

DANTE E IL SUO POEMA *

di Natalino Sapegno

Eccellenze, Signore e Signori, Colleghi e Giovani Studenti,

prendere a considerare quale può essere il significato, l'importanza di una grande personalità storica – e, nel nostro caso, di una grande personalità di poeta – vuol dire stabilire un rapporto, anzitutto, tra questa personalità e il tempo in cui essa è vissuta. Ma anche di più: cercare di cogliere il nesso che tuttora esiste tra questa personalità e noi, e il mondo in cui oggi viviamo. Per questo ogni popolo, riconoscendo nel suo maggiore poeta in qualche modo il simbolo, il riassunto della propria civiltà e della propria storia, è portato – particolarmente in certe circostanze commemorative – a ritornare sopra la vita e le opere dei grandi uomini che lo hanno rappresentato nella storia per riconoscersi in qualche modo in essi, per ritrovarvi il senso più profondo, le radici più importanti della propria storia presente.

Ora, se noi ci accostiamo all'opera di Dante e pensiamo al momento in cui quest'opera è sorta e cerchiamo di vedere quale ne sia stata la genesi e come essa sia stata primamente ideata e si sia svolta nella mente del suo autore, quello che a prima vista risulta alla nostra attenzione è l'imponenza dell'opera dantesca. E d'altra parte al tempo stesso riconosciamo che essa affonda con radici profonde nel terreno di una cultura precedente, alla quale è strettamente legata, dalla quale sarebbe impossibile dissociarla.

Se guardiamo al contenuto della *Commedia*, quest'opera ci appare come profondamente radicata nella civiltà medievale. Anzi, potremmo dire che essa rappresenta al vertice questa civiltà, la conclude e la riassume. E questa è anche la ragione per cui il nome di Dante non è soltanto il nome di un grande poeta italiano e degli Italiani, ma è il nome di un uomo che in certo modo ha fatto proprio, ha ripreso, ha rielaborato e portato alla sua estrema sistemazione tutto il contenuto di una civiltà che era per essenza sopranazionale, come la civiltà del Medioevo. E quindi il suo nome non appartiene agli Italiani soltanto, ma a tutti i popoli dell'Europa e del mondo.

L'opera di Dante, dicevamo, nasce nel quadro, nell'ambito della cultura medievale, la conclude e la riassume. Se noi esaminiamo a parte a parte quest'opera, se cerchiamo di giustificarne l'impianto, la grandiosa architettura, ci rendiamo conto che un'opera di questo genere non poteva nascere che in quel momento, al vertice di quella civiltà, come conclusione di quella storia culturale. Questo spiega tutti i particolari del contesto, spiega l'idea, il nucleo centrale dell'ispirazione, come gli elementi

* Conferenza tenuta dal prof. Natalino Sapegno al Teatro comunale di Ferrara il 13 aprile 1965, in occasione dell'apertura delle celebrazioni del 7° centenario della nascita di Dante Alighieri, e rimasta inedita sino al 2015, quando è stata pubblicata, a cura di Giulia Radin, sul "Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica", anno XII, n. 1, 2015, pp. 100-110, preceduta dalla nota della curatrice (qui alle pp. 11-14) *Natalino Sapegno e il Centenario dantesco del 1965. Una conferenza ferrarese sulla Commedia*.

episodici della narrazione e della struttura; e spiega anche le forme singole dell'arte di Dante, il modo in cui egli ha ripreso tutte le fila della cultura letteraria del Medioevo, tutte le forme della retorica, diciamo pure dell'arte del suo tempo e tutte le ha adoperate, di tutte si è fatto strumento per la propria espressione. Se noi, quindi, esaminiamo quest'opera guardandola in ciascuno dei suoi elementi, riconosciamo nettamente i rapporti che essa mantiene sempre con un quadro culturale anteriore. E tuttavia, se poi guardiamo alla *Commedia* nel suo complesso, nella sua interezza, se l'esaminiamo come organismo poetico in tutta la sua complessità, dobbiamo subito riconoscere che invano cercheremmo nei secoli precedenti a Dante qualche cosa di simile alla *Divina Commedia*, la quale in ogni sua parte ci riporta ad elementi della cultura del suo tempo e di tutti i secoli precedenti del Medioevo, e che nel suo insieme invece costituisce qualcosa di estremamente nuovo e diverso.

Questa è anche la ragione per cui quest'opera è apparsa subito, già ai primi lettori, già ai lettori dello stesso Trecento, una sorta di *monstrum*, qualche cosa che non aveva appunto precedenti, che non si poteva riconnettere a nessun altro esempio simile, che non riusciva ad inserirsi in schemi già prefissati, che era un'invenzione non solo vastissima, poderosa, ma un'invenzione dotata di una estrema originalità.

Ora se vogliamo appunto renderci conto di questo duplice fatto che in qualche modo scaturisce anche da un esame immediato, superficiale di un poema come la *Commedia*, e cioè il suo stretto legame con una civiltà ben determinata storicamente e la sua infinita apertura verso il mondo avvenire, la sua estrema modernità, la novità cioè dell'opera sia sul piano del contenuto, sia sul piano dell'arte, dobbiamo considerare in modo più preciso, più dettagliato la condizione storica in cui quest'opera nasce.

Quest'opera nasce nel momento conclusivo della civiltà medievale, che è anche momento di declino: questa civiltà entra in crisi, in tutti i suoi aspetti – le sue forme, i suoi istituti, le conquiste culturali e artistiche di un lungo periodo di secoli – si opera una frattura. Siamo cioè in un momento di lacerazione storica, nel momento in cui – per usare parole molto semplici, sommarie e anche molto schematiche – si verifica il trapasso tra il Medioevo e l'Umanesimo.

Già nei tempi in cui Dante vive, le forme della civiltà che egli ricompon e coordina nel suo poema stanno entrando in questa fase di declino. Declino di istituzioni, di ordini e di governo, di autorità universali che erano stati propri della cultura cristiana del Medioevo: a questo corrisponde un analogo declino nel campo delle ideologie, del costume, della moralità. Da una parte, infatti, assistiamo al decadere dei grandi istituti intorno ai quali si era, per così dire, intessuta tutta la storia del Medioevo: l'Impero e la Chiesa. Dall'altra parte assistiamo alla profonda trasformazione, al profondo mutamento che avviene nella concezione del mondo, nella visione delle cose, trasformazione che noi chiamiamo passaggio alla concezione umanistica della vita.

Ma questa trasformazione avviene nel seno stesso della Scolastica, la quale aveva raggiunto, prima di Dante e ai tempi di Dante, il suo momento culminante in un atteggiamento di piena fiducia nella possibilità della concordia tra la ragione e la fede, tra la teologia e la filosofia, tra Aristotele e le Scritture. Ma già ai tempi di Dante questo atteggiamento, che era stato proprio della grande Scolastica domenicana, della Scolastica di Alberto Magno e di san Tommaso, sta cedendo il passo alle dottrine che trionferanno proprio nel Trecento, e avranno il loro sviluppo anche in Italia, sulla scia degli

Scolastici francescani, come Occam, nei quali quella concordia, quel fiducioso rapporto tra fede e religione, tra Teologia e Filosofia viene meno. E verrà meno soprattutto in quelli che si chiameranno “gli umanisti”, che già ai tempi di Dante incominciavano ad affermare primamente le loro posizioni.

Pensate un momento alla differenza enorme che esiste tra la visione del mondo quale risulta dalla *Commedia* di Dante e quale invece può risultare attraverso gli scritti di un Petrarca o di un Boccaccio, i quali vivono nella generazione immediatamente successiva. Mentre in Dante troviamo una visione della realtà estremamente organica, compatta, sistematica, tutto questo in Petrarca e ancor più in Boccaccio, scompare. Anzi, noi troviamo in Petrarca e in Boccaccio un atteggiamento di ostilità verso ogni tentativo di sistemare la realtà in un quadro razionale. Troviamo in questi scrittori, invece, la tendenza a rivolgersi verso problemi e analisi particolari, a sostituire alla metafisica i problemi della psicologia spicciola. È tutto un altro mondo che si forma, tutto un altro mondo che nasce. Pari, quindi, alla crisi degli istituti religiosi e politici del Medioevo è quella che si avverte nel campo della ideologia, alla quale corrisponde ancora una analoga crisi nel campo dei rapporti umani, del costume, della moralità corrente.

È tutto un mondo che sta crollando. Basta che rievochiate per un momento alla mente pagine e pagine del poema di Dante per rendervi conto di quello che egli stesso vede in questa fase, della coscienza cioè che egli dimostra della crisi, della frattura che si opera intorno a lui, che viene a riflettersi nelle piaghe della sua persona stessa, della sua esperienza di uomo. Pensate a tutte le pagine dove Dante rappresenta le condizioni della società del suo tempo: gli ordini politici che sono distrutti, in balia di forze esterne, tendenti verso soluzioni di estrema anarchia; diminuito il potere dell'imperatore; confusi gli ordini temporali e spirituali; la Chiesa stessa turbata da infiniti elementi di corruzione e di disordine, dimentica dei suoi fini religiosi, del suo compito spirituale nel mondo; i Comuni lacerati dalle lotte fra le fazioni; gli esuli che errano per tutte le terre; il disordine portato fin nel seno delle singole famiglie. È tutto un mondo in sfacelo quello che Dante vede intorno a sé, allargando a poco a poco il suo sguardo dalla condizione particolare di Firenze e dai problemi di un ordine comunale che non riusciva ad instaurare un regime di giustizia e di pace al suo interno e nei rapporti con gli altri Comuni, nei rapporti con la popolazione del contado assoggettato; passando poi alle condizioni di tutta Italia che, nella assenza del potere imperiale, gli appare come un cavallo selvaggio che non abbia più qualcuno che lo domi, che lo tenga a freno, che lo guidi sulla retta via; e spingendo ancora lo sguardo a tutti gli stati europei, che gli appaiono tutti in uno stato di estrema decadenza e di disordine.

Il quadro che esce dalle pagine di Dante è un quadro di desolazione, di disordine, un quadro di anarchia, che dilaga e che si estende a tutti i gradi, tutti gli strati, a tutti gli elementi della società cristiana.

Di fronte a questa situazione quale è l'atteggiamento di Dante? Anch'esso risulta chiaro dalle sue pagine, purché evochiamo mentalmente gli insegnamenti che lui stesso ci addita via via, le posizioni sentimentali che di volta in volta egli assume.

L'atteggiamento di Dante è – potremmo dire all'ingrosso – un atteggiamento nostalgico: pensate alle pagine e all'episodio di Cacciaguida, al confronto che egli traccia tra la Firenze dei suoi tempi, piombata in un estremo stato di disordine e di confusione, rovinata dall'avvento delle genti del

contado, dai nuovi ricchi – «le genti nove e i subiti guadagni» –, distrutta in tutte le forme non solo istituzionali, ma anche nel costume di ogni giorno, nel modo di vivere di ogni singolo cittadino; pensate al confronto che egli traccia tra questa Firenze così desolata e decaduta e quella che era la Firenze del tempo antico, la Firenze che ancora viveva in un piccolo cerchio di mura, dove il vivere era onesto e fido.

Ma parallelismi di questo genere ne troviamo ad ogni passo nella *Commedia*: e dove Dante rievoca, ad esempio, quella che era stata la civiltà cortese, elegante, fiorente della Romagna di un tempo e quella che è la decadenza presente; o laddove ci parla della decadenza in cui è entrata la Marca Trevigiana, o dove mette a confronto i sovrani europei della generazione precedente con quelli della sua generazione: dappertutto egli avverte un grado estremo di decadimento.

In questo senso, dicevamo, la posizione di Dante è nostalgica, ma occorre chiarire questa parola e precisarla. Delle due possibili alternative in cui Dante poteva trovarsi di fronte alle condizioni che abbiamo tracciate di questa crisi culturale di portata, di estensione europea – tra le due alternative possibili di accettare il mutamento che stava avvenendo, di accettare questa trasformazione delle cose, degli istituti, degli ordini, della concezione stessa della vita e del mondo, dei rapporti morali e dei costumi, oppure di rifiutarla, Dante sceglie questa seconda.

In qualche modo Dante si aggrappava al passato, tanto più e quanto più egli prendeva coscienza dello stato di crisi in cui si trovavano la cultura e la società del suo tempo. E non poteva non prenderne coscienza perché egli l'avvertiva nelle sue carni stesse, perché era egli stesso una vittima della situazione che si era venuta creando, perché egli stesso in tutta la sua esperienza biografica ed in particolare nell'esilio, – momento che è certamente culminante, essenziale per la storia della sua vita – aveva patito nelle sue carni questa situazione di ingiustizia e di disordine della società del suo tempo.

Quanto più Dante avvertiva questa situazione di crisi, tanto più egli sentiva il bisogno di afferrarsi a qualche cosa di saldo. Egli non era uomo da accettare la dissoluzione degli ordini stabiliti, da accontentarsi di arare campi particolari: era uomo che aveva bisogno di vedere le cose nel loro complesso, nel loro sistema, in un quadro generale, compatto e coerente.

Ora questa compattezza di visione, questa coerenza di rappresentazione della realtà non poteva trovarla in altro che negli schemi di quella scienza, di quella dottrina che aveva raggiunto, agli inizi del secolo in cui era nato, la sua sistemazione più piena ed il suo vertice massimo: li trova cioè nella Scolastica e nella scienza del Medioevo. Perciò egli accetta quegli schemi, li pone alla base della sua opera: essi sono un mezzo, uno strumento attraverso il quale egli comprende la civiltà del suo tempo. Sono i mezzi e gli strumenti che gli permettono da una parte di stabilire una condizione ideale a cui il mondo dovrebbe conformarsi e dall'altra di giudicare dall'alto la situazione reale del suo tempo.

Ora se pensiamo alla particolare situazione storica in cui l'opera sua è nata e al particolare atteggiamento di Dante nei confronti di questa situazione storica, possiamo renderci conto del perché la *Commedia* nasca con quella determinata fisionomia, con quella determinata struttura che la caratterizza.

Quell'enorme contenuto dottrinale, filosofico, teologico, morale che egli ha assorbito e assimilato negli schemi della sua invenzione, Dante avrebbe potuto risolverlo in forme infinitamente diverse e in un certo modo più naturali, cioè in forma di trattati. Dico, avrebbe potuto: ma Dante, effettivamente, l'ha fatto. Dante ha incominciato a scrivere dei trattati, ha incominciato a scrivere il *De vulgari eloquentia*; Dante cioè da principio ha tentato di rielaborare quel contenuto ideologico nelle forme che sono più confacenti alla esposizione di una ideologia e cioè in forme didascaliche. Ma ad un certo punto egli pianta in asso i lavori che aveva iniziato; non li compie, li lascia definitivamente interrotti e passa a scrivere qualche cosa di diverso. E ciò che egli inventa è un'opera fantastica, una prodigiosa invenzione: e questo perché? Perché, come abbiamo visto, pur essendo strettamente legato alla ideologia medievale, nel tempo stesso egli avverte nella sua coscienza nitidissima, nella sua esperienza biografica stessa la crisi, la lacerazione profonda, la rottura che questo quadro culturale sta attraversando. E la avverte non da persona distaccata, che si limiti a contemplare queste cose, ma l'avverte come uno che la sente nella propria carne, l'avverte cioè con profonda passione.

Ecco perché i motivi che sono alla base degli schemi intellettuali, delle strutture ragionate si trasformano, nella ideazione di Dante, in elementi emozionali, in elementi drammatici e fantastici. Invece di creare un trattato, egli crea un poema. Ma alla base di questo poema c'è appunto l'incontro fra la sua ferma fede ideologica e la passione con cui egli ne avverte la crisi.

Alla base di questa opera c'è – come tutti sanno – un nucleo inventivo che sembra in sé una cosa piccola e che è invece curiosamente fertile, perché da esso nasce tutto il complesso della invenzione di Dante: l'invenzione dell'oltremondo, un'invenzione che è tipicamente legata al quadro culturale di Dante.

A che cosa serve a Dante l'invenzione dell'oltremondo, questo concetto attorno a cui poi elabora una topografia dei regni, un elemento di casistica morale distributiva delle colpe, delle virtù, dei premi e delle pene? Gli serve proprio a includere nel quadro inventivo sia tutto il materiale, infinitamente vasto, della sua visione, delle sue conoscenze ed esperienze umane, sia – ed è ciò che più importa – il suo modo particolare, sentimentale di valutare questa realtà e di intenderla.

Che cosa vuol dire per Dante – per Dante e per chiunque – inventare questa posizione “oltremondana”? Significa dare una prospettiva nuova al quadro. Significa, cioè, porsi in qualche modo al di fuori della realtà e guardarla e giudicarla e valutarla da una posizione più alta. Questo è quello che fa Dante. Ora questo corrisponde esattamente ad una visione eminentemente cristiana della realtà, quale è quella che Dante del resto ci ha esposto in tante pagine delle sue opere e della stessa *Commedia*.

Il mondo terreno in cui noi viviamo corrisponde ad un mondo ideale: il creato ha i suoi archetipi ideali nella mente di Dio. Sono dunque due i piani che il cristiano avverte: c'è un mondo – chiamiamolo così – reale in cui noi viviamo la nostra giornata terrena, il mondo della cronaca ed anche della storia, un mondo che si svolge e si snoda nello spazio e nel tempo; e c'è un mondo ideale che è il mondo di Dio, un mondo che è nell'eterno, che è quindi al di fuori dello spazio e del tempo. Ora, il rapporto tra questi due mondi è un nesso strettissimo, perché il Creato è creato da Dio e quindi riflette in qualche

modo, sia pure in un modo sempre necessariamente diminuito, il contenuto delle idee nella mente di Dio.

Un nesso, dunque, strettissimo, un legame costante; e nello stesso tempo c'è una antitesi, perché fra l'uno e l'altro mondo esiste pur sempre un abisso, perché il mondo creato è sempre infinitamente inadeguato al mondo ideale, al mondo di Dio.

Questo, dunque, significa l'invenzione dell'oltremondo: avere creato alla base di tutta la rappresentazione, di tutto il quadro che poi Dante darà infinitamente articolato nelle molte e molte pagine del suo poema, questa impostazione che rimane valida per tutto il poema, avere cioè collocato – per usare le parole di Dante stesso nel *Paradiso* –, l'uno di fronte all'altro, «l'esempio e l'esemplare», appunto il mondo creato e il mondo divino, la città dell'uomo e la città di Dio, il mondo della storia e del tempo e il mondo dell'eterno. La città dell'uomo è vista cioè dalla prospettiva della città di Dio ed è quindi esaminata in tutte le sue colpe e in tutte le sue limitazioni, in tutti i suoi difetti, e in tutti i suoi errori, e valutata dall'occhio di Dio. Questo fa sì che i personaggi che Dante porta nella sua rappresentazione, gli episodi e tutto il mondo infinitamente vasto che egli raccoglie dalla sua lunga esperienza di uomo, il mondo che egli prende via via dalle pagine della storia e della cronaca dei suoi tempi, dai libri come dalla realtà di tutti i giorni: tutto questo nel quadro della prospettiva, dell'architettura della sua opera viene visto secondo un disegno, secondo una prospettiva completamente nuova, che non era stata pensata mai prima.

Questo spiega perché l'opera di Dante sia stata spesso non compresa. Se noi guardiamo, anzi, alla storia della fortuna di Dante, possiamo sì dire che per secoli il nome di Dante è vissuto in una aureola di gloria, contornato di omaggi e di ossequi; ma di omaggi e di ossequi abbastanza lontani e sempre accompagnati da tutta una serie di riserve e di limitazioni.

Un'opera come la *Commedia* appariva come qualche cosa di mostruoso e di strano alla cultura italiana dall'Umanesimo in poi, almeno; ma potremmo dire anche dal '300 in poi, perché atteggiamenti di riserva li troviamo già nel Petrarca, cioè immediatamente dopo Dante. Queste riserve si manifestano in vario modo, secondo i tempi: si manifestano già negli umanisti del '400, poi nei letterati del '500, negli Aristotelici che trovano che la *Commedia* è una specie di costruzione grottesca, informe, che non è certamente paragonabile, in nessun modo, a un ideale classico, ad una norma decorosa di opera d'arte; le ritroviamo nel '700, nei razionalisti prima e negli illuministi poi, per i quali, appunto, tutt'al più si potrebbe dire che un'opera come la *Commedia* è un'opera di genio, ma manca completamente di gusto: questa è l'opinione di Voltaire, come da noi di un Bettinelli; è un'opinione che in genere poteva essere sottoscritta da un qualunque uomo del '700. E troviamo atteggiamenti consimili anche dopo. In un certo modo l'unica possibilità di una lettura consenziente di Dante è apparsa fino ai nostri giorni quella che isolasse alcuni episodi, che ne valutasse le qualità drammatiche, patetiche, staccandoli dal loro contesto: l'episodio di Francesca, per esempio, come una storia d'amore; o l'episodio di Farinata come la rappresentazione scultorea di un appassionato politicante; o la storia patetica del conte Ugolino – staccandoli, dicevamo, dal loro contesto (che in questi casi è l'Inferno, ma le stesse cose si potrebbero ripetere per episodi delle altre cantiche). Una lettura frammentaria, rapsodica, quale è quella che ancora ritroviamo nell'opera che in un certo senso conclude e riassume

tutta la storia della critica dantesca dei secoli precedenti e che non apre vie nuove, e cioè *La poesia di Dante* di Benedetto Croce, composto in occasione dell'altro centenario, nel 1921.

Appunto perché la *Commedia* è un'opera così imponente, i contenuti ideologici e gli schemi razionali che costituiscono la struttura hanno allontanato, respinto in qualche modo per secoli i lettori dell'opera di Dante, inducendoli tutt'al più a salvarne – come si è detto – qualche episodio. Non tutti avranno concluso, come il Bettinelli, che tutta la *Commedia* si poteva ridurre a cinque soli canti, ma questo schema di lettura frammentaria, di lettura rapsodica è rimasto, ripeto, sino a ieri.

Eppure già gli studiosi del nostro romanticismo, del grande romanticismo italiano e anche straniero, avevano impostato la possibilità di una critica diversa, di una visione più aderente alla struttura di un'opera composita, complessa come è la *Commedia*. Soprattutto due grandi, un filosofo e un critico, Hegel in Germania e De Sanctis in Italia – l'uno, in alcune pagine bellissime dell'*Estetica*, l'altro in numerosissimi saggi e nelle pagine molto travagliate che scrisse in vista di un libro su Dante che non riuscì a finire mai – avevano visto bene come si dovesse impostare il problema: non come una distinzione fra la struttura, l'architettura dell'opera, e gli elementi poetici che in questa struttura confluiscono e che dovrebbero essere isolati, staccati dal loro contesto; ma anzi, nel sentire più a fondo, più intensamente proprio il legame, il nesso dialettico che esiste tra gli elementi strutturali e gli elementi poetici; nel capire – ed è questo che soprattutto importa – come questi elementi poetici nascano proprio in funzione di quel contesto e quindi acquistino solo in quel contesto il loro effettivo valore.

È quello che risulta chiaro dalle parole di Hegel quando ci descrive la *Commedia* come un'opera che va valutata nella sua infinita "cinematografia" di persone, di vicende, di casi, tutti collocati, però, sullo sfondo immobile dell'infinito. E qualche cosa di analogo troviamo appunto nel De Sanctis quando ci dice che i personaggi e le vicende della *Commedia* acquistano il loro valore e il loro significato in quanto essi sono – come egli scrive con una frase bellissima, pregnante di valore critico – «collocati sul piedestallo dell'infinito».

Se noi ci collochiamo da un punto di vista così fatto, sarà facile renderci conto del modo nuovo che si apre di leggere il poema, che si viene, proprio negli ultimi decenni, chiarendo alle menti degli studiosi e alle menti di tutti i lettori. È un modo nuovo e non perché rappresenti un ritorno a posizioni di lettura in senso allegorico o puramente morale della *Commedia* – che sarebbe un ritornare alla maniera che potevano avere di leggere la *Commedia* certi primi commentatori del secolo XIV, i quali certamente erano in grado di capirla molto più a fondo che non tanti lettori moderni – ma è nuovo questo modo, soprattutto, perché ci permette di cogliere una quantità di valori, di significati estetici che altrimenti ci sfuggirebbero. Ritorniamo per un momento agli esempi che facevamo prima, all'episodio ad esempio di Francesca da Rimini: se lo leggiamo in quella maniera frammentaria, rapsodica che prima si è detto, si riduce alla storia banale di un banale adulterio, si riduce ad una piccola storia d'amore sul tipo di un romanzetto, narrato, per giunta, senza quella minuzia di analisi psicologica che appunto si desidera in un romanzo moderno d'amore. Che cosa è, invece, che fa la grandezza poetica di questo episodio? Essa non sta certo nella storia d'amore di Francesca e Paolo, ma sta nel modo in cui Dante esamina questa storia, e quindi essenzialmente e prima di tutto nella particolare condizione in cui quei personaggi si collocano sullo sfondo infernale, dal quale essi non

possono essere distaccati. Che ci sia la pietà di Dante nei loro riguardi è certo, anche se lì la parola «pietà» che Dante stesso adopera va intesa proprio nel senso della perplessità con cui l'uomo si accosta ad ogni situazione che in qualche modo rompe certe norme morali; ma la pietà non esclude la condanna, e questa condanna investe non soltanto i due personaggi, ma tutto un contenuto ideologico che in questi personaggi viene ad essere raccolto e simboleggiato, e cioè tutta una determinata concezione dell'amore, l'amore «ch'al cor gentil ratto s'apprende», l'amore che è retaggio naturale, immediato di ogni anima nobile. Una teoria che era stata di Dante stesso, attorno alla quale Dante aveva costruito le opere della sua giovinezza, le sue Rime per Beatrice, la sua *Vita Nova*. Ora questa teoria viene condannata, respinta, perché è messa sulla bocca di una peccatrice dannata, perché è proprio attraverso questa teoria, questa accettazione di un concetto lusinghiero come quello dell'amore gentile che Paolo e Francesca hanno peccato e si sono dannati.

È qui il punto, il fulcro dell'episodio, che contiene dentro di sé implicita la condanna di un costume e di una teoria che erano stati dello stesso Dante; c'è quindi tutto un processo di maturazione interna da parte di Dante e di elevazione verso una condizione più alta di spirito. Il fulcro dell'episodio, quindi, va sentito non tanto nelle prime parole di Francesca, quanto nel momento in cui Dante le chiede in che modo è nato il loro amore, come questo amore si è palesato e cioè – è chiaro – in che modo questa condizione che in sé stessa appare nobile e gentile, si sia trasformata in uno strumento di colpa e di dannazione. Questo è il punto centrale dell'episodio e la seconda parte si raccoglie tutta intorno a questo punto, che ne è senza dubbio la parte più bella.

Se rileggiamo l'episodio in questo senso, se cioè ricollochiamo Francesca e Paolo sul loro sfondo immobile infernale, se li rivediamo posti, come diceva il De Sanctis, sul «pedestallo dell'infinito», giudicati e valutati nella prospettiva dell'eternità, se leggiamo l'episodio in questo modo, è chiaro che esso diventa infinitamente più complicato, più ricco di contenuti, di valori e di significati che non se lo leggiamo semplicemente secondo quella lettura frammentaria che per secoli ci è stata proposta come unica lettura possibile a salvare il genio di Dante.

E potremmo ripetere analisi così fatte per tutti gli altri episodi del poema, che tutti acquistano veramente il loro significato più pieno e la loro ricchezza dalla loro interna articolazione che non è mai semplice, ma sempre complessa; che non è mai lineare e lirica, ma sempre drammatica, e drammatica sullo sfondo di una perplessità morale. Potremmo ripetere per tutti gli episodi una analisi di questo genere e vedere come anche il valore poetico, oltre a tutto il significato reale, oggettivo dell'opera dantesca, si arricchisca attraverso una lettura che, anziché rifiutare la struttura della *Commedia*, invece la inserisca nell'esame, la faccia diventare un momento essenziale dell'analisi.

Questo perché nella *Commedia* è sempre presente, anzitutto, e non è mai dimenticato, Dante, che non è lo scrittore, ma il personaggio che vive di pagina in pagina una sua esperienza, che si viene, attraverso l'Inferno e il Purgatorio, redimendo, che viene purificando e raffinando tutta la sua concezione morale, fino alle supreme elevazioni del Paradiso.

Questo perché alla radice dell'opera sta, come avevamo detto, l'invenzione dell'oltremondo; perché alla radice dell'opera sta quel duplice rapporto che è di nesso stretto e insieme di antitesi fra il mondo reale e il mondo ideale. Potremmo dire, in un certo senso, se vogliamo stabilire una specie di grafico ideale di questi temi, che all'inizio il momento dell'antitesi prevale, cioè all'inizio dell'opera è

certamente una ragione etico-politica che viene ad accogliere tutti i sentimenti di Dante e ad indirizzarli verso quello schema. E quindi da principio noi troviamo essenzialmente un atteggiamento polemico per cui, in un certo modo, il mondo infernale diventa la proiezione del mondo terrestre, del mondo corrotto e guasto e anarchico e disordinato dei tempi di Dante. Questo motivo polemico, strettamente legato a tutta la sua concezione ideologica che possiamo leggere nelle pagine del *Convivio* e della *Monarchia*, questo atteggiamento polemico non viene mai meno nella *Divina Commedia*, perché il momento dell'antitesi fra i due mondi, fra il mondo della giustizia e il mondo invece del disordine, fra il mondo eterno della norma morale e il mondo dove invece tutte le norme morali sono sconvolte, questa antitesi non scompare mai. Fino alle ultime pagine del poema noi troviamo ancora delle note di questo sdegno polemico di Dante.

Eppure in un altro senso, questo atteggiamento di sdegno e di polemica si viene via via attenuando, perde l'irruenza che aveva nella prima cantica e già nella seconda diviene più distaccato, fin che si arriva alle altre pagine di invettiva, alle pagine sdegnose che troviamo anche nel *Paradiso*, le quali sembrano però pronunciate come da una cattedra, distanti, e sono messe in bocca ai Santi che guardano questo mondo terreno dall'alto.

Letta in questo modo l'opera di Dante acquista, come vi dicevo, un significato nuovo: la nostra visione si allarga, le nostre possibilità di comprensione del valore poetico di Dante si accrescono. Vi sono pagine e pagine della *Commedia* che finora erano state sentite su un piano di puro legame, di raccordo strutturale tra parte e parte, che si considerano spesso fastidiose, noiose, che si vorrebbero espungere dal poema e che sono quelle che più ci riportano ad una mentalità arcaica; pagine di questo genere, se leggiamo l'opera nel suo insieme, se teniamo presente sempre la sua organicità e la sua complessità, a poco a poco rientrano nel contesto poetico, riacquistano il loro significato, la loro funzione, il loro valore poetico.

Tutto questo avviene, naturalmente, perché a questa sua invenzione prima, a questa sua favola dell'oltremondo, Dante offre anzitutto il contenuto di una ricchissima esperienza umana, che si traduce in prodigiosa fertilità, inventività di linguaggio: perché Dante crea insieme con questo mondo anche tutto un tessuto lessicale metaforico adatto ad esprimerlo; crea cioè quella straordinaria "lingua di Dante" che come non ha precedenti, così non ha, in senso preciso, seguaci. Tutta la cultura letteraria italiana nei secoli successivi doveva orientarsi su altri e più facili modelli; doveva rinchiudersi in una corrente di linguaggio più limitata, più stretta, e criticare anzi la posizione di Dante, le enormi dissonanze del suo linguaggio; il suo collocare l'uno accanto all'altra la parola arcaica e il neologismo, l'inventare, quando fosse necessario, vocaboli nuovi, il creare immagini strane e disparate: tutto questo doveva sembrare agli Italiani dei secoli successivi qualche cosa di grottesco ed essi dovevano avviarsi piuttosto nella scia del nobile, raffinato, quintessenziato linguaggio petrarchesco. La lingua di Dante non ebbe in qualche modo, dicevo, un seguito vero: questa lingua così viva, così ricca, così intensa!

E se andiamo poi invece o per ragioni di studio od altro a ricercare le radici del tessuto linguistico, delle forme che noi stessi, di giorno in giorno, usiamo, delle immagini, dei legamenti sintattici di cui ancora oggi ci serviamo, ecco che troviamo ad ogni passo l'orma di Dante. E vediamo come questa sua lingua sia viva, e non tanto sul terreno della letteratura, ma su quello della realtà, della esperienza

quotidiana: è una lingua estremamente ricca, una lingua che torna a parlare agli uomini e in particolare agli uomini dell'Italia, perché per questa parte e come padre della lingua e quindi padre della Patria – se vogliamo usare le forme che piacquero agli uomini del nostro Risorgimento – Dante non è più solo il poeta di una civiltà europea, sopranazionale, come era stata quella del Medioevo, ma anche il primo poeta, il fondatore della cultura poetica italiana.

La sua è una lingua che torna a parlare in tutti i momenti più alti agli Italiani. E in questi momenti il nome di Dante ritorna, ritorna come un nome che serve da bandiera, da richiamo agli Italiani nei momenti culminanti, nei momenti decisivi della loro storia. In particolare la parola di Dante serba tutta la sua forza, tutta la sua pienezza di influsso quando veramente essa è ripresa e risentita nella pregnante sostanza che la informa, che la fa vibrare, quella sostanza di sentimento, di passione, di tormento che Dante di volta in volta vi aveva messo e che è quello che ne costituisce la particolarità, la particolare forza, il particolare vigore, la particolare vitalità. Ogni volta che nella nostra storia della letteratura, e direi in tutta la nostra storia, la parola cessa di essere uno strumento puramente retorico, ornamentale, e il gusto letterario cessa di isolarsi, di distaccarsi dal contesto della vita, dell'esperienza quotidiana; ogni volta che la parola torna a vibrare, a riempirsi di una forza espressiva piena, ad attuare tutto il suo vigore espressivo, dietro alla parola noi torniamo a rivedere la faccia di un uomo, la figura di un uomo con il suo sdegno e la sua violenza, con la sua tenerezza e il suo cruccio, di un uomo vivo, di un uomo appassionato. Ogni volta che la parola ritorna nelle pagine dei nostri letterati o dei nostri uomini grandi per qualsiasi ragione nel passato della storia d'Italia, in questo modo e con questo vigore espressivo, lì è il segno della presenza di Dante, il segno del suo alto e perenne insegnamento.

NATALINO SAPEGNO E IL CENTENARIO DANTESCO DEL 1965.

UNA CONFERENZA FERRARESE SULLA *COMMEDIA*

di Giulia Radin

L'opera dantesca ha accompagnato il critico valdostano per tutta la sua vita, come dimostrano diverse lettere scambiate fin dagli anni giovanili con Carlo Levi, Mario Fubini, Alessandro Passerin d'Entrèves, nelle quali sono spesso citati versi del «buon padre Dante»¹. Tale interesse venne precisandosi quale oggetto di studio alla fine degli anni Venti, con una netta presa di posizione di Sapegno rispetto alle teorie del Valli² e le recensioni alle edizioni della *Vita Nuova* a cura di Luigi Di Benedetto (UTET, Torino 1928) e di Guido Manacorda (Rinascimento del libro, Firenze 1928)³, al *Convivio* edito da Valentino Piccoli (UTET, Torino 1927)⁴, alla *Vita di Dante* di Tommaso Gallarati Scotti (F.lli Treves, Milano 1929)⁵. Esso maturò quindi nei densi saggi sul *Dolce stil novo* stesi nel 1930 per "La Cultura"⁶ e nel volume dantesco commissionato al giovane critico da Vallecchi: *La Vita Nuova seguita da una scelta delle altre opere minori* (1931), che gli avrebbe consentito l'anno seguente di commentare con acribia e competenza filologica l'edizione critica del Barbi⁷.

Tali vastissimi studi "preparatori" furono presto portati a sintesi, al servizio della scuola, nel primo volume (*Dalle origini alla fine del Quattrocento*) del *Compendio di storia della letteratura italiana per le scuole medie superiori*, pubblicato da La Nuova Italia nel 1936⁸ e ristampato poi innumerevoli

1 Si legga, a titolo di esempio, una lettera a Carlo Levi del settembre 1920: «Ed è appunto nel buon padre Dante che ora mi raccolgo anch'io: e leggo l'Inferno adagio adagio con pazienza di analisi minuta piena d'amore, quell'analisi che s'attarda sul significato e sul valore di ogni verso, di ogni parola, d'ogni mossa dantesca. E quando, sorgendo da questa visione analitica, mi rileggo o mi ridico gli interi canti, sento maggiore e più ricca la loro coesione sintetica meravigliosa: solo vedendo tutta l'infinita abbondanza dei particolari, la sintesi ci parrà poi ricca e piena, non di poco ma di molto – non la vacua unità del punto senza dimensioni, ma la solida unità della sfera con tutto l'infinito suo». Cfr. N. Sapegno, *Le più forti amicizie. Carteggio 1918-1930*, a cura di B. Germano, Aragno, Torino 2005, p. 32.

2 Rec. a L. Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Optima, Roma 1928, in "Leonardo", IV, v, 1928, pp. 155-7; sullo stesso volume si veda anche: N. Sapegno, *Sulla scuola poetica del dolce stil nuovo (A proposito d'una recente pubblicazione)*, in "Archivum Romanicum", XIII, II-III, 1929, pp. 272-309.

3 "Leonardo", V, II-III, 1929, pp. 54-5; Sapegno commentò le due edizioni della *Vita Nuova* anche sulle colonne di "Pegaso", II, I, 1930, pp. 102-10.

4 "Leonardo", V, II-III, 1929, pp. 55-6. Sapegno avrebbe recensito anche *Il Convivio ridotto a miglior lezione e commentato da Giovanni Busnelli e Giuseppe Vandelli*, Le Monnier, Firenze 1934, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CVI, 1935, pp. 94-8.

5 "Leonardo", V, XI-XII, 1929, p. 292; sullo stesso numero è riportata anche la recensione di Sapegno al volume di G. Scarlata, *L'origine della letteratura italiana nel pensiero di Dante*, Priulla, Palermo 1929.

6 "La Cultura", n.s., IX, v, 1930, pp. 331-41 (*Dolce stil novo*); ivi, IX, vi, 1930, pp. 409-24 (*Dolce stil novo. Dal primo al secondo Guido*); ivi, IX, x, 1930, pp. 801-17 (*Dolce stil novo. Le rime di Dante*). Lo stesso anno Sapegno pubblicò anche una recensione al volume di H. Hauvette, *La France et la Provence dans l'œuvre de Dante*, Boivin, Paris 1929, in "Pegaso", II, iv, 1930, pp. 511-2.

7 N. Sapegno, *Per il testo critico della «Vita Nuova» di Dante*, rec. a D. Alighieri, *La Vita Nuova*, ed. critica a cura di Michele Barbi, Bemporad, Firenze 1932, in "La Nuova Italia", III, x, 1932, pp. 369-74. Si veda anche la recensione di Sapegno a M. Barbi, *Problemi di critica dantesca*, Sansoni, Firenze 1934, in "Pan", III, III, 1935, pp. 447-9.

8 Nel 1936 Sapegno curò anche un'ampia *Rassegna dantesca* per il "Giornale Storico della Letteratura Italiana", vol. 107, pp. 250-70, recensendo scritti di G. Federzoni, S. Breglia, G. Ferretti, V. Biagi, F. Salata, G. Zaccagnini, F. Ghisalberti, L. Giuffrè, S. Frascino.

volte (ed. rivedute nel 1963 e nel 1989), e sviluppati nei primi corsi universitari romani dedicati a *Tecnica, poetica e poesia nelle opere giovanili di Dante* (1938-1941)⁹.

L'esegesi della *Commedia*, già condotta su singoli canti in occasione delle *Lecturae Dantis* promosse a Roma e Verona, si dispiegò compiutamente nel celeberrimo commento integrale alla *Divina Commedia* edito da La Nuova Italia fra il 1955 e il 1957, che fece di Sapegno un punto di riferimento imprescindibile – una nuova *auctoritas* – nel campo degli studi danteschi. Fu pertanto naturale che il Ministero lo invitasse a far parte della Commissione convocata in vista dell'organizzazione delle celebrazioni per il settimo centenario della nascita di Dante, inaugurate di fatto dal Congresso nazionale di Caserta del '61, per il quale Sapegno stese un saggio su *Gli studi danteschi del De Sanctis*¹⁰ che risulta fondamentale per intendere l'impostazione dei suoi successivi interventi, tutti tesi a mettere in evidenza lo sviluppo storico della critica dantesca e a sottolineare come si dovesse proprio al *De Sanctis*, nonostante la «presenza [in lui] di una forte sensibilità romantica, con la conseguente incapacità ad aderire simpaticamente ai temi e agli schemi della poesia medievale» e «un residuo di atteggiamenti illuministici»¹¹, una corretta impostazione del modo di leggere la *Commedia* cogliendo il «nesso dialettico che compone in una visione organica la struttura e la poesia e ne fa una cosa sola» e ricostruendo «il processo genetico della poesia nelle specifiche condizioni biografiche e culturali dello scrittore e quindi risolve[ndo] il problema della poesia in quello della sua genesi attraverso l'invenzione strutturale»¹².

Pertanto fra il 1964 e il 1965, nel momento culminante delle celebrazioni¹³, Sapegno propose da un lato una disamina de *La critica dantesca dal 1921 ad oggi*¹⁴, dalla pubblicazione cioè (in occasione dell'altro centenario dantesco) del volume di Croce su *La poesia di Dante*, che – come avrebbe ribadito anche nella conferenza ferrarese di cui si pubblica oggi il testo – «non tanto apriva una strada nuova né porgeva strumenti inediti per una più aderente lettura del poema, quanto piuttosto riassumeva e concludeva il percorso secolare della precedente critica dantesca»¹⁵ (della quale Sapegno tracciò, nello stesso anno, un sintetico quadro per la «Bibliotechina della Rassegna di cultura

⁹ Sapegno avrebbe riproposto un corso dantesco negli anni accademici 1955-56 e 1956-57, quindi nel 1965-66.

¹⁰ N. Sapegno, *Gli studi danteschi del De Sanctis*, in *Dante nel secolo dell'Unità d'Italia*, Atti del I Congresso nazionale di studi danteschi (Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961), Olschki, Firenze 1962, pp. 99-105.

¹¹ Ivi, p. 104.

¹² N. Sapegno, *La poesia di Dante*, Rassegna di cultura e vita scolastica, Roma 1965 (“Bibliotechina di RCVS”, 47), p. 10. Il testo, ripreso anche in “Rassegna di cultura e vita scolastica”, XIX, v-vi, 1965, pp. 1-3, era apparso su “La Stampa” il 4 aprile 1965, p. 3.

¹³ Lo stesso Sapegno vi prese parte con numerosi interventi in tutto il mondo: nel febbraio del '65 è a Cambridge, Manchester, Oxford, Londra; in primavera a Padova, Ferrara, Reggio Emilia, Urbino, L'Aquila; ad aprile partecipa al convegno fiorentino; su invito dell'Accademia Cecoslovacca delle Scienze parte quindi per Praga; ad ottobre interviene a Yale e Harvard, a dicembre a Parigi. Anche nel 1966 Sapegno è impegnato in una serie di conferenze dantesche a Vienna, Graz, Innsbruck, Salisburgo (la cui sintesi, *Pensiero e sentimento politico di Dante*, si legge in *Innsbrucker Vorträge zu Dante*, Ed. Sprachwiss. Inst. der Leopold-Franzens-Univ., Innsbruck 1967, pp. 52-4), e ad agosto propone a Jesi un intervento (anch'esso inedito) su *L'opera culturale di Federico II nel pensiero e nell'arte di Dante*. Come risulta dalle lettere custodite nel suo archivio, Sapegno non poté peraltro accogliere molti altri inviti rivoltigli da ogni parte di Italia e non solo – da quello del Centro di Studi Italiani in Turchia al Circolo di Cultura Venezia, a quello dei comuni di Benevento, Livorno, Lucca, Pisa – che testimoniano tuttavia l'autorevolezza e il prestigio della sua figura nell'ambito degli studi danteschi.

¹⁴ N. Sapegno, *La critica dantesca dal 1921 ad oggi*, Atti del Congresso internazionale di studi danteschi (Firenze - Verona - Ravenna, 20-27 aprile 1965), vol. II, Sansoni, Firenze 1966, pp. 263-74, poi in N. Sapegno, *Pagine disperse*, Bulzoni, Roma 1979, pp. 421-32.

¹⁵ Ivi, p. 422.

e vita scolastica»¹⁶); dall'altro si adoperò a ricostruire *How the «Commedia» was born*¹⁷, secondo una linea interpretativa che egli stesso definiva “storicismo integrale”.

Questi due aspetti dovettero essere compiutamente presi in esame da Sapegno in occasione di un ciclo di conferenze tenute a Reggio Emilia fra il 25 e il 27 marzo 1965 e così declinate:

- Il senso storico della personalità di Dante;
- Il problema della critica della *Commedia*;
- La genesi e la struttura della *Commedia*;
- L'ideologia e la poesia di Dante;
- Come si deve leggere la *Commedia*.

Nonostante l'archivio del critico conservi soltanto il manifesto e il programma di tali interventi, è possibile ricostruirne il contenuto attraverso altri testi sapegnani coevi: l'introduzione alla *Commedia* nel profilo dell'Alighieri della *Storia della letteratura italiana* Garzanti; alcuni paragrafi del corso universitario di *Introduzione alla lettura di Dante* tenuto nel '65 nell'Ateneo romano¹⁸; e soprattutto le conferenze pronunciate a Cambridge, *Genesis and structure: two approaches to the poetry of the «Comedy»*, e a Yale, *How the «Commedia» was born*¹⁹, che ricalcano sin dai titoli gli interventi di marzo. Di quel ciclo reggiano la conferenza ferrarese, pronunciata nel mese successivo, sembra costituire una sintesi compiuta e perfettamente coerente con gli obiettivi di approfondimento e, nel contempo, di divulgazione del “Sapegno del centenario”, e aggiunge pertanto un tassello importante alla conoscenza del critico valdostano, la cui esposizione scorre, come di consueto, limpida ed efficace. Rispetto alle altre conferenze, che ricalcano lo stile pacato e ponderato dei suoi saggi, il testo ferrarese si caratterizza inoltre per i toni più vibranti con i quali Sapegno sottolinea l'umanità di Dante e dei suoi personaggi, la forza prorompente della sua lingua e la funzione catalizzatrice del suo nome per gli Italiani (e non solo). In particolare, la chiusura del discorso lascia trasparire quell'amore profondo per la Poesia che aveva fatto scrivere al giovane Sapegno «la letteratura è diventata, in qualche modo, la forma di tutta la nostra vita»²⁰.

*

La conferenza che qui si pubblica per la prima volta²¹ fu tenuta da Natalino Sapegno nel Teatro Comunale di Ferrara il 13 aprile 1965: due articoli usciti il giorno seguente sulle pagine di cronaca

¹⁶ Cfr. *supra* n. 12.

¹⁷ È il titolo della conferenza tenuta da Sapegno all'Università di Yale nell'ottobre 1965: cfr. *infra* n. 19.

¹⁸ N. Sapegno, *Dante Alighieri*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 1965, vol. II, pp. 5-183 e Id., *Introduzione alla lettura di Dante*, Bulzoni, Roma 1966.

¹⁹ La prima delle due conferenze fu inclusa in *The Mind of Dante*, ed. by. U. Limentani, Cambridge University Press, Cambridge 1965 (quindi in N. Sapegno, *Pagine disperse*, cit., pp. 433-43); la seconda inaugura il volume *From Time to Eternity. Essays on Dante's «Divine Comedy»*, ed. by. T. G. Bergin, Yale University Press, New Haven and London 1967, pp. 1-18. Il testo italiano di entrambe le conferenze è stato pubblicato per la prima volta in seguito alle celebrazioni per i cento anni dalla nascita di Sapegno: N. Sapegno, *Introduzione alla «Divina Commedia»*, a cura di B. Germano, Introduzione di G. Mazzotta, Aragno, Torino 2002.

²⁰ Lettera di Natalino Sapegno a Guglielmo Alberti, 2 febbraio 1927 (Fondo G. Alberti, Centro Studi Generazioni e Luoghi Archivi Alberti La Marmora, Biella).

²¹ Il testo della conferenza verrà incluso nel volume che raccoglierà le lezioni e i saggi danteschi del critico valdostano, che la Fondazione istituita in suo onore pubblicherà, a cura di Paolo Falzone e con un'Introduzione di Giorgio Inglese, nella collana «Opere di Natalino Sapegno» (Nino Aragno Editore).

ferrarese de “L’Avvenire d’Italia” e “Il Resto del Carlino”, conservati da Sapegno con il testo del discorso, riportano che il celebre critico, allora direttore dell’Istituto di Filologia moderna all’Università di Roma, aprì solennemente un ampio programma di celebrazioni con cui la città di Ferrara intendeva onorare la figura e l’opera di Dante nel settimo centenario della nascita. Entrambe le cronache testimoniano la partecipazione alla conferenza di un folto pubblico, composto, con le massime autorità cittadine, da insegnanti e studenti accorsi ad ascoltare il commentatore dantesco più celebre dell’epoca, ma anche – come ricordò il sindaco Giuseppe Ferrari²² – un loro ex-concittadino: prima della nomina universitaria a Palermo (1936), quindi a Roma (1937), Sapegno aveva infatti trascorso ben tredici anni nella città estense, dove aveva insegnato italiano e storia presso l’Istituto Tecnico.

Il testo della conferenza è riportato da un dattiloscritto di 23 carte (che il critico conservò nel proprio archivio senza alcun intervento correttivo), nel quale è presumibilmente trascritta la registrazione effettuata dagli organizzatori dell’iniziativa. Con l’intento di rispettare il tono discorsivo dell’esposizione orale, esso è qui riprodotto fedelmente avendo la curatrice limitato i suoi interventi alla correzione degli errori evidenti del trascrittore e all’eliminazione, per quanto possibile, delle ripetizioni tipiche di una conversazione a braccio.

22 Non ci sono pervenute le fotografie scattate durante la conferenza e trasmesse al critico dall’Avv. Ferrari il 22 aprile di quello stesso anno, insieme con il suo caloroso ringraziamento «per il brillante ed elevato contributo dato per lo studio e la conoscenza delle opere del Poeta» (Fondazione Natalino Sapegno Onlus, Morgex).