

Per amare Petrarca

Vittore Nason

Liceo Cantonale di Locarno

1. Premesse generali

Come appare dalla bibliografia, il mio obiettivo è e resta, anche se il mio intervento è stato assegnato all'area dell'Educazione letteraria, quello di individuare con qualche sistematicità, cioè con qualche criterio costante, i percorsi che consentono di attivare ciò che Vygotskij chiama "area di sviluppo prossimale". Mi chiedo: è possibile costruire una specie di "repertorio" che aiuti la didattica a individuare da dove partire concretamente per tradurre in pratica i presupposti illustrati da Vygotskij?

Questo è l'interrogativo principale che resta sotteso alla mia relazione.

Per questo interrogativo non propongo risposte definitive, ma esemplificazioni in parte giustificate dall'esperienza concreta, e lascio aperta la domanda: queste esemplificazioni sono coerenti col modello? Se sì, in quale misura?

Un primo requisito per tracciare un percorso consiste nell'affrontare la lettura come evento estetico, nel senso più etimologico del termine. Vale a dire come evento in cui è determinante la αἴσθησις, l'attività percettiva. Questa prospettiva è, a parer mio, molto utile anche in funzione di stabilire con nettezza le differenze che devono intercorrere tra il livello di lettura liceale, e il livello di lettura accademico.

La αἴσθησις della lettura non è totalmente implicita nel testo, e perciò non è unilateralmente necessitata dal testo in sé. Essa dipende in buona parte dall'orientamento del lettore. Anche la comprensione del testo come sistema di segni è frutto dell'orientamento del lettore.

La scelta dell'orientamento percettivo è prossima all'operazione mentale dell'attribuzione di significato. Non ho qui lo spazio per dare compiute dimostrazioni di questa tesi, ma non mi mancano documenti e mezzi per darne, se lo si ritenesse opportuno, in sede appropriata.

A partire da questo presupposto teorico si rende necessario indicare esplicitamente ai lettori quale orientamento percettivo debba essere attivato.

Nel livello di lettura liceale è opportuno indicare una prospettiva esperienziale primariamente a livello visivo ed emotivo, il che non esclude le altre sollecitazioni, sempre preferibilmente connesse, come vedremo, col livello esperienziale in tutta la sua estensione: dall'esperito all'esperibile.

Di grande utilità è accompagnare questa operazione con un deciso giudizio prospettico sull'autore e sull'opera.

2. Premesse specifiche

Venendo all'argomento specifico premetto che parto da un chiaro pregiudizio, e cioè che situo Petrarca nel novero dei geni assoluti della cultura occidentale. Lo vedo come una sintesi tra Goethe e Lessing: Goethe per la vastità di interessi, Lessing per l'abbagliante chiarezza e coerenza delle posizioni. Tanto per esemplificare, considero assolutamente straordinarie: – la critica, lucida fino al gioco ironico, del principio di autorità, – la capacità di riproporre, a distanza di secoli, con polemica, vivacissima virulenza e straordinaria chiarezza gli interrogativi dell'*Eutifrone* socratico, – le aperture sull'esistenza degli antipodi, che prendono precoci e sorprendenti distanze da una dottrina diffusa e dominante che negava questa eventualità, e che arrivò ad esercitare il proprio nefasto influsso perfino sulla scoperta dell'America, – e molto altro ancora.

Petrarca visse la solitaria consapevolezza che i fondamenti dell'enciclopedismo medioevale era-

no errati, e che l'ordine chiuso dell'universo fisico e morale delle grandiose architetture teologiche e filosofiche così ammirate e amate da Dante era semplicemente inesistente.

A causa di questo pregiudizio sono in profondo disaccordo con una rappresentazione diffusa del personaggio, che lo vuole, soprattutto sul versante della produzione in volgare, in perdente competizione con Dante. Mi scuso se faccio ricorso a questa estrema banalizzazione, ma, per intenderci, faccio riferimento a quegli atteggiamenti critici che non vedono la ricchezza strepitosa dell'immaginario poetico del *Canzoniere* (intendo proprio dire la ricchezza delle immagini che il poeta propone all'attenzione del lettore), che su questo terreno sarebbe inconfondibile con l'immaginario della *Commedia*, e che negano profondità emotiva alla versificazione di Petrarca.

3. L'architettura del *Canzoniere*

Quanto al *Canzoniere*, sono solito indicare due caratteristiche dell'opera che consentono di individuare precisi criteri di lettura: il numero dei componimenti e il titolo.

Il *Canzoniere* è un'opera architettonicamente compiuta, né più né meno della *Commedia* di Dante. Il numero dei componimenti, che il poeta fissò a 366, rinvia chiaramente al tempo terreno, al tempo dell'anno solare. Un anno bisestile, come l'anno della morte di Laura, se si considera il numero come non scomponibile. Ma anche quelli che ritengono di staccare l'ultimo componimento dal resto dell'opera sono confrontati con la misura dell'anno terreno (365+1).

Questa misura, che non ha confronti, è del tutto metaforica. La ricerca di un ordine che consenta di individuare stagioni o altre sottomisure dell'anno è destinata al fallimento. Le infinite e non inutili discussioni sulle reciproche relazioni fra i diversi testi, che si possono individuare a partire dalla dislocazione dei componimenti, si devono leggere tenendo conto delle caratteristiche del tempo terreno.

Quest'ultimo viene da noi percepito solo a livello mnemonico, in modo costantemente disuguale, ed è suscettibile di rappresentazione esclusivamente per metafora. Viviamo giornate più lunghe e giornate più corte, gioiose e tristi, fruttuose e inutili, assolate e buie. E tutto ciò in maniera relativamente non preordinabile.

Questo scenario si riflette nel titolo che Petrarca assegnò alla sua ineguagliabile raccolta: *Rerum vulgarium fragmenta*. Questo titolo nella sua prima parte è fortemente polisemico: *rerum* non richiede lo stretto rinvio al referente letterario e linguistico, non indica cioè obbligatoriamente il campo ristretto dei componimenti. Se al titolo si attribuisce il significato esclusivo di "*Frammenti delle mie composizioni in volgare*", si attua con ciò una limitazione semantica che non consente di istituire alcuna relazione profonda con la struttura dell'opera.

Se invece si attiva una prospettiva polisemica, allora il titolo assume una pregnanza universalistica. Siamo di fronte a frammenti, che rappresentano eventi, *res*, situabili a livello di *vulgus*, a un livello di esperibilità che anche il *vulgus* può condividere, e contemporaneamente al livello più terreno, più umile (da *humus*, terra), che il lessico latino consente di indicare nella categorizzazione sociale della specie umana. E il tempo terreno può essere narrato solo per *fragmenta*.

Mi fermo qui. Un rapido confronto con la struttura della *Commedia*, dove la numerologia rinvia costantemente al non tempo dell'eternità divina (3 e 1), e l'architettura causativa degli schemi aristotelico-tomistici organizza scenari e spazi dove nulla è frammento, ma ogni evento esperibile è parte intelligentemente predeterminata e predeterminabile di un tutto, perfino nell'ambito del caso (*Inf.* VII, 73-96), può illustrare la straordinaria distanza che separa la concezione del mondo di Petrarca da quella di Dante.

Partire da queste premesse prospettive comporta prendere adeguate distanze da quanti considerano il *Canzoniere* come una sorta di romanzo d'amore. Si tratta di una presa di posizione forse non facilmente condivisibile, ma difendibile: voglio sapere cosa c'entrano i tartufi (RVF 9),

le misteriose richieste di materiali librari (RVF 40), le straordinarie allusioni al poderoso, solitario e segreto lavoro scientifico (RVF 35), le invettive contro Babilonia (RVF 114, 136, 137, 138) col romanzo d'amore. Forse sarebbe ora di decidersi a spiegare in quali componimenti del *Canzoniere* compare inequivocabilmente l'eros, e in quali invece la sua presenza viene dedotta *ex silentio* o da debolissimi indizi.

La dominanza dell'eros nella vita terrena non ha bisogno di dimostrazioni. E se consideriamo il *Canzoniere* come uno *speculum* della vita terrena, non ci meraviglierà la importante e fondamentale, ma non fondativa, presenza dell'eros.

RVF 90

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;

e 'l viso di pietosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi pareo:
i' che l'èscia amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di sùbito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; et le parole
sonavan altro, che pur voce humana.

Uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i'vidi: et se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.

Area di sviluppo potenziale, versante attuale.

Questo sonetto ci narra di un'esperienza di **attrazione totale**,
situata **in un punto del tempo pregresso**.

In quel punto l'io narrante situa **un evento percettivo principalmente visivo**,
uno scenario di cui fanno parte
capelli biondo oro sensualmente scompigliati dal vento;
l'impatto emotivo dello sguardo, di uno sguardo che diventa calore incendiario,

e interpreta fino alla soglia del dubbio

uno scenario visivo, il colore del viso, ed emotivo, la pietà,
che danno ragione assoluta di un **immediato incendio emotivo del desiderio**.

Questo scenario è facilmente riconducibile a un'esperienza emotiva adolescenziale comune, e perciò condivisibile, e cioè all'esperienza dell'**infatuazione**.

Non vedo ragioni per negare questa possibile correlazione.

Il poeta ci sta raccontando qualcosa di questo genere, che non si situa propriamente nella dimensione dell'infatuazione, perché rappresenta qualcosa di molto più profondo e stabile, ma può essere accessibile e confrontabile a partire da questa comune esperienza.

Se io invito degli adolescenti a rappresentarsi un evento emotivo di questo genere, non li depisto, non li porto in una direzione sbagliata. Soprattutto se li invito a cercare qualcosa di analogo nella loro dimensione esperienziale.

Questo scenario emotivo può essere riferito anche per l'adolescente a una dimensione più matura: l'amore a prima vista. Essa può essere oggetto di esperienze emotive indirette: per esempio letture, o narrazioni cinematografiche.

Nell'esperienza dell'**infatuazione** sono presenti fenomeni di assolutizzazione: l'oggetto dell'infatuazione ha caratteristiche di assolutezza, di perfezione, di **inconfrontabilità**.

Una volta stabilita la possibilità di attribuire l'esperienza dell'incendio emotivo improvviso a una dimensione esperienziale condivisibile, diventa meno arduo ragionare sulla dimensione dell'inconfrontabilità.

Area di sviluppo prossimale, versante potenziale.

Il nostro autore vive in un contesto letterario medioevale, segnato dall'esperienza culturale dello *stil novo*, un contesto già noto agli allievi, nel quale l'inconfrontabilità si traduce in angelicazione. A questo processo Petrarca aggiunge qualcosa di più: una divinizzazione di ascendenza pagana, virgiliana.

Chiarita questa premessa, e stabilito che in RVF 90 Petrarca ci racconta un incontro con la dimensione femminile angelicata, che è una dimensione del divino, il passo successivo consiste nell'esaminare i due versi finali del sonetto, per far rilevare come lo straordinario incontro non conduce a un perfezionamento, e provoca invece una piaga inguaribile.

Siamo all'opposto del percorso che troviamo nella *Commedia* di Dante.

A partire da qui diventano possibili integrazioni *ad libitum* sull'intera struttura del sonetto. Dò solo alcuni esempi.

La presenza del *sinhal*.

La persistenza sull'oro: *oro-aura*, che richiama *aurum*, aureo, si spegne in – ar – di “*sparsi*”, e non da ultimo ingloba il *sinhal*, prosegue col suono brillante [i] in prossimità dell'immagine aurea: “*in mille dolci nodi gli avvolgea*”, collegandosi per torsione dei suoni vocalici [i] – [ie] – [oi] – [oi] – [ia] con l'immagine del nodo.

La perseveranza fonica delle liquide da *oro-aura-sparsi*, alla dolcissima [l] nella sequenza *mille-dolci – gli-avolgea*.

La valenza erotica dei capelli mossi dal vento – antropologicamente documentabile *per contrarium* dall'imposizione del velo (che non è per nulla esclusivamente islamica) e positivamente dalle infinite réclame televisive sugli shampoo – è attivata qui letterariamente dal rinvio alla dea stessa dell'amore, alla Venere di Verg. *Aen.* 1, 319 (*dederatque comam diffundere ventis*), un passo ben presente a Petrarca e, per ragionati motivi, molto caro al suo cuore, che ritorna ancora nel sonetto imitando l'ipostasi negativa (v. 9 “*non era l'andar suo cosa mortale*”, che contamina *haud tibi voltus mortalis*, Verg. *Aen.* 1, 327-328 con *et vera incessu patuit dea*, Verg. *Aen.* 1, 405; vv. 10-11 “*et le parole / sonavan altro che pur voce humana*” – *nec vox hominem sonat*, Verg. *Aen.* 1, 327).

La dimensione percettiva narrata nel sonetto distingue con straordinaria nettezza percezioni visive-emotive dell'io (prima quartina) da percezione di stati emotivi interiori di altri (seconda quartina). Si possono invitare i lettori a esprimere un giudizio sulla condivisibilità esperienziale di questa distinzione.

Se questi rilievi sono possibili, allora si deve concludere che questo sonetto narra di una condi-

zione umana e terrena condivisibile. Esplora l'umana natura nella dimensione del tempo terreno, confrontato con la dimensione divina.

Da questo incontro e confronto l'uomo non ricava beatitudine, ma una piaga perenne. La percezione dell'assolutezza divina esaspera la percezione della limitatezza terrena, non ne provoca il superamento, come avviene nel contesto dello *stil novo*.

RVF 139

Quanto più disiose l'ali spando
verso di voi, o dolce schiera amica,
tanto Fortuna con più visco intrica
il mio volare, et gir mi face errando.

Il cor che mal suo grado a torno mando,
è con voi sempre in quella valle aprica,
ove 'l mar nostro più la terra implica;
l'altrier da lui partimmi lagrimando.

I' da man manca, e' tenne il camin dritto;
i' tratto a forza, et e' d'Amore scorto;
egli in Ierusalem, et io in Egipto.

Ma sofferenza è nel dolor conforto;
ché per lungo uso, già fra noi prescripto,
il nostro esser insieme è raro et corto.

Individuare un **versante attuale** per questo sonetto è senz'altro meno immediato e semplice rispetto al precedente.

1. Il punto di partenza più vicino è costituito dall'esperienza del volo, che è all'origine della narrazione contenuta nelle quartine.

A. Ci possiamo domandare: l'umanità ha esperienza del volo?

Questa domanda non si pone solo a livello di storia della tecnologia o di storia naturale.

È chiaro che gli uomini, in quanto capaci di osservazione, hanno da sempre osservato in natura esperienze di volo, e che nell'era della Stazione Spaziale Internazionale il volo umano è qualcosa di molto concreto ed esperibile: basta osservare ciò che ci riserva Cimetta sopra Locarno pressoché in tutte le stagioni dell'anno. Si fa volo col parapendio in continuazione.

Ma, prescindendo dall'osservazione e prima che le risorse tecnologiche glielo consentissero, l'uomo ha mai fatto esperienze di volo?

La risposta a questa domanda deve essere affermativa.

E bisogna chiarire che l'esperibilità non è né teorica né fantastica: è concreta.

Si tratta dell'esperienza del volo a livello onirico.

Da Freud in qua, per una parte molto minoritaria del genere umano è difficile comprendere, prima ancora che accettare, la concretezza delle esperienze oniriche. Ma per secoli prima di Freud e ancor oggi a vasti livelli socioculturali, la dimensione onirica rappresenta un livello di realtà, le cui percezioni non si differenziano da quelle del vivere quotidiano. Un esempio per tutti: il contatto col regno dei morti.

Dunque: esperibilità del volo a livello percettivo, come esperienza condivisa/condivisibile.

Come poi Petrarca descriva questa esperienza attiene totalmente al versante potenziale.

B. Inoltre il concetto di volo come metafora di libertà.

Non ritengo necessario documentare quanto questa metaforizzazione sia presente anche nell'immaginario quotidiano contemporaneo.

2. A un livello meno immediato si situa una seconda dimensione esperienziale: l'opposizione mare-terra.

Il mare come luogo dell'instabilità, la terra, come luogo della certezza, del *cammin dritto* e salvifico.

Nell'era dei GPS e di Locarno Monti è ben difficile che questa dimensione possa far parte del patrimonio esperienziale adolescenziale.

A livello indiretto esistono letture e film.

Stando ai racconti adolescenziali finora da me sollecitati e raccolti è più probabile incontrare esperienze aviatorie problematiche, piuttosto che esperienze nautiche.

Potrebbe essere una buona occasione per far presente che al tempo di Petrarca la navigazione, nel sistema dei trasporti, svolgeva lo stesso ruolo che oggi tocca all'aviazione.

Ci troviamo qui ai limiti tra versante attuale e versante potenziale.

L'orizzonte esperienziale si distende per questo testo fino all'area dell'esperibilità, come cercherò di documentare qui di seguito.

Versante potenziale

Premesso che ciò che si narra in questo sonetto viene qui letto alla luce di quanto ne ha detto il Foresti, si possono precisare alcuni punti.

Petrarca ci rinvia a un preciso luogo geografico dove la terra *più implica il mar nostro*, vale a dire il Tirreno. Sono le saline che fronteggiano l'isola di Hyeres.

Ridurre a esperibilità questo scenario è oggi possibile con più facilità, perché esiste Google Earth.

Portare a una dimensione di consapevolezza percepibile ciò che dal poeta ci proviene in una prospettiva profondamente e altamente metaforica è oggi impresa più semplice.

Nello scenario percepibilmente geografico delle saline, dove la terra imprigiona il mare, egli situa aspetti della condizione umana: instabilità-mare, stabilità-terra.

E di nuovo, a partire da qui, da queste esperibilità, diventa possibile il confronto con l'immaginario poetico più propriamente indagato con gli importanti strumenti della critica contemporanea.

È per esempio importante l'accostamento di questo passo con *Inf.* V, 82-85. La successione *disiose-ali-dolce-schiera* ripete la successione dantesca *disio-ali-dolce-schiera*. Ciò potrebbe essere frutto di un casuale e inconsapevole evento mnestico, di un evento casuale determinato da intertestualità, oppure di intenzionale allusione. C'è un criterio per schierarsi con l'una o l'altra di queste due ipotesi?

L'eventuale allusione dantesca induce a confrontare il desiderio di ritrovare la dolce schiera dei monaci con il desiderio di Paolo e Francesca di rispondere all'affettuoso grido di Dante.

Questo confronto situa Petrarca nella schiera delle anime perennemente sofferenti per le colpe d'amore, e il fratello monaco e i suoi confratelli in una posizione di vicinanza alla saggezza e alla pace spirituale di Virgilio, e a un destino di salvezza eterna simile a quello di Dante.

Se si volesse postulare l'involontarietà del richiamo dantesco, attribuendolo a un evento mnestico spontaneo e incontrollato, la precisione del raffronto situazionale avrebbe un che di miracoloso.

Altro possibile raffronto con Dante a livello lessicale: il concetto di cammino. Nel verso iniziale della *Commedia* questo concetto è metafora della vita terrena. Nel *Canzoniere* questo concetto è metafora della *diritta via*, e la metafora della vita terrena non è un cammino, ma è un *corso*, una navigazione incerta e insidiosa.

La determinazione degli elementi valoriali di questo scenario passa attraverso la possibilità di considerarne le componenti in una prospettiva polisemica. Se si coglie la valenza metaforica dell'opposizione mare-terra, ben presente in *Fam.*9, 16, che riporta il racconto della fondazione della Certosa di Montrieux, tutto il sonetto acquisisce una maggiore profondità. Non c'è solo un concreto riferimento geografico, ma c'è anche, nel contesto di questo, una visione del mondo.

La possibilità di moltiplicare le attribuzioni di senso nella scrittura di Petrarca trova una notevolissima esemplificazione nell'ultima terzina.

In essa le possibilità che espongono ora ruotano tutte intorno al senso da attribuire al concetto di *lungo uso già fra noi prescritto*, dove *prescritto* significa "scritto prima", e cioè "predestinato".

Predestinato per chi?

Primo senso: per Petrarca e per la *dolce schiera amica*.

Nel **tempo del contingente**, della concreta e storica situazione in cui si trova il poeta, rispetto a quella del fratello. Ambedue le situazioni "prescrivono" uno stare insieme *raro e corto*.

Secondo senso: nella condizione umana individuale.

Nel **tempo della vita**, dove *l'essere insieme* non è mai totale, è sempre parziale e limitato, dove c'è l'estraneità, che rarefa i momenti di prossimità, sempre corti rispetto alla durata dell'esistenza.

Terzo senso: nella condizione umana cosmica.

Nel **tempo dell'universo**, dove più che mai il tutto si presenta diviso, in separatezze piene di dubbi e di interrogativi.

A un livello emotivo più elementare ciò che questo sonetto evoca è il sentimento della nostalgia, del dolore per il ritorno impedito/impossibile. A un livello emotivo più profondo esso evoca la consapevolezza che questa condizione non è temporanea, ma è la condizione permanente della vita terrena.

Nel breve spazio del sonetto è presente un ricchissimo immaginario concettuale.

Il volo, le ali che si aprono sulla spinta del desiderio, la schiera amica, la sorte, la Fortuna incontrollabile e maligna, la Fortuna stoica, che tende trappole come nell'uccellazione e impedisce di controllare la direzione del volo, e d'altro canto, stoicamente, la libertà della Ragione, il cuore che supera gli impedimenti della Fortuna e giunge al riparo della valle rassicurante, riparata, aprica, dove il mare dell'esistenza umana, il mar nostro, e materialmente il *mare nostrum*, è trattenuto dalla terra in misura più alta del solito. Avviene una scissione: il corpo, la vita materiale si separa dalla vita mentale, affettiva e spirituale. E questa scissione viene illustrata con rinvii tipicamente medioevali: la sinistra, la mano manca, e la destra, il retto cammino, la costrizione violenta di contro all'amore, la patria agognata, Gerusalemme, e la terra d'esilio, l'Egitto. Ma poi su tutto prevale la condizione umana, il lungo uso prescritto, che non consente la prossimità, l'essere insieme, se non in forme temporanee e frammentarie.

RVF 52

Non al suo amante più Dïana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.

Questo madrigale va certamente ascritto a quei componimenti che mostrano esplicitamente presenza dell'eros, con sicuro rinvio a Laura per la presenza del *sinhal*, che compare qui per la prima volta nel *Canzoniere*.

Versante attuale

Non sarà difficile inquadrarne la seconda terzina e il distico della chiusa nella dimensione esperienziale dell'infatuazione, già esplorata per RVF 90, con l'aggiunta del motivo antinomico caldo/gelo.

Gli allievi, se già forti dell'esperienza di RVF 90, riscontreranno spontaneamente il *sinhal*, il colore di capelli, il vento che li scompiglia.

L'attivazione del versante attuale fa riferimento a precedenti esperienze estetiche, con gli arricchimenti già acquisiti.

Versante potenziale

L'accesso al versante potenziale è qui molto più complesso che in RVF 90.

Se in RVF 90 il rinvio alla cultura antica, a Virgilio, è, in qualche misura, mediato dal lessico del volgare, che media il rinvio al divino attraverso l'angelicazione, in RVF 52 il rinvio al divino è direttamente connesso, senza mediazioni, con cultura letteraria.

Si tratta del mito di Atteone, che nutre l'immaginario della prima terzina.

La riflessione su questo punto può spingersi fino alla critica delle fonti.

I commenti rinviano sistematicamente a Ovidio, *Met.* III,138-252, ma il confronto fra il testo ovidiano e la sintesi petrarchesca pone importanti interrogativi.

Come può Petrarca, sulla base del racconto ovidiano, affermare che Diana "*piacque*" al suo "*amante*", quando la vide "*tutta ignuda*", "*per tal ventura*" in mezzo alle "*gelide*" acque?

Nel racconto ovidiano sono chiaramente presenti:

- la nudità
- la casualità
- la freschezza delle acque
- l'avvistamento.

Il punto di vista è situato dalla parte di Diana, quindi:

- non Atteone vide, ma Diana fu vista,
- non Atteone si soffermò sulla nudità della dea, ma le ancelle di lei e lei stessa si vergognarono della nudità,
- non si fa cenno a eventi emotivi relativi a piacere/dispiacere riguardanti Atteone,
- non si fa cenno a prospettive erotiche focalizzate su Atteone (e, se è per questo, nemmeno su Diana).

Quindi il rinvio dei commenti è pertinente sotto il profilo della trama mitologica.

Non è pertinente sotto il profilo della sintesi petrarchesca.

È evidente che Petrarca, a differenza di Ovidio, erotizza il mito: Diana piacque, e Atteone ne era innamorato. I primi tre versi si possono infatti così parafrasare:

Quando

per un caso tale. [che oggi ancora se ne parla

[che costò così caro

[che ... (a piacere: ad es.: per sua incredibile sorte)

il suo innamorato vide la dea Diana

tutta ignuda,

egli provò un piacere non più grande...

Si potrebbe obiettare che anche Petrarca focalizza su Diana, essendo ella il soggetto di “piacque”, ma sarebbe una pedanteria: la reazione emotiva focalizza su Atteone, e fu Atteone che provò il piacere. Il resto della terzina focalizza su Atteone anche sotto il profilo delle relazioni sintattiche.

Non è facilmente condivisibile che Petrarca innovasse Ovidio, universalmente noto, senza riguardo a possibili obiezioni, perciò potrebbe essere pertinente citare, in relazione alla sintesi petrarchesca, non Ovidio, ma Stazio, *Theb.* 3, 201-203:

*nec quod tibi, Delia, castos
prolapsum fontes specula temerare profana
heu dominum insani nihil agnovere Molossi,*

dove lo sguardo profanatore, la *specula profana*, è protagonista della violazione, della *temeratio*. Altre mediazioni sono possibili: nell’*Ovide moralisé* troviamo “*Toute nue, sans converture, / Voit le vallet, qui d’aventure / S’est la sor elles embatus*”. (vv. 427-429 e per il primo sintagma anche v. 453), che si potrebbe confrontare con “*tutta ignuda*” “*per tal ventura*” di RVF 52,2. Va inoltre sottolineato che nell’*Ovide moralisé* la sfera pagana del divino è sistematicamente ricondotta a quella cristiana.

I rilievi potrebbero spingersi molto lontano, fino al *Secretum*, o fino alla biblioteca di Petrarca. Preferisco però chiudere questo discorso con un ulteriore confronto con Dante.

La lettura qui proposta di RVF 52 postula un confronto con il mito antico dove l’incontro dell’essere umano con la divinità pagana è considerato senza mediazioni un incontro tra sfera terrestre e sfera divina. Questo orientamento petrarchesco, che mostra disponibilità a riconoscere presenza del divino nelle narrazioni pagane, è documentabile in profondità, perfino nelle riflessioni presenti nel *De viris illustribus*, per es. a proposito dell’apoteosi di Romolo. Una ricerca sulla presenza di Diana in Dante, che può avvalersi dell’*Enciclopedia dantesca*, porterebbe a concludere che l’unica prospettiva religiosa, in cui Dante accetta di situare la divinità pagana, è una prospettiva infernale: la celebre “donna che qui regge” di Inf. X, 80. Per il resto Diana e i riferimenti alla mitologia che la riguardano costituiscono in Dante splendide metonimie che impreziosiscono straordinari scenari astronomici, “senza connotazioni ideologiche” (così Giorgio Padoan alla voce *Diana*). Anche questo confronto dà una misura della distanza tra i due spiriti magni: Dante accoglie robustamente, anche se con importanti e meravigliose incoerenze, la prospettiva del *De civitate Dei* di sant’Agostino, che riduceva a entità demoniache le divinità pagane, Petrarca se ne discosta, e nella dimensione religiosa dell’esperienza pagana è disposto a riconoscere presenza del divino.

Per amare Petrarca

Senza perdere di vista la prospettiva vygotkiana, sento la necessità, per concludere, di dar ragione del titolo che ho proposto per questa relazione.

Non nascondo che esso è stato occasionato dalle conversazioni con colleghi che godono della mia incondizionata stima e che negano recisamente la possibilità di amare Petrarca. Le mie riflessioni si pongono in cordiale dialogo con loro.

A un altro livello mi sono proposto di esemplificare un modello di relazione didattica non tradizionalmente oggettivistica, dove si cerca di costruire un rapporto che va da *significante* a *significante*, intendendo per *significante* l’entità che attribuisce il significato al segno. Questa è la ragione più importante per cui il titolo focalizza su una prospettiva emotiva: perché senza l’attivazione emotiva è pressoché impossibile sollecitare l’attribuzione di significato.

Questo orientamento didattico è giustificato dalla bibliografia, dove propongo le letture che hanno nutrito le riflessioni fondative del metodo.

Esso è maturato nel tempo a partire da una critica radicale dei modelli semiotici diffusi, nei quali l'architettura delle relazioni tra segno, significante e significato è totalmente fuorviante rispetto alle strutture percettive e ai processi di significazione illustrabili non solo esperienzialmente, ma anche alla luce delle moderne ricerche sulle attività della mente.

Su questo punto, e cioè sulla sostenibilità dei modelli semiotici diffusi, sarebbe ora di aprire una franca discussione. La mia tesi è che la loro permanenza nell'insegnamento si configura come un vero ostacolo alla possibilità di individuare e sollecitare quelle aree prossimali che svolgono un ruolo straordinario nell'attivazione di processi di apprendimento.

Riferimenti bibliografici

- Edelmann, M. (1993). *Sulla materia della mente*. Milano: Adelphi.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2012). *Metafora e vita quotidiana*. Milano: Bompiani.
- Pirenne, M.H. (1991). *La percezione visiva*, Padova: Franco Muzzio.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2002). *Elementi di linguistica cognitiva*. Urbino: Quattroventi.
- Bruner, J. (1992). *La ricerca del significato*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Iser, W. (1987). *Latto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Bologna: Il Mulino.
- Anolli, L. (a cura di) (2002). *Psicologia della comunicazione*. Bologna: Il Mulino.
- Bear, M. F., Connors, B. W., & Paradiso, M. A. (2002). *Neuroscienze. Esplorando il cervello*. Milano: Masson.
- Carlson, N. (2002). *Fisiologia del comportamento*. Padova: Piccin.
- Schacter, D. (2002). *I sette peccati della memoria*. Milano: Mondadori.
- Schacter, D. (2001). *Alla ricerca della memoria*. Torino: Einaudi.
- Fauconnier, G. (1994). *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. New York: Cambridge University Press.
- Damasio, A. (1995). *L'errore di Cartesio*. Milano: Adelphi.
- Sacks, O. (1986). *Luomo che scambiò sua moglie per un cappello*. Milano: Adelphi.
- Sacks, O. (2008), *Musicofilia*, Milano: Adelphi.
- Grandin, T. (2006). *Pensare in immagini*. Trento: Erickson.
- Lakoff, G., & Nunez, R. E. (2005). *Da dove viene la matematica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Carruthers, M. (2002). *Machina memorialis*. Paris: Gallimard.
- Florian, R., & D'Amato, F. (1989). *Il programma Feuerstein. Modi e metodi per organizzare l'attività cognitiva*. Firenze: Giunti & Lisciani.
- Debray, R. (1992). *Apprendre à penser. Le programme de R. Feuerstein: une issue à l'échec scolaire*. St Just-La-Pendue: Georg.
- Cardinet, A. (1995). *Pratiquer la médiation en pédagogie. Préface de Reuven Feuerstein*. Paris: Dunod.
- AA VV (1990). *Pedagogies de la médiation. Autur du P.E.I. Programme d'Enrichissement Instrumental du Professeur Reuven Feuerstein*. Saint-Martin-En-Haut: Chronique Sociale.
- AA VV (1998). *Vygotskij, Piaget, Bruner. Concezioni dello sviluppo (a cura di Olga Liverta Sempio)*. Milano: Raffaello Cortina Editore.