Prezzolini, sulle pagine del «Leonardo», Bergson invita a ritrovare «un'armonia, che noi, spezzando la logica, abbandonando la metafisica pratica del senso comune e disprezzando la scienza come incapace a dare il reale, possiamo raggiungere con l'azione profonda e la ricerca di noi stessi».²³ Rileva il legame con il sindacalismo di Sorel,²⁴ che fu, in effetti, lettore attento di Bergson, del quale sottolineava «il valore dell'azione di fronte all'astratto intelletto, e il momento della libertà, [...] la critica allo scientismo, la discussione del determinismo e del meccanicismo, la filosofia della vita, la funzione strumentale dell'«intelligenza», che lo faceva parlare

²⁰ ID., 1920-1930. *Gli anni della formazione*, cit., p. 38.

²¹ Cfr. B. CROCE, *Breviario di estetica - Aesthetica in nuce*, G. GALASSO (ed.), Adelphi, Milano 1990.

²² BELLI, *Interlogo*, cit., p. 57.

²³ GIULIANO IL SOFISTA (alias di G. PREZZOLINI), *Vita trionfante*, in «Leonardo», I, 4 gennaio 1903, p. 4.

²⁴ G. PREZZOLINI, *La teoria sindacalista*, Perrella, Napoli 1909.

addirittura di un possibile incontro ideale di Bergson con Marx». ²⁵ In Italia di Bergson si interessò anche, per discuterlo, il cattolicesimo di orientamento neo-scolastico. ²⁶

Il filosofo francese si propone, allora, nei primi decenni del secolo, in Italia, all'incrocio di una rete di interessi intellettuali e politici. Ciò che riesce negletto è il suo rapporto con la scienza e con le ricerche in campo psicologico. La sua critica del positivismo si dirigeva esclusivamente contro una visione meccanicistica della scienza, che inibisce il rapporto con la dimensione dinamica della vita. ²⁷ «Leonardo», a capo della ricezione di Bergson in Italia, travisando quest'aspetto, lo legge in termini estetizzanti e retorici. ²⁸

Anche Belli, nella sua lettura di Bergson, è mosso da un intento ideologico e militante. Evidenza, in lui, il richiamo a un pensiero depurato capace di vedere la realtà in stati più originari. ²⁹ Il che comporta, per l'arte, un metodo che consiste nello «scartare i simboli, sfrondare le generalità, incidere i cristalli che sono tra le cose e noi per immettere noi nelle cose». ³⁰ Si tratta, con Bergson, di riprendere contatto con la realtà «a forza di idealità», ponendosi «nell'oggetto stesso con uno sforzo di intuizione». ³¹

Qui Belli fa riferimento a quelle esperienze d'avanguardia che vanno approfondendo la possibilità di sottrarsi al dominio della rappresentazione, per assurgere a un'altra dimensione dell'arte, dove il narrativo viene relativizzato per proporre invece le questioni del visivo come campo di composizione e di risonanza degli elementi base del linguaggio: colore, forme, volumi. Non l'espressionismo, che resta campo dell'irrelato rigurgito dell'io, bensì il cubismo, la pittura metafisica, e, di seguito, vera risoluzione cui tendere, l'arte astratta, che realizza il superamento del «concetto» nell'«idea».

²⁵ E. GARIN, *Note sul pensiero del Novecento: 'rinascita' dell'idealismo, polemica antipositivistica e 'ragioni' dell'irrazionale*, in «Rivista critica di storia della filosofia», XXXIII, 1978, 4, pp. 397-404, cit. a p. 402.

²⁶ F. OLGIATI, *La filosofia di Enrico Bergson*, Bocca, Torino 1914; A. GEMELLI, *Henri Bergson e la Neoscolastica italiana*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», VII, 1915, 2, pp. 126-141.

²⁷ E. GARIN, *Note sul pensiero del Novecento*, cit. p. 403. Cfr. anche: A. Pessina, *Le illusioni della coscienza e l'intuizione come metodo: l'impostazione dell'Essai di Henri Bergson*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», LXXIX, 1987, 1, pp. 96-117.

²⁸ P.A. ROVATTI, *Introduzione*, in H. BERGSON, *Opere, 1889-1896*, P.A. ROVATTI (ed.), Mondadori, Milano 1986, pp. XIX-XX.

²⁹ «Certe sue illuminazioni ci colpirono aprendoci orizzonti anti-accademici, anti-intellettualistici. [...] Lo stile terso e trasparente che avevamo goduto soltanto nei dialoghi di Platone, ci pareva di ritrovarlo in lui, e nella nostra coscienza faceva luce su realtà affascinanti che in noi erano rimaste paralizzate da scolastiche incrostazioni» (BELLI, *Interlogo*, cit., p. 21).

³⁰ ID., *Kn*, cit., p. 92.

³¹ Ivi, p. 93.

Quindi, Bergson gli è congeniale – come per tutta una generazione di intellettuali di cui egli è parte – quale leva capace di aprire gli orizzonti culturali verso il nuovo, di revocare sullo sfondo il condizionamento della tradizione, laddove introduce un utile diaframma, una sospensione, una pausa, capace di restituire un occhio originario sulle cose. Questo, nella cultura italiana, significa fare definitivamente i conti con il positivismo e aprire spazi al mondo giovane delle avanguardie artistiche nella sua composizione molteplice e variata. Bergson, non a caso, è all'incrocio di molte nuove istanze, punto di raccordo, e poi di snodo, tra vociani e futuristi.³²

Resta da considerare come l'interesse per Bergson venga a reagire con un'apertura, che si formula in diversi movimenti artistici, verso una modernità che interroga il nucleo identitario della persona: arrivando a concepire una macchinizzazione trascendente dell'individuo, come in Marinetti, oppure un'essenzializzazione sino all'estremo di una forma autoriferita che abbia in se stessa motivazione e ragione, come nell'ideale astratto propugnato da Belli (che, a rigore, potrebbe considerare esito coerente, addirittura, una focalizzazione estrema sul significante e i suoi giochi formali).

Questi singolari avviticchiamenti del pensiero sono indice di una contingenza storica che non ha ancora decantato significati ed esperienze e che brucia tutto nell'impulso fortemente avvertito per il cambiamento e la rivoluzione delle prospettive.

Il ritmo della prosa critica di Belli procede a discutere le varie esperienze d'avanguardia proponendo per ciascuna pregi e limiti, nella tensione rivelativa ultima dell'arte astratta che dovrebbe costituire il passaggio di una soglia, una ricapitolazione risolutiva dell'ansia di sperimentazione.

In questa focalizzazione dialettica verso l'arte astratta, Bergson espone infine, per Belli, alcuni limiti. Nel suo pensiero residua un interesse per la figura di realtà, per quanto ricercata in stati non normalizzati: si continua a stare nel mondo, anche se osservandolo con occhi diversi. La coscienza, sottratta al dominio della convenzione, sente le cose come se fosse in una prima relazione con esse, ed entra in una dimensione alternativa del tempo. Ma per Belli si tratta di proiettarsi ancora oltre, nell'assoluto, di là dall'«umanino» e dalla realtà materiale.

In questo nodo filosofico, dove Bergson appare capace di introdurre un modo alternativo di vedere le cose ma senza compiere la necessaria rivoluzione, è anche la critica che Belli conduce all'arte metafisica,³³ che mira a uno sguardo liberato sospendendo gli oggetti in una dimensione di silenzio, di vuoto, come originaria, di là dalle nozioni comuni di tempo e di spazio: «appaiono in quei momenti miraggi strani dentro a cui si percepiscono le cose bene distinte, ma con aspetti mai notati prima».³⁴ Ma non procede oltre, non trasfigura quegli oggetti ormai de-funzionalizzati nell'astratto più radicale.

Per Belli bisogna più radicalmente procedere verso l'astratto intrascendibile,

³² Cfr. A. DEL PUPPO, "Lacerba" 1913-1915, Lubrina, Bergamo 2000.

³³ Sull'arte metafisica e la suggestione di certo platonismo filosofico (che si ritrova a piene mani nella prospettiva teorico-critica di Belli) sui movimenti d'avanguardia d'inizio secolo, cfr. F. ROVATI, *Carrà tra futurismo e metafisica*, Scalpendi, Milano 2011.

³⁴ BELLI, *Kn*, cit., p. 132.

abbandonando il figurativo anche se indotto a stati di sospensione e di liberazione dal tempo. Quelle esperienze sono prossime all'astratto, ma non hanno ancora compiuto il passo decisivo verso l'alterità radicale dell'essere ideale, che è l'esperienza da compiere.

IV. ROSMINI NELL'ESTETICA DELL'ARTE ASTRATTA DI CARLO BELLI

L'arte astratta e l'architettura razionale, per Belli, tendono verso «l'ordine, la corrispondenza geometrica delle manifestazioni dello spirito, la eliminazione dell'eterogeneo».³⁵ Per sostanziare filosoficamente la sua estetica, come detto, fa riferimento a Bergson e, sorprendentemente, a un platonismo che legge attraverso il pensiero di Antonio Rosmini (1797-1855).³⁶ Il riferimento filosofico di Belli è volto, così, a un cattolicesimo che, sulla traccia di Parmenide e Platone, esalta l'essere assoluto rispetto al divenire corrente. Legge Rosmini in diretta e attraverso Francesco Acri (1834-1913), traduttore di Platone, filosofo impegnato contro idealismo e positivismismo a difesa della religione.³⁷

Belli tesse, così, un particolare innesto tra Bergson – con il suo anti-intellettualismo e anti-positivismo dove sono liberati sia il soggetto, istanza concreta e sensibile nel rapporto con il mondo secondo una postura aperta, esplorativa, libera e creativa; sia l'oggetto, non più semplice argomento di misura – e il pensiero di Rosmini, che gli pare tetragono nell'affermare la verità di una realtà ulteriore: l'essere come altro dall'individuo-singolo, istanza superiore verso cui tendere. Questa singolare tessitura comporta una dinamizzazione del platonismo di Rosmini e quindi una rilettura di un Ottocento anti-idealistico, impegnato dal punto di vista morale, quale antidoto, tra altri, al riduzionismo positivista.

L'innesto tra Bergson e Rosmini può spiazzare, a meno che non si colga nel percorso rosminiano verso l'Assoluto, in cui il soggetto scopre e coltiva la modalità dell'*inaltrarsi*,³⁸ uno spunto moderno – che Belli evidentemente avverte anche se non lo sviluppa in un'esplicita, mirata

³⁵ ID., *Interlogo*, cit., p. 64.

³⁶ «Bisogna che gli italiani ritornino con fervore al Rosmini, a questo terso rivelatore di Dio, che ha saputo opporre alle angosciose fantasticherie di Hegel, l'idea italiana e solare dell'“essere”, conduttrice di un ordine classico, contro ogni arbitraria e romantica elasticità dell'“io” hegeliano» (ID., *Kn*, cit., pp. 158-159).

³⁷ L. PAGGIARO, *La filosofia di Francesco Acri*, CEDAM, Padova 1953, pp. 21 e ss. Cfr. su Acri, filosofo e traduttore di Platone: P. TREVES, *Francesco Acri e il “platonismo” italiano del secolo XIX*, in PLATONE, *Dialoghi*, Einaudi, Torino 1970, pp. VII-XLIII.

³⁸ Cfr. E. PILI, *Inaltrarsi: una lettura dell'inoggettivazione nella “Teosofia” di A. Rosmini*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», CVII, 2015, 3, pp. 595-622; ID., “*Vivacissima quiete*”. *Rosmini e il brivido dell'inaltrarsi: un'ipotesi sul negativo*, in F. BELLELLI (ed.), *Rosminianesimo teologico. Il divino nell'uomo e l'umano nella rivelazione*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 147-163.

articolazione – di riduzione e dislocazione dell'io, parte di una ridefinizione del rapporto io-opera, che si fa cruciale nell'atto avanguardista dell'arte, e soprattutto, per Belli, nella ricerca dell'arte astratta.

La filosofia di Rosmini nei primi decenni del '900 è sottoposta a una marginalizzazione in ambiente cattolico per le conseguenze del *Post Obitum*³⁹ del 1888 (che condannava 40 proposizioni riprese in buona parte dalla sua *Teosofia*).⁴⁰ Prevale, contro Rosmini, il pensiero neo-scolastico, che esprime una particolare capacità di presa di potere nel contesto ecclesiastico e politico. I filosofi rosminiani e rosministi, da parte loro, ne coltivano il pensiero ricercando spunti per una sua attualizzazione.⁴¹ In un tale contesto assume interesse il pensiero di Belli, che, pur non intercettando le dinamiche del pensiero rosminiano ufficiale e muovendosi su altre orbite, definisce, da questa posizione eccentrica, una possibile lettura del pensiero di Rosmini in termini attuali, legata a esperienze artistiche e assunti filosofici del '900.

L'arte, per Belli, non può ridursi a espressione dell'io o alla riproduzione della realtà fenomenica. È ricerca di forme ed equilibri che si collocano oltre l'io dell'artista, oltre lo «*Sbèf*», che significa l'irrelato, il disperso incongruo, il caos. Contro «*Sbèf*», incarnato da Hegel, si batte Rosmini, che «oppone la cristallina idea dell'essere all'antropofagismo colossale del professore protestante».⁴²

Importa notare come un tratto del pensiero di Rosmini, che mette in discussione l'io, sia da Belli posto in relazione con la propria polemica contro il romanticismo e l'espressionismo, per valorizzare la pittura astratta, di cui egli è teorico riconosciuto, e un movimento di esperienze che si propongono in polemica con il precedente romantico: la pittura metafisica di De Chirico, il realismo magico di Bontempelli. Quindi, Belli propone un'alleanza di pensiero tra Rosmini e le espressioni artistiche più avanzate del '900: passo che i filosofi rosminiani non hanno compiuto, presi dall'esigenza di traversare le vie strette tra le accuse della gerarchia ecclesiastica, la neo-scolastica vincente, le risposte da dare a Croce e Gentile.

Belli si richiama all'oggettivismo della musica per spingere la pittura verso l'ideale della composizione astratta. Si tratta di un processo di oggettivazione che, con linguaggio rosminiano, potremmo dire di *inoggettivazione*. L'artista, innanzitutto, deve sospendere l'io che tutto pensa di poter controllare e produrre, e contestualmente sospendere l'istanza di realtà. Deve affidarsi a

³⁹ Cfr. L. MALUSA - P. DE LUCIA - E. GUGLIELMI (eds.), *Antonio Rosmini e la congregazione del Santo Uffizio. Atti e documenti inediti della condanna del 1887*, Franco Angeli, Milano 2008.

⁴⁰ A. ROSMINI, *Teosofia*, M.A. RASCHINI - P.P. OTTONELLO (eds.), voll. 12-17, Città Nuova Editrice, Roma 1998-2000.

⁴¹ Cfr. F. DE GIORGI, *Rosmini e il rosminianesimo nel primo Novecento. Tra rosminiani e rosministi*, in «Rosmini Studies», III, 2016, pp. 111-139.

⁴² BELLI, *Interlogo*, cit., p. 56. Qui Belli cita, di Rosmini, due opere, la *Dialettica* pubblicata postuma e *Introduzione alla filosofia*, in quanto opere che mettono in scacco l'idealismo hegeliano. Cfr. A. ROSMINI, *Saggio storico-critico sulle categorie e la dialettica*, Unione tipografico-editrice, Torino 1883; ID., *Introduzione alla filosofia*, P.P. OTTONELLO (ed.), Città Nuova, Roma 1979.

una luce interna che gli indica la correlazione con l'Essere. In questo processo non si procede d'impulso. Il prestarsi al linguaggio assoluto dell'arte significa un processo rigoroso e disciplinato. «Noi siamo per il metodo, per il calcolo, per la disciplina. Noi costringiamo anche la fantasia a ragionare. Diffidiamo soprattutto della ispirazione lasciata a sé». ⁴³ Quest'arte, allora, ha il calore del soggetto che ricerca un'ascesi del sé.

L'io, per Rosmini, emerge nello sguardo dell'Essere ideale. Ne è fondato. L'artista, quando intuisca l'Essere è per «un privilegio divinatorio, attributo della intelligenza pura, per cui la verità appare integra, indivisibile, inimitabile, assoluta». ⁴⁴ L'artista, nel suo percorso verso l'arte astratta, supera una soglia dell'identità: è sé, ma anche fuori da sé: «uomo e qualche cosa di altro». ⁴⁵

È preso in un'*epoché*, un distanziamento, un'attesa, un differimento. L'io dell'artista entra in un ritmo del processo creativo che è il tempo delle idee, dell'opera che ricerca i suoi equilibri: fare che è un darsi puro e selettivo, quasi silente. ⁴⁶

Il depotenziamento dell'io non significa sperdere il soggetto, ma ritrovarlo in una forma diversa, che è quella, diremo con linguaggio rosminiano ancora una volta, della «*meità*». L'io come *meità* non è un'identità solida e circoscritta, ha a che fare con una dimensione qualitativa, «una nota caratteristica». ⁴⁷ Il principio della personalità e dell'individuazione si dà nella forma della *meità*, che ha la qualità, potremmo dire, del suono, che non è chiuso-compatto-solido, ma presenta in sé una pluralità di armoniche e in questo senso è plurale nel mentre si individua.

La dimensione astratta dell'arte richiede all'io di differirsi. L'intuizione, necessaria, non può essere impulsivo-immediata. Sarà rifratta, sensibile, riflessiva, mediata. Per Belli, l'arte astratta, l'architettura razionale sono dentro questa esperienza, che comporta l'opzione della sottrazione, di uno «spirito ortogonale, ieratico e statico». ⁴⁸ Recupera, per questa via, il filtro della disciplina e delle tecniche, in quanto impongono all'io di ridursi rispetto all'istanza formale. Senza una certa lentezza del processo tecnico-materiale, l'elevazione verso l'astratto non può compiersi. Il percorso è un processo lento, noto agli artisti, fatto di ascolto, scelte, esclusioni: un fare/ascoltare alla ricerca di una forma mai sovrabbondante, che si tenga in se stessa, di là da

⁴³ BELLI, *Kn*, cit., pp. 110-111.

⁴⁴ Ivi, p. 161.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Riflettendo sul Kandinsky maturo, proposto come modello di arte astratta, Belli dirà di «una pittura senza aggettivi, la cui materia è controllata dalla concisione dei segni che la solcano». *Forme d'échelle*, opera del 1929, «ha in sé una religiosità cosmica partecipe di un ordine divino. È la intelligenza che contempla se stessa. [...] Kandinsky sembra entrato in comunicazione con un al di là che dimora nelle zone del supercosciente [...] Egli non è che un trasformatore di energia spirituale» (ivi, p. 114).

⁴⁷ A. ROSMINI, *Psicologia*, V. SALA (ed.), Città Nuova, Roma 1988, p. 68.

⁴⁸ BELLI, *Kn*, cit., p. 180.

ogni retorica.

L'atto che accompagna la formazione dell'opera d'arte è come una preghiera: atto religioso fatto di concentrazione e liturgie. Religione e arte, su un tale piano, si parlano, perché rivolte verso un *oltre* che è il destino da cogliere, attinto laddove l'uomo rinunci a se stesso e compia come un affidamento.⁴⁹ Ecco allora che si comprende il senso del platonismo di Belli in raccordo con quello di Acri, che assume gli accenti di una lenta e silente evasione mistica, della definizione sempre più affinata di un punto di massima concentrazione del significante in se stesso. Dati questi di modernità, dove la religione si unisce a un'arte della sottrazione e della contemplazione dandosi nel poco e nel silenzio.⁵⁰ Astrattismo in arte, simbolismo ed ermetismo in poesia.

Belli pensa a un nuovo senso dell'arte e della divinità in rapporto con una sensibilità moderna che rifugga ogni fasto retorico e decorativo. La religione può essere rivoluzionaria quando vissuta nel senso dell'insegnamento di Cristo. Il quale pone «un mistero che umanamente non sarà mai chiarito».⁵¹ Mistero, in fondo, aperto e universale.

“Dio - Egli - Gli Dei” non è riducibile a finzioni rappresentative di questo piuttosto che di quel popolo. Egli concede libertà di credenza infinita. [...] Quello che importa è sentirsi Dio ogni tanto nel cuore, trasalire al momento della sua presenza in noi, abbandonarsi il più possibile a quella specie di ebbrezza che impedisce di compiere il male ed evapora la bestia ch'è in noi [...]. Ed è quel trasalimento che bisogna tradurre, sia in un'opera di bene che in un'opera d'arte (il che è lo stesso); ed è soprattutto la durata di Dio che bisogna conservare in noi [...]. Resterai solo con te; farai silenzio attorno a te [...]. E vedrai Dio tutto ampio davanti a te.⁵²

A questo punto e per concludere, una domanda, ineludibile. Come si tiene insieme il Belli che discute l'identità dell'io, che indica la via di un'apertura e di una risoluzione nella figura dell'Altro assoluto, con il Belli militante di cultura e politica che adotta un linguaggio aggressivo, dichiarativo e censorio nel suo libro-manifesto *Kn*, e soprattutto si dice entusiasta di Mussolini e di uno stato autoritario e corporativo? Belli indica nell'arte astratta e nell'architettura razionale un orientamento, la necessità che svolgano un ruolo nella società. «Espressione del disagio di un'intera generazione, *Kn* [...] 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».⁵³ Nella

⁴⁹ Desolante la prospettiva dell'uomo che manchi questo destino: «l'uomo, privo delle idee di Dio è bloccato in una cinerea desolazione» (ID., *Savinio dioscuro oscuro*, Edizioni della Cometa, Roma 1990, p. 66).

⁵⁰ Cfr. M. VERONESI, *Il verbo come imago aeternitatis. Note su Francesco Acri interprete di Platone*, in «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», XXXV, 2014, 3.

⁵¹ BELLI, *Interlogo*, cit., p. 148.

⁵² Ivi, pp. 149-150.

⁵³ G. RIMONDI, *La passione dell'assoluto. Carlo Belli fra etica ed estetica*, in M. ALLEGRI (ed.), *Rovereto in Italia dall'irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, tomo II, Accademia degli Agiati, Rovereto 2002, p. 564.

prospettiva di Belli, quelle esperienze artistiche sono l'avanguardia dell'uomo nuovo del fascismo. «La civiltà moderna, quella che si vitalizza attorno alle dittature, incanala i popoli nel solco dell'ordine, assegna ad ogni individuo il posto che è suo. Ora lo stato corporativo fascista è la organizzazione moderna del pensiero spartano che prelude ad una nuova età sociale». ⁵⁴

Organicamente pensa di tenere avvinte, in un rispecchiamento che sente coerente, la tensione artistica contro il figurativo e per l'astratto, un pensiero filosofico che esalta l'Essere contro l'immanenza e la contingenza, e un ordine sociale e politico che nel fascismo gli sembra realizzato attraverso il sistema corporativo che gli pare tenga in efficace incastro funzioni e interessi, superando e risolvendo in questo quadro istanze individuali e particolarismi di classe.

È convinto di una coincidenza di prospettiva tra il suo progetto modernista di un'arte astratta e il fascismo negli aspetti movimentisti, politici e istituzionali, laddove, questo, si offre, ideologicamente, come sintesi capace di interpretare una modernità che avanza in termini accelerati, impregnata del portato delle nuove tecnologie e dei nuovi mezzi di comunicazione. Questo mondo, per Belli, richiede una cultura agile, anti-retorica, rapida, capace di giungere direttamente all'essenza, senza i gravami di una politica, come quella liberale, che intende mediare costantemente libertà individuali e quadri sociali e politici. Il fascismo è rifondativo, insieme, della politica (che diventa regime), della società (che si fa corporativa), dell'uomo (che nulla è fuori dal corpo sociale e politico del regime-nazione). ⁵⁵

Sarà fortemente disilluso a livello politico. Nel campo che più gli premeva, dell'affermazione dell'arte astratta e dell'architettura razionale, vedrà prevalere un'arte di propaganda e un'architettura che si farà sempre più monumentale ed eclettica. Quanto di più lontano dalle sue idee.

La sua adesione filosofica resterà tuttavia riferita, anche dopo il fascismo, nel secondo dopoguerra, a una tale impostazione, che tematizza la relazione tra arte astratta, tensione religiosa (che approderà significativamente a esiti di massima conservazione, contro il Concilio Vaticano II, anche per motivi estetici, per quanto esso imponeva contro la tradizione liturgica e contro il canto gregoriano) ⁵⁶ e prospettiva politica conservatrice.

L'intero itinerario estetico così si configura: dalla valorizzazione delle avanguardie d'inizio secolo che hanno dissodato il terreno e liberato a nuove visioni, alle mature esperienze dell'arte astratta e dell'architettura razionale, al successivo richiamo, che Belli esprime da posizioni ormai marginalizzate negli anni '50 e '60, circa la necessità di custodire e coltivare i valori delle avanguardie storiche contro le nuove avanguardie di quegli anni che vede consegnate al nichilismo. ⁵⁷

⁵⁴ BELLI, *Kn*, cit., p. 199.

⁵⁵ Cfr. E. GENTILE, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari 2002. Gentile sintetizza nella definizione di 'nazionalismo modernista' quest'aspetto del fascismo come interprete di una nuova fase storica che impone una riformulazione culturale radicale della politica, della società e della partecipazione alla vita sociale e politica della nazione.

⁵⁶ ID., *Altare deserto (Breve storia di un grande sfacelo)*, Volpe, Roma 1983.

⁵⁷ ID., *Enigma o crepuscolo*, Volpe, Roma 1968.

La domanda circa i due volti di Belli viene, allora, a risolversi storicamente, laddove il fallimento politico cronico perdurante di là dal regime fa emergere il lato silenzioso e ritratto di una sensibilità che ripiega nella dimensione contemplativa o persegue la sua passione – il che ne è coerente *pendant* –, sempre coltivata, ma emersa con maggiori riscontri in età matura, per l'archeologia.⁵⁸

Resterà legato all'eroico periodo dei sogni giovanili, suoi e di una generazione. Vivrà, in fondo, come un reduce, un sopravvissuto: una sorta di esilio permanente in un mondo che gli risulterà sempre più estraneo, che leggerà acutamente, tuttavia, in pagine che toccano,⁵⁹ nelle contraddizioni di un progresso che rivela lati tossici per cultura, ambiente e paesaggio.

cosimoleonardocolazzo@gmail.com

(Conservatorio di musica "F.A. Bonporti" - Trento)

⁵⁸ Sempre presente, gli sorge ancor più la passione per l'archeologia, il che significa soprattutto per la cultura della Magna Grecia. Lì i segni di una cultura cui ricollegarsi. E lì, nel contempo, in un Sud depredata anche quando viene forzatamente industrializzato, i segni di un crepuscolo, di una dispersione, della fine di un mondo. Cfr. ID, *Il tesoro di Taras*, Bestetti, Milano-Roma 1970; ID, *Il cielo nei templi. Scorrubande nella Sicilia meridionale*, Edizioni della Cometa, Roma 1982; ID., *Passeggiate in Magna Grecia: vol. 1, Rive del sud*, Edizioni della Cometa, Roma 1985; ID., *Passeggiate in Magna Grecia: vol. 2, Costa Viola*, Edizioni della Cometa, Roma 1985; ID., *Giro lungo per la Lucania*, Edizioni della Cometa, Roma 1989.

⁵⁹ Restano attuali le pagine dedicate a Taranto, al suo Museo archeologico, «uno dei più belli al mondo», e al mostro che vi si è insediato, il Centro Siderurgico «che deturpa e condiziona la città, sorto in un'area che poteva diventare sede di una foresta meravigliosa» (ID., *Passeggiate in Magna Grecia: vol. 2, Costa Viola*, cit., p. 148-149).