

PAROLE-FAGLIA E PAROLE-CROCO: IPOTESI DI UNA STORIA DELLA PAROLA LETTERARIA

Magda Indiveri

In un'intervista in cui gli si chiedeva se, a suo modo di vedere, era possibile insegnare la letteratura, Roland Barthes rispose: «non c'è altro da insegnare. Perché la letteratura è fino al ventesimo secolo una *mathesis*: un campo di sapere completo, che mette in scena, attraverso testi molto diversi tra loro, tutti i saperi del mondo in un momento determinato»^[1].

Sulla scia del grande maestro, procediamo con la certezza di poter fare storia con la letteratura.

Ci si interroga su come tale rapporto venga sviluppato, esaltato o sottaciuto nell'insegnamento quotidiano. Non sfugge che la cattedra A050 negli istituti tecnici e professionali prevede proprio l'unione delle due discipline, molto spesso tenute nella stessa classe dal medesimo docente, e che quindi la “storia nella letteratura”, l'approccio storico ai testi, la storia letteraria, avviati nelle ore di italiano, si riverberano - e al tempo stesso si diversificano per modalità, linguaggio, presupposti teorici - sulle ore di insegnamento di storia. Il testo letterario è il segno di una storia – perfino nella scelta del genere questa storia si esprime – e per gli studenti delle scuole superiori, oggi spesso appiattiti sul presente continuo, è finalità educativa imprescindibile arrivare a cogliere questo spessore.

Possiamo fare storia in classe – storia linguistica, storia della ricezione, del costume, sociale, storia delle idee, fermandoci

su un vocabolo presente in un testo e procedendo ad un lavoro di scavo e di ricerca guidata con gli allievi? Si configura qui l'opportunità di un lavoro in due tempi: una prima parte teorica, di motivazione, riferibile agli studenti a diverso livello e in forme diverse, come lavoro di sottosuolo, scavo di faglia; la seconda parte sarà la salita in superficie di questo lavoro profondo, l'affioramento. L'obiettivo sarà far emergere la profondità della letteratura, quindi la sua storicità.

E non è tutto il lavoro dell'insegnante, particolarmente di quello di scuola, uno scavare e poi un mettere in superficie? Un superficializzare che non perda gli strati - uno s-piegare che è di-s-piegare?

A seconda del contesto, e badando bene a non perdere la scientificità dell'operato, l'insegnante scende nella lingua letteraria e guida i propri studenti al riconoscimento.

Il quadro teorico (la faglia)

Sappiamo che una faglia è una frattura, più o meno grande, della crosta terrestre, dovuta al movimento di masse rocciose, ad esempio uno di quegli sprofondamenti che generano le fosse tettoniche. E' Cristina Campo, finissima lettrice e traduttrice bolognese, a proporre questa similitudine: «ogni parola si offre nei suoi multipli significati, simili alle faglie di una colonna geologica: ciascuna diversamente colorata e abitata, ciascuna riservata al grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare. Ma per tutti ha un colmo dono che è totale e parziale insieme, bellezza e significato, indipendenti e tuttavia inseparabili»^[2]. Una visione dunque in verticale della pagina letteraria, come anche Giorgio Manganelli mirabilmente disegnava: «Direi che la pagina comincia da quella esigua superficie in bianco e nero, ma si dilunga e si dilata e sprofonda, ed anche emerge e fa bitorzoli, e cola fuori dai margini. Una parola violentemente scardina i silenzi acquamarina del profondo, e ne desta squame di pesci, squali, scheletri di navi, coralli, fosforescenze»^[3]. Ecco l'appiglio: la pagina va vista ed indagata come un paesaggio, e questo paesaggio non è che stratificazione, quella gaddiana «affiorante parvenza della ragione e della causa biologica»^[4]; come disse in un'intervista Andrea Zanzotto, si tratta di

«scalfire, scalpellare, graffiare la lingua o di sprofondarvi più che di usarla»^[5], alla ricerca attenta di parole-residui che siano segnali (oggetti impigliati nella montaliana rete a strascico della storia), di cui il novecento ci ha reso consapevoli.

«Le parole si tendono si lacerano e talvolta si spezzano sotto il peso, sotto la tensione incespicano scivolano muoiono imputridiscono per imprecisione non vogliono stare al loro posto non vogliono restare ferme»^[6]. Con l'Eliot dei «Quattro quartetti» ci mettiamo in vigile ricerca delle mobilissime parole della letteratura.

E' una consapevolezza da trasmettere ai giovani allievi, quella di guardare la parola con rispetto, vederne lo spessore, notarla nel suo galleggiare, pulirla delle incrostazioni...La parola letteraria è parola piena.

Nell'insegnamento non va poi mai dimenticato l'aforisma di Kraus sulla capacità della parola, se guardata da vicino, di rimandare quanto più lontano lo sguardo: da essa si può avviare il processo di intertestualità : «Nel momento in cui scopriamo che in un testo ci sono i segni di altri testi, esso non è più isolato, ma fa parte di una comunità, determina la propria comunità, entra in una costellazione»^[7]

Parola piena in relazione con un mondo: obiettivo di questo tipo di approfondimento, che porta all'apprendimento di competenze importanti e che può essere declinato in fasi e momenti diversi. Nel caso proposto si pensa ad un ultimo anno delle superiori, ma in realtà nelle stesse scuole medie il tipo di approccio può essere utilmente praticato.

Sulle scale della biblioteca dei ragazzi della Sala Borsa di Bologna, luogo stimolante e fantasioso oltre che benemerito, sono stati dipinti in striscia continua i versi che seguono:

«C'è un passaggio segreto/ in questa poesia.

Tu forse non lo vedi/ ma è indubbio che ci sia.

C'è una piccola leva/ dietro questa parola.

Afferrala deciso,/ tirala una volta sola.

Si aprirà un varco/ su una scala nascosta

Che scende giù in basso.../ Chissà dove porta?

Un buio d'inchiostro/ avvolge le scale

Prendi una torcia,/ potresti inciampare».^[8]

Non sembri irriverente o futile questa citazione: l'insegnante per sua natura mescola linguaggi e approcci diversi, coniuga la scientificità della ricerca teorica con l'occasione anche giocosa in cui proporla, guida gli studenti al riconoscimento di strutture e contenuti in modo che il proprio metodo sia trasparente e divenga esso stesso elemento di apprendimento. Ma al tempo stesso non perde di vista mai i propri interlocutori e ad essi adatta le proprie parole e la propria andatura. Anche in questo sta la storicità dell'indagine letteraria a scuola.

Il percorso (il croco)

Nella negatività diffusa dei celeberrimi versi montaliani «Non chiederci la parola», è necessario che, per l'acquisizione del senso, si stagli lo splendore dell'immagine del croco, fiore che nella città contemporanea è oramai sconosciuto e non rievocabile nella rete immaginativa del giovane lettore.

«Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato»^[9]

Qui naturalmente l'indagine può prendere la dimensione orizzontale ed andare a legarsi alle altre immagini floreali del poeta- girasoli e limoni – alla solarità e al simbolismo del colore.

Ma noi proponiamo lo scavo, a strati successivi.

Bertoni nel suo piccolo saggio su Montale indica come pascoliana la similitudine botanica del croco, che in nota definisce come genere di piante erbacee bulbose, con tubero schiacciato, foglie lineari e fiori di colori brillanti^[10]. Non manca comunque di rimarcare la presenza dell'immagine anche nel D'Annunzio delle *Laudi*, che nell'aggettivazione anticipa la connotazione di splendore che Montale pone nel verbo.

«Sotto l'urania rugiada
quivi continuo fiorisce
di bei corimbi il narcisso

delle Magne Dee molto antica
ghirlanda, e 'l croco aureo splendente»

Giovanni Pascoli in «Inno a Roma», elenca tra gli altri fiori i
«crochi dagli stami d'oro»; pallido è invece il fiore della
poesia «Il croco» (dai *Canti di Castelvecchio*), su cui Pascoli
proietta se stesso poeta, e lo vede sofferente perché, messo nel
vaso, è come strappato dalla sua terra, offeso, esule; ma apre il
suo cuore al sole.

«O pallido croco,
nel vaso d'argilla,
ch'è bello, e non l'ami,
coi petali lilla
tu chiudi gli stami
di fuoco:
le niche di fuoco
coi lunghi tuoi petali
chiudi nel cuore
tu lesa, o poeta
dei pascoli, fiore
di croco!
Voi l'acqua di polla
ravvivi, o viole,
non chi la sua zolla
rivuole !

II

Ma messo ad un riso
di luce e di cielo,
per subito inganno
ritorna il tuo stelo
colà donde l'hanno
diviso:
tu pallido, e fiso
nel raggio che accora,

nel raggio che piace,
dimentichi ch'ora
sei esule, lacero,
ucciso:
tu apri il tuo cuore,
ch'è chiuso, che duole,
ch'è rotto, che muore,
nel sole!»

E' però al capitolo XIV de «Il fanciullino» che il riferimento di Montale rimanda, colmandosi del suo significato teorico: il croco come simbolo della necessità di precisione della lingua poetica:

«Pensate ai fiori e agli uccelli, che sono de' fanciulli la gioia più grande e consueta: che nome hanno? S'ha sempre a dire uccelli, sì di quelli che fanno *tottavì* sì di quelle che fanno *crocro*? Basta dir fiori e fioretti, e aggiungere, magari, vermigli e gialli, e non far distinzione tra un greppo coperto di margherite e un prato gremito di crochi?»

Si noteranno a questo punto due elementi che varrà la pena investigare: la carica evocativa dell'immagine solare del croco, il sole, l'oro, il fuoco degli stami; e l'oggetto preso come correlativo della potenza nuova, esatta ed esigente, prodotta dalla letteratura.

Si vedrà quanto questa duplicità di connotazioni caratterizzi il percorso.

Il termine italiano croco (*crocus sativus*) potrebbe derivare dal greco *krokon* che indica il colore giallo, a sua volta derivato dal semitico occ. (ebraico) *karkom* e da una parola egizia equivalente. In particolare il colore giallo, oltre che per i petali che hanno però altre varianti di colore, indica la colorazione giallo-aranciata degli stami, filamentosi, da cui si ricava quello che oggi, attraverso l'arabo *za'faran* (pianta gialla), chiamiamo zafferano.

La pianta, originaria dell'Asia Minore, fu impiegata fin dall'antichità per uso tintorio, farmacologico, cosmetico e gastronomico. Le sue proprietà erano note agli Egizi, ma anche in ambito cretese-miceneo, tanto che il fiore dello

zafferano è raffigurato sulle pareti del Palazzo di Cnosso. Nel *Cantico dei Cantici*, il croco viene associato alle piante più aromatiche del giardino («nardo e croco, cannella e cinnamomo»). Ippocrate ne loda le facoltà farmacologiche, Galeno addirittura lo prescrive per tutti i mali. I Romani lo usarono soprattutto in cucina: famose le ricette di Apicio con salse a base di croco per condire il pesce. Gli Arabi lo diffusero in Spagna, che ancora oggi è la più grande produttrice di questa pianta. Si deve agli Arabi il mutamento nel corso del Medioevo del nome, da croco a zafferano. La parola deriva dal persiano "*sahafaran*", da "*asfar*" (giallo), passato nell'arabo "*za'faran*" e quindi nello spagnolo "*azafran*". Il giallo si riferisce al colore assunto dagli stimmi dopo la cottura.

Soprattutto in Italia, con lo sviluppo della civiltà mercantile del sec. XIII, lo zafferano fu coltivato e commerciato come pianta tintoria, in particolare per colorare panni di lana, seta, lino e fu usato anche nella pittura. Nel Medioevo continuò comunque anche l'uso farmacologico, come antispasmodico e sedativo. Si pensò perfino che favorisse il parto, ritardasse la vecchiaia e aumentasse le capacità amatorie. Di conseguenza, fu la regina delle spezie prima che si diffondessero altre piante a seguito della scoperta dell'America.

Al di là delle sue proprietà terapeutiche, una ricerca tra *i loci amoeni* della letteratura rinascimentale ed oltre dimostra come il croco figurò, insieme ad altri specifici fiori di ascendenza mitologica, nel *topos* del repertorio floreale.

«Mirti e cedri e naranci e lauri il loco,
e mille altri soavi arbori han pieno.
Serpillo, e persa, e rose, e gigli, e croco
spargon da l'odorifero terreno
tanta suavità, ch'in mar sentire
la fa ogni vento che da terra spire» (Ludovico Ariosto, *Orl. Fur*, 18, 138)

"«Sì mirabil virtute,
o sì rara bellezza
in altro fior non si vagheggia, o prezza:

non in croco, in narciso, o 'n amaranto» (Torquato Tasso, *Rime*)

E' Poliziano che sintetizza l'intero catalogo botanico evocando tutti i personaggi mitologici trasformati in piante- Giacinto, Narciso, e Croco, giustappunto, dalle sue tre lingue.

«L'alba nutrica d'amoroso nembo
gialle, sanguigne e candide viole;
descritto ha 'l suo dolor Iacinto in grembo.

Narcisso al rio si specchia come suole;

in bianca vesta con purpureo lembo

si gira Clizia pallidetta al sole;

Adon rinfresca a Venere il suo pianto,

tre lingue mostra Croco, e ride Acanto».(Poliziano, *Stanze*,
79)

Nel dipingere crochi al di sotto delle Grazie di sinistra e di centro, Sandro Botticelli nella sua *Primavera* sembra essersi ispirato a stampe o antiche illustrazioni, accentuando la lunghezza degli stami. E' probabile che il pittore conosca i versi di Poliziano: per entrambi il croco cresce nel giardino di Amore e questa è diretta citazione omerica. Omero infatti nell'*Iliade* (XIV,348) fa nascere il croco nel prato dell'Ida, ove si celebrano le sacre nozze di Zeus e di Hera, e lo colloca, insieme al loto e al giacinto, tra i fiori che fanno agli dei letto matrimoniale. Si sa del resto che per le loro virtù fecondanti fiori di croco erano sparsi sui letti nuziali; il colore giallo-arancio era il colore femminile associato alle nozze, indossato da Imeneo (Ovidio *Met.* X, 5: «croceo velatus amictu / digreditur ...Hymenaeus»); Aristofane ne *Le Nuvole* gioca sulla tradizione: «La prima notte, ci coricammo, io, che sapevo di mosti, fichi secchi, lane, grasce: lei, di mirra, di croco, leccornie, giuochi di lingua, sperperi». Anche il mito tramandato da Teofrasto e ripreso da Ovidio attesta un amore appassionato ma impossibile tra il giovane mortale Krokos e la ninfa Smilax, trasformati dagli dei in piante (Ov. *Met.* IV, 283). Da questi exempla si ricava una prima connotazione fecondante e rigenerante del croco, che bene potrebbe essere collegata all'energia fondativa della letteratura. L'esempio per eccellenza potrebbe essere l'apparizione di Iside, sul finale

delle *Metamorfosi* di Apuleio (Ap, *Met*, XI): «sulla superficie del mare apparve una divina immagine, un volto degno d'esser venerato dagli stessi dei [...] Indossava una tunica di bisso leggero, dal colore cangiante, che andava dal bianco splendente al giallo del fiore di croco».

Ma, come si diceva, esiste un'altra sponda cui collegare la presenza del croco, letteralmente un'altra riva: quella della morte. Fin dagli inni omerici (nell'*inno a Demetra*, è insieme al narciso, fiore dell'inganno che attira Persefone per farla sprofondare nell'oltretomba) e in un frammento di Saffo di lamentazione («vorrei essere morta...quante corone di viole, di crochi insieme e di rose, cingesti...») il croco compare come fiore ctonio e legato alla sfera funeraria. Nelle *Fenicie* Euripide dice che una stola di croco fa da guida alle salme; Ifigenia viene condotta al sacrificio avvolta in un croceo velo; nel quarto libro dell'*Eneide* Iride che strappa il capello della vita a Didone ha brillanti penne di croco (Virg. *Aen*, IV, 700: «Ergo Iris croceis ...pinnis»). Secondo un altro mito, il fiore nasce dal sangue di Krokos, ucciso involontariamente da Hermes mentre giocava al disco. Studi antropologici lo associano ai misteri eleusini ed attestano che veniva bruciato nel rogo di personaggi pubblici.

Questa sua doppia natura, di morte e di rigenerazione, questo spessore simbolico ne fa dunque oggetto privilegiato di simbolismo letterario dalla carica particolarmente profonda e suggestiva. Ma l'ultimo atto di questo percorso in verticale, di questa discesa, torna allo scorcio del novecento, in particolare all'Inghilterra. Nel 1891 Oscar Wilde pubblica un piccolo saggio *The critic as artist* in cui ribadisce il valore superiore dell'arte e dell'approccio estetico sulla vita stessa^[11]. Per far questo, sotto forma di dialogo, il personaggio Ernest citando versi e situazioni prima da Baudelaire, poi da Meleagro, spiega il meccanismo dell'immedesimazione prodotto dalla pagina letteraria, la sua forza generativa, e dai versi di Meleagro estrapola, citandoli per la loro bellezza, loci amoeni con narcisi, anemoni e crochi.

Nel 1925 esce invece, nella raccolta intitolata *The common reader*^[12] l'articolo «Il committente e il croco». L'autrice,

nella sua veste di eccezionale lettrice, è Virginia Woolf. La disamina riguarda l'importanza della giusta scelta della committenza per l'opera letteraria: una questione di target, di politica editoriale, di gusto del pubblico. «Per questo lo scrittore che si è commosso alla vista del primo croco nei giardini di Kensington ...» deve scegliere il committente ideale. L'artista non può prescindere dal pubblico, perché «scrivere è un mezzo per comunicare, e il croco resta un croco imperfetto finché non lo si condivide con qualcuno». Se non si bada al destinatario i nostri crochi saranno «piante tormentate, belle e luminose ma con qualcosa di contorto»; se si considera troppo il gusto del pubblico, come fanno i giornali, il croco è pianta che «irradia una luce dorata, è ben rifinita... ma non appena scende la notte, questi fiori appassiscono». Dunque «il committente che desideriamo è allora qualcuno che ci aiuta ad impedire che i nostri fiori appassiscano».

E' sorprendente che negli stessi anni due maestri del novecento, la Woolf e Montale dibattano le stesse tematiche, il legame tra letteratura e realtà, con la medesima metafora: quella del fiore del croco, semplicissimo ma, come il percorso di scavo ha dimostrato, assolutamente carico di significati simbolici profondi. E' dalla forza emanata da questo simbolo che gli artisti, coscientemente o in modo inconsapevole, poiché spesso le metafore si agglutinano nei secoli in significati che il vocabolo trascina in se stesso, anche se non se ne è pienamente a conoscenza, che gli artisti appunto tramano i propri testi di valenze forti. In questo risiede la forza che è anche forza storica della parola letteraria.

Al termine di questo percorso di inabissamento nella parola, si risale e dal fondo la parola fiorisce di un significato più intimo, di una sua splendente necessità; essa si umanizza e parla al cuore del lettore; più che mai sentiamo reale e ineludibile la prescrizione di Hofmannstahl «Bisogna nascondere la profondità. Dove? Sulla superficie».

[1] R. Barthes, *La grana della voce*, Torino 1986

[2] C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano 2002

- [3] G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo* Torino 1982
- [4] C. E. Gadda “Un romanzo giallo nella geologia»” in *Meraviglie d'Italia*, Torino 1964
- [5] G. Nuvoli, *Andrea Zanzotto*, Firenze 1979
- [6] T.S. Eliot, *La terra desolata- Quattro quartetti*, Milano 2004
- [7] E. Raimondi, *La metamorfosi della parola*, Milano 2004
- [8] T. Mitton “Passaggio segreto” in *Prugna*, Torino 2001
- [9] E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano 1997
- [10] A. Bertoni, J. Sisco, *Montale vs. Ungaretti*, Roma 2003
- [11] Oscar Wilde, *Opere*, Milano 2006
- [12] V. Woolf,, *Saggi, prose, racconti*, Milano 1998

Il saggio è stato pubblicato in ***La letteratura e la storia. Atti del IX Congresso Nazionale dell'ADI***, Bologna-Rimini 21-24 settembre 2005 (a cura di Elisabetta Menetti e Carlo Varotti), Gedit Edizioni, 2007.

Bibliomanie.it