

SANDRO GENTILI

«*Da tutte queste cose sciolto*»:  
*il paradiso di Angelo Conti*

1. La recente pubblicazione di *Nel Paradiso di Dante* di Angelo Conti,<sup>1</sup> rimasto inedito per quasi un secolo fra le sue carte prima custodite dal figlio Vincenzo e attualmente nell'Archivio Contemporaneo 'A. Bonsanti' del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, permette di ampliare a tritico quello che fino a oggi conoscevamo come il dittico dell'ultima stagione di lavoro dello scrittore romano, cioè i libri, anch'essi postumi, su Virgilio e San Francesco.<sup>2</sup> Che il saggio dantesco fosse destinato a un tale complesso progetto, di volume autonomo e insieme legato tematicamente e strutturalmente agli altri due, rendono testimonianza da una parte l'avanzatissimo stato di elaborazione a cui era stato condotto attraverso varie fasi compositive, soprattutto significative per la diversa distribuzione dei capitoli che compongono la redazione quarta e ultima, effettivamente pronta per la stampa;<sup>3</sup> dall'altra la densa trama di rimandi, impliciti ed espliciti, che è dato cogliere con le due monografie coeve. Le tre opere, per sottolineare almeno l'occasione esterna più evidente che le accomuna, sono scritte in relazione alle celebrazioni centenarie, rispettivamente di Dante (1921), di San Francesco (1926) e di Virgilio (il bimillenario del 1930) e ripensate alla fine del terzo decennio del secolo, tutte infatti segnate da una qualche forma di tributo al clima politico-culturale di rinnovamento

<sup>1</sup> A. CONTI, *Nel Paradiso di Dante*, a cura di M. Cimini, Roma, Salerno 2017.

<sup>2</sup> *Id.*, *Virgilio dolcissimo padre*, Napoli, Ricciardi 1931 e *San Francesco*, opera postuma preceduta da un saggio di G. Papini e da una nota bio-bibliografica, Firenze, Vallecchi 1931.

<sup>3</sup> Per le informazioni al riguardo rinvio alla *Nota al testo* di Cimini, alle pp. 37-44 del cit. *Nel Paradiso di Dante*.

nazionale e religioso che il consolidamento del regime fascista e i Patti Lateranensi avevano, secondo l'autore, positivamente promosso.<sup>4</sup> La loro organizzazione in brevi capitoli, con un montaggio di interventi già editi in rivista e di altri inediti, che non risulta sempre perspicuo e che, infatti e come detto, in quello su Dante fu sottoposto dall'autore a continue revisioni, offre un ulteriore indizio della loro vicinanza cronologica e della comune ispirazione, pur nell'avvertenza che questo sistema costruttivo è in qualche modo di tutto Conti e in particolare degli immediati antecedenti, *Sul fiume del tempo* e *Dopo il canto delle Sirene*.<sup>5</sup> Le ricorrenze secolari e millenarie, di cui sopra, e altri indizi interni consentono comunque di ipotizzare, se non altro a livello di progettazione esterna, la sequenza: *Nel Paradiso di Dante, San Francesco, Virgilio dolcissimo padre*.

Il primo dei tre libri, lo specifico oggetto di questo mio intervento, è però dotato di un'Appendice in cui sono compresi nove articoli danteschi di Conti destinati a «Il Marzocco» (otto editi, uno inedito), che si situano cinque nel biennio 1899-1900 e quattro nel biennio 1920-1921 e che permettono di seguire lo svolgimento della riflessione sulla *Commedia*, l'opera su cui si esercita esclusivamente l'attenzione dello scrittore, dalla fase della sua attività più propriamente estetica, che culmina in *La beata riva*,<sup>6</sup> a quella che si è soliti definire mistica e che si pronuncia apertamente nel dopoguerra.<sup>7</sup> Possiamo anche anticipare che nel nome di Dante è dato cogliere piuttosto la continuità che la separazione fra le due fasi, tanto nella prima appare presupposto lo svolgimento che si manifesta a tutte lettere nella seconda.

Già in *Intorno al poema divino* (1899) Conti nega infatti la liceità di un'esaltazione esclusivamente formale dell'opera, a scapito

<sup>4</sup> Soprattutto evidente nel capitolo *Dante e il Poverello*, alle pp. 121-129 del cit. *San Francesco*.

<sup>5</sup> Entrambi per il Ricciardi di Napoli, rispettivamente 1907 e 1911.

<sup>6</sup> *La beata riva. Trattato dell'oblio*, preceduto da un ragionamento di Gabriele d'Annunzio, Milano, Treves 1900 (ora, a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio 2000).

<sup>7</sup> Una dettagliata informazione sui riferimenti a Dante, anche gli occasionali, nell'intera opera di Conti è contenuta nell'introduzione di Cimini, *Angelo Conti lettore di Dante*, alle pp. 7-31 di *Nel Paradiso di Dante*, cit.

della sua sostanza filosofica e morale, che era stata giudicata (per l'occasione da Francesco Pastonchi) o insussistente o obsoleta, e la nega perché si oppone alle motivazioni di quella lettura che giudica aberrante: da una parte l'etica in quegli anni vigente – ira, ferocia e crudeltà – di ascendenza nietzschiana, dall'altra il culto della bellezza pura, «di cui è necessario che non resti fra noi neppure il ricordo».<sup>8</sup> Il poema della «purificazione» e della «rinuncia»<sup>9</sup> è costitutivamente inattuale in una società giudicata materialistica e, anche perché tale, estetistica, e reclama lettori idealisti, nella speciale accezione che il termine assume in Conti: chi rinuncia al secolo per contemplare le idee, l'assoluto, e in questa contemplazione ottiene il superamento dell'esistenza individuale e contingente e l'adesione pacificante al Tutto. Ne deriva l'enfasi sulla funzione di educazione popolare dell'arte, soprattutto quando, tacitate le indiscrete esercitazioni erudite degli studiosi di professione e verbali dei conferenzieri alla moda, ne sarà mostrata l'identità con la natura, sia per procedimento che per forza generativi: tale il compito della «futura critica estetica, la quale non osserverà impassibilmente le opere, né le ingombrerà d'inutili chiose e di vane argomentazioni, ma sarà la sorella dell'arte e la figlia secondogenita della natura».<sup>10</sup> Alla diffusione capillare della *Commedia* fra le moltitudini degli umili, che sono i suoi destinatari ideali, in forma di dono dell'opera e di feste e di letture pubbliche affidate ai maggiori poeti viventi, andrebbe perciò delegata l'«unità morale»<sup>11</sup> della nazione e la salvaguardia dei valori tradizionali messi in discussione dalla modernità materialista.

L'obiettivo di pedagogia individuale e sociale affidato all'arte si fa tanto più esclusivo negli articoli dei primissimi anni Venti, con connessa insistenza sull'elemento architettonico (idolo polemico: la varia fenomenologia del frammentismo dilagato nel primo ventennio

<sup>8</sup> Ivi, p. 102.

<sup>9</sup> *La visione dantesca*, [1900], ivi, p. 103.

<sup>10</sup> *La religione di Dante*, (1900), ivi, p. 106, articolo redatto in merito e in stretta relazione alla lettura dannunziana del canto VIII dell'*Inferno* (a Firenze, in Orsanmichele, 1900), auspicato avvio «del nuovo culto e della nuova religione di Dante» (ivi, p. 108).

<sup>11</sup> *Per la religione di Dante*, (1900), ivi, p. 110. In questa prospettiva di pedagogia nazionale l'ultimo atto da compiere sarà infine indicato nella traslazione del corpo del poeta da Ravenna a Firenze: *Il ritorno nel «bel San Giovanni»*, (1921), ivi, pp. 126-130.

del secolo) come proprio del patrimonio plurisecolare e della forma mentale degli italiani: *Dante, Palestrina e l'architettura* associa fin dal titolo le tre espressioni fondamentali del genio nazionale e insiste perciò stesso sull'idea di unità. Che riguardo alla *Commedia* è stata tradita anche dal suo interprete più illustre, Francesco De Sanctis, «il quale, pure essendosi dimostrato un buon critico, anzi il solo critico dell'*Inferno* e di metà del *Purgatorio*, non ha veduta l'unità del Poema», simile a quella del Partenone, unità ascensionale che culmina in Amore:

E così il *Paradiso* non è conosciuto, cioè non è conosciuta la *Divina Commedia*, la quale non può, come ogni creazione dell'arte, essere veduta a frammenti; ma, come ogni poema, ogni sinfonia, cioè ogni architettura, deve essere contemplata, sentita, pensata nel suo *insieme*, nella sua vivente unità e nella sua completa espressione.<sup>12</sup>

Unità significa anche che l'opera contiene in sé la storia religiosa dell'umanità, tutta dispiegata, quando si consideri la storia artisticamente e non archeologicamente, nel presente, tanto che il precedente più autentico di Dante è individuato nella *Lettera ai Corinzi* di Paolo; significa che l'opera aspira all'Amore e aspira al desiderio dell'annullamento nell'identità delle cose, nell'armonia e nella luce. Sul piano didattico il metodo efficace è l'esposizione-ricreazione della vita di Dante, che «non solo è grande come l'opera sua, ma è fusa con essa, è l'opera stessa che comincia come azione, poi diventa poema, e si chiude musicalmente nell'oblio del dolore e nella visione di Dio»: <sup>13</sup> tanto più dolorosa la vicenda terrena dell'*exul immeritus*, tanto più persuasivo e pacificante ed esemplare l'approdo finale del capolavoro.<sup>14</sup>

La redazione degli ultimi articoli per il «Marzocco» si intreccia con il progetto di un saggio di più ampie dimensioni e ambizioni, che dislochi nel discorso sul solo *Paradiso* le riflessioni di carattere

<sup>12</sup> *Dante, Palestrina e l'architettura* [1920], ivi, pp. 112-113.

<sup>13</sup> *Come onorare Dante*, ivi, p. 117.

<sup>14</sup> *Exul immeritus*, (1900, edito nel 2017), ivi, pp. 123-125.

prevalentemente morale, religioso e mediatamente pedagogico che in quelli avevano assunto un rilievo sempre maggiore e messo tra parentesi il giudizio estetico. In uno di essi aveva auspicato che sarebbe stato l'attesissimo libro di Benedetto Croce in occasione del centenario a porre riparo alla sottovalutazione della terza cantica e alla conseguente negazione dell'organicità complessiva del poema, infausta eredità del laicismo e del realismo romantici e positivisti;<sup>15</sup> ma la monografia del filosofo si pronunciò in maniera esattamente antitetica al pronostico di Conti, in favore cioè della distinzione categoriale e relativa destrutturazione, e dunque lo confermò nella convinzione della necessità di un intervento riparatore.<sup>16</sup> Su cui insistette nella lettera proemiale di *Nel Paradiso di Dante, Ad Alessandro Costa* (1928), dove ammoniva che il capolavoro dantesco non deve essere oggetto di ammirazione artistica, ma parola da ascoltare per la salvezza dell'anima, libro di preghiere per la nostra purificazione e che come tale esclude da sé l'idea di passato e si accompagna alla nostra vita presente, si realizza nel futuro, libro da interrogare «come se egli fosse il cielo o il mare, non come arte, ma come natura».<sup>17</sup> Per sentire l'attualità della *Commedia*, per renderla efficacemente contemporanea, è considerata necessaria la condivisione della fede religiosa di Dante, fede che non hanno posseduto né Croce, che ha escluso come elementi allotri la religione e la morale, né il romantico De Sanctis, che, come detto, per pregiudizio realistico ha soppresso dal poema l'ultima cantica; e falso, infine, è il giudizio di chi la considera una sorta di enciclopedia del Medioevo, nella quale la vicenda personale dell'autore sia da relegare a elemento secondario. L'opera va viceversa intesa nella sua unità e come il dramma spirituale di Dante, che ritorna a Beatrice, cioè alla liberazione e al dominio di se stesso, nella progressiva negazione del mondo e nell'onda dell'armonia, voce del mistero, che la poesia antica gli ha trasmesso; nella parabola lineare delle tre cantiche l'ultima, il *Paradiso*, funge così da «racconto dell'esistenza

<sup>15</sup> Dante, *Palestrina e l'architettura*, ivi, p. 113. Il libro di Croce è ovviamente *La poesia di Dante*, Bari, Laterza 1921.

<sup>16</sup> *Nel Paradiso di Dante*, ivi, pp. 57-58.

<sup>17</sup> Ivi, p. 51.

che s'allontana». In questa prospettiva, di parola da ascoltare come invito al rinnovamento morale e alla rinascita del sentimento religioso, come «il poema nel quale *l'amore solo* domina»,<sup>18</sup> svolge un ruolo determinante, similmente alla dottrina buddista e biblica, la donna, «che diventa la Madonna, per la salvezza di Dante e di tutti». Il capolavoro dantesco, che non sarebbe nato senza «una viva fede nella santità femminile», ha il fine di «celebrare con canto il trionfo dell'anima femminile, la sua vittoria sul male, la sua conquista della suprema sapienza (come nel buddhismo) per raggiungere la carità» e l'estasi.<sup>19</sup>

Stante la rivendicazione dell'unità dell'opera, l'*Inferno* appare tutto nella luce di Beatrice e i vari episodi, con al centro il canto di Francesca, fungono da illustrazione di momenti di ricaduta di Dante nel peccato, residui del suo passato non ancora purificati (secondo che avvenne nella vita reale); e la *Commedia* intera è da intendere come volo dell'eterno femminile, da Francesca alla Madonna, e come la concomitante rappresentazione della conquista dell'io profondo da parte del poeta, che scioglie da ogni precedente illusione, finalmente fuori del mondo e della vita comune e, quando attuata, senza possibilità di ritorno all'io precedente: «È questo il miracolo del Paradiso».<sup>20</sup> Allorché il viaggiatore d'oltretomba è sciolto dalle cure mondane, può ripresentarsi Beatrice, che significa nel poema non altro che il suo nome, la beatitudine, purificatrice e liberatrice; accanto a lei Rachele, la «maternità che vince la morte», secondo il racconto biblico, «la donna nuova che darà la pace, creerà intorno all'uomo la beatitudine, e si chiamerà Beatrice».<sup>21</sup> Rachele sarà sotto il trono della Vergine, prima di quell'ultimo canto che è infatti un inno alla maternità di Maria e in cui si svela il disegno complessivo dell'opera: la purificazione e l'universalità dell'amore (materno), la «maternità che muove tutto il nuovo mondo».<sup>22</sup> Con la preghiera di San Bernardo l'amore diventa beatitudine, il mondo scompare e il significato del *Paradiso* si svela:

<sup>18</sup> Ivi, pp. 62, 63, rispettivamente nei capp. *Per conoscere Dante e Dante parla al futuro*.

<sup>19</sup> *Ad Alessandro Costa*, ivi, pp. 50, 52.

<sup>20</sup> Ivi, p. 70, nel cap. «*Da tutte queste cose sciolto*».

<sup>21</sup> Ivi, p. 75, nel cap. *La nuova aurora. Beatrice e Rachele*.

<sup>22</sup> Ivi, p. 78.

Dobbiamo dunque immaginarlo negativamente, cioè come l'estinguersi di tutto, sognarlo nello svolgersi d'una infinita lontananza, sino al cessare d'ogni forma, d'ogni suono, d'ogni pensiero, d'ogni immaginazione nella felicità della non esistenza. La parola può raccontare ciò che precede un tal trionfo, ma il suo ufficio cessa quando, anche se per un istante, sia raggiunta la beatitudine nella quale la parola e la conoscenza si spengono come fiamme che non servivano più ad illuminare. Il sole riassorbe i suoi raggi e comincia quella che i mistici chiamano la notte profonda, l'oscurità senza fine.<sup>23</sup>

Con l'orazione alla Vergine inizia il «maggior letargo»: la preghiera, che è musica, distrugge tutto ciò che è ragionamento; e il lettore deve «dimenticare la poesia come parola scritta».<sup>24</sup> Il finale della *Commedia* è musica, ritmo e in ultimo silenzio, ciò che è più prossimo al mistero: «È il primo trionfo della poesia moderna, è la maggiore creazione mediante la quale, dopo le cattedrali di Francia, il cristianesimo abbia liricamente proclamata la sua vittoria».<sup>25</sup> Non altrimenti poteva essere espressa «l'identità assoluta», l'Amore-charitas:

È superata così anche la fraternità francescana, e sull'ala del canto abbiamo raggiunta la più pura essenza della Buona Novella. Siamo cioè in un momento nel quale l'egoismo (“il mio disiro”) è finalmente distrutto per sempre dalla compassione, e sta per dar luogo al perfetto risveglio. Ciò vuol dire che l'Amore, espresso qui come beatitudine, ha senso negativo e quasi nirvanico.<sup>26</sup>

2. *Virgilio dolcissimo padre* ripete per larga parte le idee sulla natura, sull'arte e sulla religione che hanno costituito la trama concettuale di *Nel Paradiso di Dante*, con insistenza maggiore sul primo elemento, messo in risalto dall'apparato di citazioni prevalentemente estratte dalle *Georgiche*. Natura e poesia stabiliscono l'identità dell'uomo e la prima è la necessaria introduzione alla

<sup>23</sup> Ivi, p. 83, nel cap. *L'ultimo sorriso*.

<sup>24</sup> Ivi, p. 87, nel cap. *Il «maggior letargo»*.

<sup>25</sup> Ivi, p. 91, nel cap. *«Ancora mi distilla»*.

<sup>26</sup> Ivi, p. 96, nel cap. *Epilogo*.

seconda e la garanzia della sua perennità e della sua vocazione profetica, dell'annuncio di ciò che è destinato a ritornare nell'identità della vita. L'integrazione dei messaggi della natura e della poesia e l'unità dell'anima con le cose producono l'evasione dai confini del tempo e una religione profonda che parla al mistero dell'essere e abolisce l'io. Fratelli degli alberi, sorelle delle sorgenti e delle stelle, amanti dell'umiltà delle creature attraverso cui avviene il recupero dell'innocenza: i sentimenti che genera la poesia di Virgilio ne fanno «il primo spirito francescano». <sup>27</sup> Così come il recupero della sua figura nella leggenda, il mito di Virgilio santo e mago, messi al bando la cultura e i suoi sottoprodotti (lo studio delle fonti, i dati storici), lo avvicina a Dante: «Virgilio, come Omero e come Dante, trova nel mito la sua eterna primavera», che trascende la letteratura:

La parola è sempre superata. Si legge, non per apprendere alla lettera le cose scritte, ma per vedere ciò che, per divina suggestione, nasce nel nostro spirito, ciò che in noi è risvegliato dalla magia del ritmo, da quella musica che racconta la nostra leggenda e può così farci conoscere la nostra verità. [...] È questa la verità: *nell'Eneide si parla sempre di noi*. <sup>28</sup>

3. Non per nulla si assume il compito di pronunciare la parola definitiva sul nesso arte-religione il libro su *San Francesco*. Dopo avere caratterizzato il francescanesimo in forma di contatto con il mistero della natura, di abolizione dell'individuo e dei valori mondani, di riscoperta dell'innocenza e dell'estasi come condizione finale del processo di autoannullamento, Conti limita esplicitamente il ruolo della poesia a momento preliminare dell'approdo mistico. Essa giunge paradossalmente a realizzare la sua missione più alta, essere religione e preghiera, nel momento in cui abolisce se stessa, si nega come parola, colore e musica:

Ma l'arte, che dona all'uomo il conforto d'un breve oblio della sua esistenza individuale, può dargli la consolazione d'un oblio anche più vasto, nel quale le sue forme, cessando d'avere un valore

<sup>27</sup> *Virgilio dolcissimo padre*, cit., p. 33.

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 102-103.



artistico, servono a guidarlo alla soglia d'un mondo di cui, nessuno che l'abbia per un istante traveduto, può dire una sola parola.<sup>29</sup>

La grande arte, che esprime il sentimento dell'umanità intera allo stesso modo della preghiera, si trova nella basilica inferiore di Assisi, nel buio che nasconde i cicli pittori, non nella superiore, dove, sovrapponendosi al mistero, producono il ritorno al mondo; nell'umile nudità di San Damiano, dove l'«arte, sotto qualunque forma, [...] non è necessaria»,<sup>30</sup> e dove infatti è compiuto il vero 'ritorno' e l'uomo si ritrova fuori del tempo: la malattia è passata, la realtà dimenticata, la rinuncia compiuta. La grandezza di Giotto fu quando, interprete della religione popolare, rinunciò allo stile; e di Dante nel canto XI del *Paradiso*, dove è improprio parlare di arte e di bellezza: «È uno dei momenti danteschi nei quali la parola è superata. / E non solo la parola, ma tutta la poesia e tutta l'arte, come magistero di stile e come bellezza, cessano d'esistere. Siamo veramente lontani dal mondo, alla soglia del silenzio»<sup>31</sup> e della santità, cioè del totale oblio, della negazione e della scomparsa dell'io. Ne consegue «che anche l'arte», non solo l'arte per l'arte,

può essere superata. Diciamo dunque addio a questa nobile attività dello spirito, che ci ha rapiti per tanti anni, alla creatrice di tanti capolavori, alla divina consolatrice che vinse in noi il dolore tante volte nella nostra vita e ci liberò dalla illusione del tempo. Non trovo ancora le parole per esprimere i nuovi sentimenti che possono prendere il posto suo ed aiutarci nel cammino verso un'idea più alta, verso una vita più serena. Le troveremo, parlando di S. Francesco;<sup>32</sup>

come infatti avvenne.

<sup>29</sup> *San Francesco*, cit., pp. 51-52.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 181. Ed è superata, rispetto al libro sul *Paradiso*, anche la funzione salvifica della donna: «Così anche, nella sublime sua missione, la donna può condurre alla salvezza, guidare a Dio, purché diventi lontana, e sparisca. Scomparso il mondo, appare Iddio» (*ivi*, p. 179).

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 60.

4. Per tornare a *Il Paradiso di Dante* dopo la rapida escursione nei territori limitrofi di Virgilio e Francesco: il suo significato si rivela soltanto nel contesto di questa generale revisione della gerarchia delle categorie dell'estetico e del religioso, della progressiva retrocessione della prima a preparazione dell'ultima, che la riasorbe, in vera e infine nega. La parabola della riflessione di Conti appare in quest'ottica lineare, dal rifiuto di fine Ottocento dell'assolutizzazione della bellezza e dell'arte a favore della loro finalità educativa (l'onda lunga dell'influenza europea dell'umanitarismo estetico-sociale Ruskin) al suo superamento e abbandono a favore prima della natura e poi della religione. Nell'un caso e soprattutto nell'altro l'attenzione al valore estetico dell'opera si fa secondaria rispetto alla considerazione della sua ricezione, dell'azione (morale) che produce nel destinatario: Conti teorizza perciò sulla natura e sulla funzione della categoria del bello, ma non argomenta, non motiva criticamente il singolo giudizio. Nello specifico della *Commedia* il contributo interpretativo positivo si limita alla rivendicazione dell'unità del poema, al rifiuto della sua dissezione in collana di liriche legate estrinsecamente e dell'amputazione del *Paradiso* in base a motivazioni ideologiche e di gusto; facendo valere il sacrosanto principio della perdita di significato prodotta da una lettura non integrale, in cui il tutto conferisce l'appropriato valore alla parte. Ma anche l'opposizione così coraggiosamente netta al libro di Croce e alla riproposizione incondizionata del modello De Sanctis (la polemica contro la scuola storica è di prammatica e clamorosamente fuori tempo massimo) è priva di corredo esemplificativo, dettata a sua volta da ragioni extraestetiche e in qualche modo pregiudiziali. Lo stesso tentativo di più audace innovazione interpretativa, la comparazione della parte finale del *Paradiso* con la poesia simbolista per la riduzione della parola a significante, è affermato ma non dimostrato (e lo sarebbe stato difficilmente) e in riferimento a un concetto di 'musica' volta a volta metaforico (alla Walter Pater, per il quale tutte le arti vi tendono) o ontologico (alla Schopenhauer). Ne deriva che qualsiasi buon proposito di ascrivere il saggio di Conti alla tradizione più autorevole della critica dantesca del Novecento, attraverso affinità e precorrimenti, magari di Auerbach (cui accenna con ben condivisibile prudenza Cimini nell'introduzione) è destinato a risolversi in una rassegna generica di affinità.

Ben diversamente significativa l'opera se letta in rapporto alle due congeniali su Virgilio e Francesco e all'attività anteriore di colui che pur resta il più significativo rappresentante dell'estetismo italiano: se ne ritaglia la vicenda pluridecennale di un coerente capitolo dell'antimoderno italiano, gestito in prima linea a cavallo dei due secoli in nome della Bellezza e dei suoi valori tradizionali, in retroguardia nel ventennio successivo per via di regressione al mito dell'Italia popolare umile e devota, in cui l'arte finisce per svolgere l'ufficio gregario di surrogato della fede. Probante che l'ultimo Conti riscuotesse le concordi simpatie degli altrimenti discordi Papini e Borgese, entrambi impegnati a porre rimedio all'eredità letteraria dell'anteguerra, avanguardista, frammentista, eticamente irresponsabile, il primo incontrandolo sul terreno della 'poesia-santità', il secondo dell'estetica dell' 'unità', della figurazione e trasfigurazione, della realtà che tende al simbolo e all'idea; l'uno e l'altro dell'arte come preghiera.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Rispettivamente G. PAPINI, *Angelo Conti poeta*, in A. CONTI, *San Francesco*, cit., pp. 5-26; G.A. BORGESE, *Angelo Conti* [1930], in *La città assoluta e altri scritti*, a cura di M. Robertazzi, Milano, Mondadori 1962, pp. 166-172, e *Sommario di storia della critica letteraria dal Medio Evo ai nostri giorni* [1931], in *Poetica dell'Unità. Cinque saggi*, Milano, Treves 1934, pp. 177-230: 222 (ma cfr. anche, nello stesso volume, p. 129). Ritratti complessivi della figura e dell'opera di Angelo Conti si devono a S. GENTILI, *Il ruolo di Angelo Conti*, in ID., *Trionfo e crisi del modello dannunziano. «Il Marzocco» - Angelo Conti - Dino Campana*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi 1981, pp. 87-142; R. RICORDA, *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma, Bulzoni 1993; G. ZANETTI, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, il Mulino 1996; L. ROMANI, *Il tempo dell'anima. Angelo Conti nella cultura italiana tra Otto e Novecento*, Roma, Studium 1998.