



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Bianco, nero, rosso.
Semantica dei colori nel “Perceval” o “Le
conte du Graal”

Relatrice
Prof.ssa Francesca Gambino

Laureanda
Giada Vinante
n° matr.1157183 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Bianco, nero, rosso.
Semantica dei colori nel “Perceval” o “Le
conte du Graal”*

Relatrice
Prof.ssa Francesca Gambino

Laureanda
Giada Vinante
n° matr.1157183 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019

INDICE

Introduzione	3
1. I colori dell'antichità: bianco, nero, rosso	6
1.1 Storia del colore bianco: dalle origini al Medioevo	11
1.1.1 La fortuna del bianco tra evoluzione e regressione	11
1.1.2 Albus e candidus	12
1.1.3 Difficoltà tintorie e pittoriche	12
1.1.4 La polisemia del bianco nella religione cristiana	15
1.1.5 Scontro tra bianco e nero: monaci cistercensi e cluniacensi	17
1.1.6. Il bianco come canone di bellezza e di distinzione sociale	19
1.1.7 Araldica	20
1.1.8 Il bianco e i suoi contrari	21
1.2 Storia del colore nero: dalle origini al Medioevo	23
1.2.1 Aspetti linguistici	23
1.2.2 Evoluzione dei pigmenti	24
1.2.3 Tecniche di tintura	26
1.2.4 Assenza di luce: nero fecondo e inquietante	28
1.2.5 Hora nigra	31
1.2.6 Il colore del diavolo e dell'inferno	32
1.2.7 Il bestiario di Satana	35
1.2.8 Il colore della pelle e dei vestiti	36
1.2.9 L'araldica e la rivalutazione del nero	38
1.3 Storia del colore rosso: dalle origini al Medioevo	40
1.3.1 Linguaggio e realtà	41
1.3.2 Colori e pigmenti naturali	42
1.3.3 Il rosso presso gli antichi egizi	43

1.3.4 Il mondo colorato dei greci	45
1.3.5 La porpora romana	48
1.3.6 Credenze e superstizioni	50
1.3.7 Colore-materia e colore-soggetto: l'influenza della Chiesa	51
1.3.8 Rosso come status symbol: tra stemmi e vestiario	53
1.3.9 Il colore dei vizi e dell'infamia	54
 2. Chrétien de Troyes: focus sull'autore	 58
 2.1.1 La vita e le opere	 58
2.1.2 Perceval o Le Conte du Graal	60
 2.2 Semantica dei colori nel Perceval	 63
 2.2.1 La concezione di bellezza nel Perceval	 63
2.2.2 Antiestetica: dalla luce all'oscurità	70
2.2.3 I vestiti, i tessuti e i loro colori	77
2.2.4 Il Cavaliere Vermiglio e il cavallo dal muso bianco e nero	86
2.2.5 Rosso sangue: polisemia di un elemento	92
2.2.6 Il nero dell'oscurità: la notte e l'acqua	103
2.2.7 Il colore delle emozioni	108
 Bibliografia	 117
Sitografia	130

INTRODUZIONE

Questa tesi è nata da un particolare interesse per la letteratura francese medievale, ed in particolare per la figura di Chrétien de Troyes.

Egli è stato un autore fondamentale nel Medioevo ed ha influenzato anche la letteratura successiva in maniera sorprendente, tanto che molte tematiche e personaggi che ha introdotto sono ancora attuali e vengono ripresi anche ai giorni nostri. A tal proposito basta pensare alla vastissima produzione legata al Graal, o a quella serie di figure come re Artù, Lancillotto, Ginevra e molti altri, che tutti, in maniera più o meno dettagliata, riusciamo a figurarci.

Dopo aver letto con attenzione le sue opere, la scelta è ricaduta su una in particolare: *Perceval* o *Le conte du Graal*, l'ultimo della serie di romanzi cortesi che egli ha composto, rimasto incompiuto a causa della sua morte.

Il finale inevitabilmente aperto ha suscitato il mio interesse e mi ha spinto a voler indagare più a fondo i segreti che il testo nasconde, le informazioni che traspaiono ad una lettura più attenta. Essendo un romanzo ricco di significati, analizzarlo nella sua totalità si sarebbe rivelato un lavoro dispersivo e forse non efficace, per tanto ho scelto di restringere il campo, al fine di dare un'interpretazione il più ricca possibile su almeno un tema importante nel testo: i colori e il loro utilizzo nel *Perceval*.

Essi sono l'altra grande area di studio su cui mi sono concentrata, notando per la prima volta come un ambito che tendenzialmente si è portati a dare per scontato, essendo qualcosa che si ha sempre sotto gli occhi, abbia anch'esso le sue difficoltà.

In primo luogo la concezione dei colori che abbiamo oggi, non è la stessa di ieri e neanche del giorno prima ancora. Pertanto è risultato fondamentale compiere un lavoro di documentazione, finalizzato a comprendere come venissero percepiti i colori nell'antichità e nel Medioevo in particolare, per non utilizzare delle categorizzazioni inadatte all'epoca considerata.

Durante lo studio sui colori è emerso che alcuni di essi godevano di maggiore importanza rispetto ad altri: il bianco, il nero ed il rosso, tanto da essere soprannominati: "i colori dell'antichità".

Questa predominanza è risultata evidente anche all'interno del testo, dove in diversi ambiti e circostanze sono stati utilizzati questi tre colori, salvo pochissime eccezioni.

Le idee, le sensazioni che possediamo, in maniera più o meno inconscia, sono sempre il frutto di un'antichità che sopravvive, cambia aspetto ma mantiene la sua essenza.

Il primo passo quindi, è stato quello di voler scoprire l'origine dei significati di questi tre colori: quando sono comparsi la prima volta, come sono stati realizzati in pigmenti, quali erano i significati che le culture antiche assegnavano loro, come la religione cristiana ha influenzato il loro utilizzo e molto altro ancora.

Questa analisi è stata condotta dall'antichità fino al Medioevo e nello specifico il termine massimo è stato fissato attorno al XIII-XIV secolo, in modo da comprendere l'epoca in cui ha scritto Chrétien de Troyes.

Lo studio storico dei colori compone quindi il primo capitolo della tesi, suddiviso in tre grandi aree: per primo è stato analizzato il colore bianco, per secondo il colore nero e per ultimo il colore rosso. Per ognuno di essi è stata fatta un'ulteriore scomposizione in paragrafi, all'interno dei quali mi sono soffermata su un determinato aspetto storico o ideologico dello stesso, ai fini di rendere la lettura più semplice ed immediata.

Una volta concluso questo capitolo, ho rivolto l'attenzione al testo, con l'obiettivo di estrapolare gli ambiti nei quali questi tre colori sono stati utilizzati maggiormente, notando come tutti e tre fossero presenti e concorressero a definire una grande quantità di aspetti.

Nel secondo capitolo ho individuato quindi nello specifico sette grandi aree tematiche.

L'ambito estetico e quello antiestetico sono stati i primi ad essere affrontati e quindi ho osservato come i colori siano stati utilizzati per descrivere la bellezza fisica e il suo opposto, notando la presenza di una grande quantità di tópoi letterari.

I vestiti e le stoffe sono stati il terzo campo d'indagine su cui mi sono concentrata, seguito da un'analisi più approfondita sul mondo dei cavalieri, protagonisti principali del romanzo, con particolare attenzione al Cavaliere Vermiglio e all'importanza che i destrieri hanno all'interno di questo mondo.

È stata poi la volta del sangue, elemento particolarmente vario per quanto riguarda i significati che gli vengono attribuiti, spesso antitetici tra loro e molto interessanti.

L'oscurità presente nella notte e nell'acqua è stato il sesto tema trattato, che racchiude gli aspetti che più spaventano i cavalieri del romanzo e non solo, anche i lettori del tempo, che condividevano un determinato modo di pensare, che sta alla base dell'intero romanzo.

Infine, ma non ultimo per importanza, è stata la volta del tema legato alle emozioni, come emergono all'interno del testo e di che colore esse vengono tratteggiate.

Per rendere lo studio sul romanzo più pratico e meno generico, ho scelto di inserire all'interno di ogni ambito dei passi che ho ritenuto, di volta in volta, significativi e dimostrativi di quando affermato, che spesso sono stati degli spunti importanti per delle riflessioni e delle considerazioni personali sul romanzo.

«Ciò che vale per i numeri vale anche per le forme, i colori, gli animali, i vegetali e per tutti i segni che siano. Essi suggeriscono e strutturano il carattere dell'azione tanto quanto lo dicono. Fanno sentire e sognare più di quanto non indichino. Fanno entrare in quell'altra parte della realtà che è l'immaginario.»¹

¹ Cfr. Pastoureau 2009, p. 17.

1. I COLORI DELL'ANTICHITÀ: BIANCO, NERO E ROSSO

I colori che nella storia hanno avuto una maggiore risonanza rispetto agli altri sono il bianco, il nero e il rosso, tanto da essere chiamati: “I colori dell'antichità”, in parte perché sono stati i primi ad essere nominati e in parte perché sono stati loro assegnati una grande gamma di significati e attributi molto forti, quasi universalmente riconosciuti.

Nella storia essi hanno avuto quindi un peso maggiore rispetto agli altri colori, alcuni dei quali, come il blu ad esempio, sono comparsi molto tempo dopo e non hanno avuto quindi lo stesso spessore dato dalla tradizione.

Questo primato è visibile in primo luogo a livello linguistico ed infatti sia linguisti che etnolinguisti hanno messo in luce questo aspetto.

Berlin e Kay nella loro opera: “ Basic color terms”² hanno studiato il lessico di centinaia di idiomi e hanno elaborato una cronologia di apparizione dei nomi dei colori osservando come, non in tutte le lingue, ma nella maggior parte, i tre analizzati siano stati i primi ad essere presenti.

Nelle loro analisi emersero sette stadi diversi di apparizione dei colori:

- «1. All languages contain terms for black and white.
2. If a language contains three terms, than it contains a term for red.
3. If a language contains four terms, than it contains a term for either green or yellow (but not both).
4. If a language contains five terms, than it contains terms for both green and yellow.
5. If a language contains six terms, than it contains a term for blue.
6. If a language contains a seven terms, then it contains a term for brown.
7. If a language contains eight or more terms, than it contains a term for purple, pink, orange, grey, or some combination for these.»³

Essi notarono inoltre che, nonostante ogni lingua possedesse un numero indefinito di espressioni per descrivere la sensazione del colore, si potevano individuare dei termini base che li identificavano e quelli relativi al bianco e al nero (e successivamente al rosso) sono stati i primi a comparire sotto forma di categorie assolute.

² Cfr. Berlin-Kay 1979.

³ Ivi, pp. 2-3.

Il greco antico, ad esempio, possedeva un lessico cromatico molto ristretto, povero e impreciso, esistevano solamente tre termini stabili e corrispondevano ad un campo ben delimitato: *leukos* (bianco), *mélas* (nero) e *erythros* (rosso), tutti gli altri vocaboli relativi al colore erano precari e polisemantici, soprattutto in epoca arcaica.⁴

Molte volte, più che il colore in sé, era il nome utilizzato per definirlo che indicava le sensazioni e le emozioni che esso suscitava, allo stesso tempo era più importante la definizione di chiaro e scuro, lucido e opaco, liscio e ruvido, pulito e sporco di quella cromatica.

Da questo aspetto si slegano in parte i tre colori analizzati, che dimostrano un uso più definito rispetto agli altri.

Nelle lingue antiche il bianco, il nero e il rosso non erano solo i colori nominati più spesso, erano anche quelli che disponevano di un vocabolario più abbondante, come nel caso del latino classico. Nella lingua corrente il bianco e il nero venivano definiti entrambi con due vocaboli: *albus* (bianco opaco) e *candidus* (bianco brillante), *ater* (nero comune e inquietante) e *niger* (nero brillante).

Il rosso, al contrario, possedeva un unico termine stabile: *ruber*, era spesso accompagnato dall'allotropo *rubeus*, a cui si univa un lessico molto ricco e diversificato per indicare le più diverse sfumature di questo colore.⁵

La stessa cosa si riscontrava nelle lingue antiche germaniche nelle quali, fino al cuore del Medioevo e talvolta ancora più in là, erano sempre presenti due termini per il bianco e due per il nero.

L'antico tedesco ad esempio distingueva *swarz* (nero opaco e smorto) da *blach* (nero luminoso) e *wiz* (bianco opaco) da *blank* (bianco brillante). Anche in inglese, sia antico che medio, si notava questa contrapposizione di termini: *swart* (nero opaco) e *blaek* (nero luminoso) e ancora *wite* (bianco opaco) e *blank* (bianco brillante)⁶.

Con il corso dei secoli il lessico ha subito dei tagli, si nota infatti come in entrambe le lingue sopra trattate vi sia stata una riduzione dei termini utilizzati e quindi si è giunti con il tempo ad usare una sola parola per il bianco e una sola per il nero: in tedesco *swartz* e *weiss*, in inglese *black* e *white*. L'aspetto interessante sta nel fatto che due delle quattro parole utilizzate (*blaek* e *blank*) hanno la stessa etimologia da ricercare nel verbo germanico **blik-an* (brillare).

Questo dimostra, ancora una volta, la grande attenzione che veniva riservata alla luce, la quale

⁴ Cfr. Pastoureau 2016, p. 51.

⁵ Cfr. André 1949, pp. 75-127.

⁶ Cfr. Kristol 1978.

superava per rilevanza la dimensione del colore, definito in un secondo momento.

In questo discorso si inserisce ovviamente anche il rosso, considerato il colore per eccellenza grazie alla sua grande luminosità intrinseca che accompagnava quella del nero e del bianco⁷.

Questo ragionamento sul linguaggio è utile perché, oltre a mostrare l'evoluzione che esso ha subito nella storia e a comprendere da dove derivino delle parole che tuttora utilizziamo, svela quella che era la mentalità da cui nasce, gli aspetti ai quali veniva data importanza e che hanno trasmesso un modo di pensare tutt'altro che passato. Nel caso dei colori analizzati dimostra il ruolo della luce nelle società antiche, molto prima delle riflessioni fisiche e ci svela come il nero e il bianco (e successivamente in rosso), in un'epoca di incertezza e mancata definizione dei colori, fossero già avvertiti nella loro importanza e ampiamente presenti nella vita di tutti i giorni.

Quando nella Roma imperiale iniziarono ad essere usati altri colori non tutti ne furono entusiasti, è il caso di alcuni scrittori del tempo come Plinio, Seneca e Catone ad esempio, che li definirono *colores floridi* (frivoli, falsi) in opposizione ai *colores austeri* (sobri, degni e monocromi), rappresentati dalla triade presa in esame⁸.

Essi quindi avevano acquisito un'autorevolezza e un riconoscimento che i colori comparsi più tardi non avevano potuto sviluppare, questo ha reso più difficile l'uso di quest'ultimi, che venivano giudicati e guardati con sospetto. Rimasero secondari anche nel corso dei secoli, dove, nonostante venissero utilizzati ampiamente, possedevano una scarsa connotazione simbolica se confrontata con quella della triade.

Un'importanza fondamentale, per comprendere la profonda rete di significati che lega questi colori, la ha avuta sicuramente la teologia cristiana, poiché gli attributi che essa ha associato ai colori hanno avuto una grandissima risonanza nella storia.

Agli inizi del Cristianesimo il bianco e il nero formavano una coppia di contrari, rappresentando le dimensioni antitetiche di Bene e Male, concezione tuttora viva nella mentalità dell'uomo moderno⁹. Questa credenza ebbe le sue origini nella Genesi e ha avuto sicuramente anche un legame associativo con i fenomeni naturali riconducibili al giorno e alla notte.

Venne ripresa anche dai Padri della Chiesa ma non possedeva valore assoluto, perché se da una parte è vero che il bianco nella storia non ha mai avuto una valenza esclusivamente negativa, lo stesso non si può dire per il nero che, oltre alla connotazione canonicamente sinistra, presenta delle eccezioni alla regola, tanto che in alcuni casi poteva e può tuttora

⁷ Cfr. Pastoureau 2008, p. 29.

⁸ Cfr. Gage 1999, pp. 14-33.

⁹ Cfr. Pastoureau, 2008, p. 39.

essere ritenuto positivo ed essere utilizzato per esprimere una determinata virtù¹⁰.

Il rosso a sua volta è stato ricondotto sia alla vita che alla morte, anche se ha prevalso la dimensione positiva che lo vedeva associato alla purificazione derivante dal fuoco e dal sangue di Cristo.

La scelta dei colori è diventata successivamente molto precisa anche per quanto riguarda le festività religiose, fu a partire dal 1195 circa con il cardinale Lotario dei conti di Segni, divenuto poi Papa Innocenzo III, che il sistema dei colori liturgici è stato definito universalmente.

Il bianco, simbolo della purezza, viene tuttora utilizzato in tutte le festività legate alla figura di Cristo, il rosso, in ricordo del sangue di Gesù, per le feste degli apostoli, dei martiri e dello Spirito Santo, mentre il nero per i tempi di attesa e penitenza (Avvento, Quaresima), oltre che per i defunti e il venerdì santo.

Questo sistema ternario non si è risolto in ambito religioso, è importante sottolineare che nell'Alto Medioevo ha svolto un ruolo simbolico più rilevante degli altri anche nell'ambiente laico.¹¹

Era così già in passato, dove essi venivano frequentemente utilizzati nei nomi di alcuni luoghi o di persone, il cui uso spesso oggi non riusciamo a definire o a comprendere totalmente, perché legato alla sensibilità di un determinato periodo storico.

Dall'epoca merovingia fino a quella feudale nelle carte, nelle cronache e nei testi letterari troviamo numerosi personaggi chiamati: “Il Bianco”, “Il Nero”, “Il Rosso”, nomi o soprannomi che tendenzialmente venivano usati o per fare riferimento ad una connotazione fisica (i capelli neri ad esempio) o ad una caratteristica interiore, dove di solito il rosso veniva associato alla rabbia, il nero alla cattiveria e il bianco alla saggezza¹². Un esempio, per comprendere meglio questo aspetto, è quello dell'imperatore Enrico III (1039-1056) detto “il Nero”, in questo caso il soprannome non riguardava il suo aspetto fisico, ma era collegato al fatto che egli aveva imposto in maniera molto decisa il suo controllo sulla Chiesa e sul Papato. Il colore quindi in questo caso rimandava alla malvagità derivante dal fatto di essere considerato il “nemico della Chiesa”.

Rimanendo in ambito letterario, anche se tendenzialmente nei testi medievali le notazioni sul colore erano scarse, la predominanza di questi tre colori è evidente e molte volte venivano utilizzati, ad esempio, per distinguere tre personaggi oppure per rimandare al sistema

¹⁰ I monaci ad esempio indossando abiti di questo colore fecero sì che venisse di conseguenza considerato simbolo di umiltà e temperanza. Cfr. Pastoureau 1998, pp. 121-126.

¹¹ Questa triade di base talvolta viene completata per i giorni ordinari da un quarto colore -il verde- pensato come intermediario tra gli altri tre.

¹² Cfr. Grisward, 1989, pp. 53-55.

trifunzionale¹³ del tempo, in cui il bianco era associato alla funzione sacerdotale, il nero alla funzione produttiva, il rosso alla funzione guerriera¹⁴. Già nella Roma antica l'attribuzione di questi colori alle tre classi sociali era chiara e condivisa, la si incontrava inoltre presso molti autori greci che descrivevano la città ideale e più avanti nel Medioevo la si trovava anche nelle cronache, nei testi letterari e nelle immagini: gli *oratores* in bianco per indicare la purezza, i *bellatores* in rosso per l'ardore nella battaglia e infine i *laboratores* in nero perché questo colore richiamava, in una delle sue connotazioni positive, la fertilità della terra¹⁵.

Per concludere si può affermare che durante l'alto Medioevo erano due i sistemi consolidati nei secoli precedenti a convivere: un asse bianco-nero, ereditato dalla Bibbia e dal Cristianesimo primitivo e un asse costituito dalla triade bianco-nero-rosso, proveniente da orizzonti più antichi. Questo a sua volta può scomporsi in più sistemi: bianco-nero, bianco-rosso e nero-rosso per adattarsi ad ambiti e situazioni diverse.

¹³ Ibid.

¹⁴ Platone nella Repubblica sottolinea quanto l'equilibrio della città dipenda dalla giusta tripartizione della società in tre caste: governanti, guerrieri, artigiani. Cfr Vegetti 2007.

¹⁵ Cfr. Grisward 1989, pp. 253-264.

1.1 STORIA DEL COLORE BIANCO: DALLE ORIGINI AL MEDIOEVO

1.1.1 LA FORTUNA DEL BIANCO TRA EVOLUZIONE E REGRESSIONE

Nell'universo dei colori uno in particolare ha fatto fatica ad imporsi nella storia e ad essere riconosciuto nella sua peculiarità, sebbene sia appartenuto fin dalle origini ad un gruppo ristretto, superiore agli altri per riconoscimento e simbologia: il bianco.

Esso ha subito una grandissima inversione di fortuna a partire dal XVII secolo, frutto di secoli in cui i significati che gli venivano attribuiti erano molto particolari, tanto da essere avvertiti in maniera impalpabile, perché più legati a delle idee astratte che ad aspetti concreti.

La svolta è avvenuta in fisica grazie alle teorie di Isaac Newton, che ha catalogato il bianco ed il nero come dei “non colori”.¹⁶

Prima di lui i fisici del tempo, riprendendo le teorie aristoteliche e pitagoriche, erano soliti rappresentare i colori su un asse e successivamente su un cerchio uno in fila all'altro seguendo un ordine rigido: bianco, giallo, arancio, rosso, verde, blu, nero.

Nella seconda metà del 1600 Newton si è espresso e ha completamente stravolto il modello di rappresentazione del colore: un cerchio con il bianco al centro e sulla circonferenza i colori del prisma, con all'estremità il rosso e il violetto e tra di loro l'arancione, il giallo, il verde, l'azzurro e l'indaco. Egli propose una sequenza che non aveva nulla a che vedere con quelle proposte fino a quel momento, ma soprattutto l'aspetto più significativo risiedeva nel fatto che in questo nuovo ordine in bianco e il nero non erano considerati dei colori veri e propri¹⁷.

Questa teoria ha avuto una grande diffusione ed è passato molto tempo prima che essi siano tornati ad avere la stessa importanza degli altri, soprattutto per quanto riguarda il bianco.

Molto diversa era invece la loro caratterizzazione nell'antichità, dove entrambi facevano parte di una triade dominante per importanza e considerazione, aspetti che per noi non sono facili da comprendere, perché frutto di una mentalità che ormai ci è estranea.

Per capire la storia di questo colore e i significati che ha via via acquisito risulta utile tracciarne l'evoluzione, concentrandosi sugli aspetti più importanti.

¹⁶ Cfr. Blay 1983, pp. 60-77.

¹⁷ Ibid.

1.1.2 ALBUS E CANDIDUS

Come si vedrà per il nero ed il rosso, anche il bianco possedeva una grande rilevanza a livello linguistico, ambito nel quale si ricordano due termini base latini utilizzati per definirlo: *albus* e *candidus*¹⁸.

Una differenza che oggi non riusciamo a cogliere immediatamente, perché il nostro modo di pensare è cambiato e la lingua si è semplificata nei secoli, un tempo però la dimensione della luce era fondamentale per definire i colori e il bianco non faceva eccezione anzi, ricordando esso stesso la luminosità a cui spesso veniva associato, ne è l'esempio più emblematico.

Albus era una parola che possedeva molti significati, in primo luogo si opponeva all'espressione *ater* (un nero negativo e nefasto) e veniva usata per descrivere il pallore della carnagione, ma allo stesso tempo anche i concetti di chiaro e sereno. *Candidus* sebbene esprima superficialmente la stessa tonalità, lo fa in modo diverso, trasmettendo un'idea di maggiore positività, in quanto indicava il bianco splendente, candido, veniva usato per descrivere un giorno limpido e possedeva un senso figurale non trascurabile con il significato di felice, radioso, sereno, puro, fausto, sincero, leale¹⁹.

Questo consente di osservare come queste due parole abbiano avuto una componente simbolica diversa in maniera molto sottile perché, nonostante il bianco non sia mai stato visto in maniera negativa (diversamente dal nero ad esempio), comunque la luminosità più o meno presente gli ha conferito delle sfumature di significato non trascurabili.

La luce d'altro canto, a cui questo colore è legato, non poteva che essere positiva perché aveva consentito agli uomini di sviluppare un antidoto contro la notte e l'oscurità, sempre molto temuta nelle società antiche e alla quale verrà attribuito il colore nero, come si vedrà nella parte ad esso dedicata²⁰. Un'altra osservazione d'obbligo infatti, nel tracciare la storia del bianco, consiste nell'analizzare i rapporti che esso sviluppa con gli altri colori, come si vedrà in seguito, che non possono essere trascurati per avere una visione completa della realtà.

1.1.3 DIFFICOLTA' TINTORIE E PITTORICHE

La tintura conferma l'impalpabilità a cui è sottomesso questo colore fin dal principio, infatti, diversamente dal rosso che possedeva una tradizione in questo ambito molto ricca e diversificata, talvolta con la possibilità di realizzare tinte pregiate e vivide e il nero che a sua

¹⁸ Cfr. André 1949, pp. 37-46.

¹⁹ Cfr. Campanini-Carboni 2011 alle voci *albus* e *candidus*.

²⁰ Cfr. Bachelard 1996, pp.13-21.

volta ha ottenuto dei risultati soddisfacenti in questo campo, il bianco è stato molto difficile da realizzare e da utilizzare sulle stoffe²¹.

Per tutta l'antichità e parte del Medioevo la maggior parte degli indumenti ad essere definiti “bianchi” erano semplicemente quelli non tinti, che avevano quindi un colore poco piacevole tendente al grigio o al marrone.

Nel Medioevo tingere di un bianco, che fosse davvero tale, era possibile solo sul lino, nonostante rimanesse un'operazione molto complessa, per quanto riguarda la lana invece ci si accontentava di una tinta naturale, che veniva sbiancata sul prato con l'acqua ossigenata della rugiada e con la luce del sole. Questo era però un procedimento molto lungo e lento che richiedeva uno spazio ampio e non si poteva praticare in inverno, inoltre il bianco che si otteneva in questo modo non era veramente bianco, ma tendeva a tornare grigio, giallo o color naturale in poco tempo²².

Per questo motivo nella società antica e poi in quella medievale essere vestiti di bianco era quasi impossibile, l'utilizzo tintorio di alcune piante saponarie, di soluzioni a base di ceneri oppure di terra e minerali (magnesio, gesso e biacca) davano dei riflessi grigiastri, verdastri o azzurrognoli, togliendo alle stoffe una parte consistente di luminosità.

Si dovrà aspettare la fine del XVII secolo per avere la possibilità di sbiancare le stoffe con il cloro o con cloruri, dato che questo elemento chimico è stato scoperto solo nel 1774.

Un altro metodo che si è sviluppato tardi è stato quello dello zolfo, che però risultava molto difficile da utilizzare perché rovinava la lana e la seta: bisognava immergere la stoffa per un'intera giornata in un bagno diluito di acido solforoso con il rischio di corrodere i vestiti o di non ottenere il risultato desiderato.

Nel Medioevo quindi la possibilità di realizzare stoffe tinte di bianco era molto scarsa, sebbene esse venissero nominate spesso nei documenti dei mercanti e dei contabili, ma si trattava piuttosto di stoffe di lusso naturali, esportate lontano dai loro luoghi di produzione e che sarebbero state tinte di altri colori nel luogo di destinazione.²³

Si può quindi affermare che l'uso precoce dell'aggettivo bianco per indicare il non-colore nella maggior parte dei casi ha preparato all'assimilazione, tipica del sapere e della sensibilità moderni, tra “bianco” e “incolore”.²⁴

Un discorso diverso riguarda la pittura, dove questo colore venne realizzato fin dagli antichi egizi con dei buoni risultati. Si trovava principalmente negli oggetti rituali utilizzati nei

²¹ Sui diversi metodi di tintura in base al colore e sulle difficoltà che queste tecniche nascondono cfr. Ruoveret 2014.

²² Cfr. Laurent 2000, pp. 210-211

²³ Ibid.

²⁴ Cfr. Pastoureau 2008, p. 105.

cerimoniali, come piccole ciotole e vasi canopi, perché ricordava l'onnipotenza e la purezza delle divinità.

Il materiale da cui ricavava questo colore era il gesso, un minerale estremamente tenero che si prestava a molti utilizzi ed era semplice da ottenere.²⁵

I greci, e successivamente i romani, ampliarono i materiali utilizzati per ottenere il bianco da utilizzare sia in pittura che in scultura, si servivano infatti anche della calce spenta diluita in acqua e successivamente frantumata (nonostante avesse la pecca di essere un prodotto poco corposo), delle terre di Milo e Samo, maggiormente resistenti, della creta argenteria e del *paraetonium* (così detto a partire dal suo luogo di provenienza in Egitto, ma estraibile anche in Grecia a Cirene e a Creta ad esempio). Fin dalle prime scoperte archeologiche si era diffusa la credenza che la produzione architettonica e scultorea greca fosse priva di colore, questo era dovuto: in parte ai reperti ritrovati bianchi a causa del degrado, e in parte per l'influenza esercitata dagli studi sulla classicità di Winckelmann, tra il 1700 e il 1800²⁶. Vi furono altri studiosi che sostenevano invece la presenza dei colori e giustificavano questa loro convinzione facendo riferimento agli autori antichi, come Plinio il Vecchio, Pseudo Aristotele, Teofrasto e Vitruvio, che nei loro trattati ci danno delle informazioni su come venivano realizzati i colori, sulle materie prime utilizzate, sui procedimenti da compiere per separare le sostanze coloranti e addirittura anche sui prezzi del tempo.

Grazie a degli studi che sono stati fatti recentemente, con l'utilizzo di nuovi strumenti ad infrarossi all'avanguardia, è stata confermata la grande presenza dei colori nell'arte greca, che toglie in parte importanza al colore analizzato in questa sede.

A Roma per ottenere il bianco si utilizzava anche la creta cimolia (proveniente dall'Umbria), la creta selinusia ed infine la cerussa o biacca di piombo. Quest'ultima merita una maggiore attenzione, perché veniva usata ampiamente grazie ai buoni risultati che otteneva in pittura fin dai tempi antichi, tuttavia tendeva a perdere il colore nel corso del tempo, variando al marrone soprattutto nelle pitture parietali.

Si trattava di un pigmento tossico a base di piombo che è stato utilizzato fino al XIX secolo, ora quasi del tutto abbandonato a causa della sua radioattività²⁷.

²⁵ Cfr. Ball 2010, pp. 207-208.

²⁶ Cfr. Jockey 2013, p. 186.

²⁷ Cfr. Pastoureau 2008, p. 198.

1.1.4 LA POLISEMIA DEL BIANCO NELLA RELIGIONE CRISTIANA

Un ambito in cui il bianco ha avuto una grandissima rilevanza e che necessita di un ampio approfondimento è senza dubbio quello religioso, nel quale la sua importanza supera quella di qualsiasi altro colore.

In primo luogo il bianco era presente nelle fasi più importanti della vita umana: la nascita e la morte e questo dimostra come ogni colore possa essere il simbolo di aspetti o momenti apparentemente contrastanti tra loro, senza però escluderne nessuno dei due. I bambini con il battesimo venivano considerati privi di qualsiasi peccato e per questo motivo veniva loro associato il bianco, massimo rappresentante della purezza e del candore privo di macchie, allo stesso tempo però è stato utilizzato sia in alcuni momenti storici come colore da adottare per portare il lutto²⁸ (anche se a prevalere in questo ambito è stato il nero), sia nell'immaginario collettivo nel pensare alla pace dopo la morte.

In secondo luogo è utile analizzare il rapporto tra Dio e la luce, che nella religione cristiana rappresenta la forza positiva che contrasta le tenebre, ossia i peccati e il diavolo, e non a caso “luce” è la parola che compare più volte nel testo biblico.

Anche nel Nuovo Testamento è onnipresente: Cristo è la luce del mondo che conduce le persone che si sono comportate rettamente in Paradiso, per questo motivo il bianco che gli viene associato diventa a sua volta il colore della gloria e della resurrezione. L'associazione tra il bianco e la luce però è avvenuta in un secondo momento e non è stata stabilita nella Bibbia come si è portati a credere, ma piuttosto dalle interpretazioni che le sono state date dai teologi e dai Padri della Chiesa. Per la teologia medievale la luce bianca era l'unica parte del mondo sensibile che fosse allo stesso tempo visibile ed immateriale, come Dio²⁹.

Sarebbe riduttivo però associare questo colore esclusivamente alla figura di Cristo, poiché esso è stato accostato ad un altro caposaldo della religione cristiana: la Vergine e gli attributi che essa porta con sé.

Essa è diventata l'esempio per eccellenza di alcune virtù cardine della fede, quali la castità, la purezza, l'estraneità dal peccato e il colore utilizzato per esprimere il suo candore non poteva che essere il bianco e non a caso il giglio, a sua volta, è stato eletto a simbolo che incarna queste caratteristiche ed accompagna la Madonna.

Questo fiore è stato utilizzato come tema ornamentale o come attributo emblematico in

²⁸ Questo anche nel Medioevo quando in Francia e in Inghilterra ad esempio le regine iniziarono a indossare abiti bianchi per portare il lutto, sebbene fosse un bianco puramente teorico date le difficoltà tintorie di cui si è parlato precedentemente. Cfr. Rouveret 2014, p. 210.

²⁹ Cfr. Gradwohl 1963.

numerose società: era presente ad esempio sui cilindri mesopotamici, sui bassorilievi egiziani e sulle ceramiche micenee e in molti altri contesti ancora. Quello che cambiava era il significato simbolico che possedeva e che variava da cultura a cultura, trattandosi talvolta di un simbolo di purezza o di verginità, altre volta di una figura fertile e feconda, altre ancora di un'insegna di potere o di sovranità³⁰.

Pur mantenendo il suo attributo regale, durante il Medioevo il giglio si carica di una forte dimensione religiosa, l'origine della sua fortuna si trova in un versetto del Cantico dei Cantici, ripreso innumerevoli volte dai Padri della Chiesa e dai teologi: «Io sono il fiore dei campi, e il giglio delle convalli.»³¹ Fino all'anno mille dunque non era raro vedere Cristo rappresentato in mezzo ad un campo di gigli e di fiordalisi, anche se successivamente questo fiore fu legato soprattutto alla simbologia mariana, alla quale si accostano numerosi passi delle Scritture e dei commentatori dei Padri, dove il giglio era presentato come simbolo di purezza e verginità, tanto che fino all'epoca feudale si pensava che anche Maria fosse stata concepita fuori dal peccato originale.

Con il tempo nelle immagini il giglio si impose come emblema della Vergine, ed è soprattutto la numismatica a darcene le più antiche testimonianze: diverse monete del XI e XII secolo, emesse da vescovi la cui Chiesa cattedrale era rappresentata dalla Madonna, presentavano sul dritto o sul rovescio dei gigli, di seguito saranno i sigilli dei capitoli di queste chiese a mostrare l'immagine della Vergine mentre teneva in mano questo fiore³².

Sarà alla fine del Medioevo che il primato di questo colore verrà messo in discussione dal blu e dall'azzurro, frequenti anche nelle raffigurazioni pittoriche della luce e della Madonna.

Infine un ultimo, ma non meno importante, esempio emblematico, che aveva contribuito a confermare la forza del bianco nella mentalità religiosa, deriva dalla Genesi ed in particolare dal racconto della vicenda del Diluvio Universale: dopo quaranta giorni di navigazione Noè mandò un corvo per controllare se le acque si fossero ritirate e poiché l'animale non faceva ritorno, egli lo maledì e inviò una colomba bianca al suo posto, che invece tornò due volte all'arca con un ramoscello di ulivo nel becco, segno che la terra era riemersa e che sarebbe stata possibile di nuovo la vita³³.

I due uccelli hanno trasmesso dunque al proprio colore il valore simbolico che veniva attribuito loro nella vicenda e così il bianco è diventato puro e virtuoso, segno di vita e di speranza e questa positività non è stata mai messa in discussione.

³⁰ Cfr. Pastoureau 2009, pp. 88-89.

³¹ Cfr. Cantico dei cantici 2,1, ed. Ponso 2018.

³² Cfr. Pastoureau 2009, p. 90.

³³ Cfr. Genesi VIII, 6-14.

1.1.5 SCONTRO TRA BIANCO E NERO: MONICI CISTERCENSI E CLUNIACENSI

Le riflessioni sul colore nel mondo religioso ci rivelano come le diverse idee, che si sono sviluppate al suo interno, nel corso del tempo abbiano avuto delle ripercussioni importanti sulla fede e sulle virtù da esaltare e da vituperare.

Tra il X e l'XI secolo nacquero delle speculazioni significative che portarono dunque gli uomini a chiedersi se il colore fosse immateriale come la luce, oppure se fosse una sorta di involucro materiale che ricopriva gli oggetti e i corpi.

Per la Chiesa si trattava di un aspetto molto importante da definire, poiché se si accettava che il colore fosse una rifrazione della luce allora esso stesso avrebbe partecipato al divino, perché Dio è luce. Contrariamente, se il colore veniva considerato al pari della materia, l'atteggiamento nei suoi confronti era molto diverso e si tendeva a cacciarlo dal culto e combatterlo perché ritenuto nocivo.

Le posizioni non furono assolutamente unanimi e determinarono il posto del colore nell'ambiente (nelle chiese ad esempio), nel comportamento del buon cristiano e di conseguenza nelle immagini che contemplava, negli oggetti che manipolava e anche negli abiti che indossava³⁴.

A tal proposito è utile fare riferimento ad una questione molto importante che ci aiuta a comprendere come il bianco venisse avvertito nella praticità delle cose e soprattutto negli indumenti, per fare questo è necessario analizzare lo scontro tra il nero ed il bianco nell'abito monastico.

Nei primi tempi del monachesimo occidentale la preoccupazione principale era legata alla semplicità e alla modestia nel vestire, tanto che i monaci avevano adottato, seguendo le direttive di San Benedetto, lo stesso abito dei contadini senza nessuna tintura.

Successivamente però il colore ha acquistato più importanza, anche come modo per distinguersi dal volgo, e in epoca carolingia i monaci cluniacensi hanno finito per esprimere la loro uniformità vestimentaria scegliendo una gamma di sfumature scure che gravitavano attorno al nero, che era diventato così il colore monastico per eccellenza.

A partire dall'XI secolo però si svilupparono dei movimenti a tendenza eremitica i quali, come reazione ideologica al lusso di Cluny, cercarono di ritrovare nell'abito la povertà e la semplicità delle origini e per quanto riguarda il colore questa necessità si tradusse nell'uso di

³⁴ L'idea che il colore fosse una manifestazione della luce era presente già in Aristotele e in Teofrasto e attraversa tutto il Medioevo, rafforzata dalle scoperte degli studiosi musulmani. L'assimilazione con la materia però non è venuta meno, ad esempio i francescani della scuola di Oxford nel XIII secolo hanno speculato e scritto molto sul colore, facendone allo stesso tempo una sostanza materiale e una frazione della luce. Per la storia delle teorie riguardanti la natura dei colori cfr. Gage 1999.

tessuti di lana grossolana non tinta, a volte mescolata a pelo di capra, o semplicemente sbiancata sulla rugiada³⁵. Questa azione diede inizio all'ordine cistercense, il quale aveva l'obiettivo di ritornare alla vita monastica primitiva anche per quanto riguarda la tintura, utilizzando stoffe ordinarie a basso prezzo che di fatto avevano un colore poco piacevole alla vista tendente al grigio, tanto che i primi monaci venivano chiamati *monachi grisaei*.

Ciononostante successivamente si registrò un cambiamento molto importante nel vestiario che passò dal grigio naturale al bianco, svolta motivata da questioni morali e simboliche che portarono allo scontro tra cluniacensi, vestiti di nero, e cistercensi, vestiti di bianco³⁶.

Si può affermare quindi che nei suoi usi sociali il colore è diventato un contrassegno, un'etichetta, nel momento in cui ad un nuovo ordine sociale corrisponde un nuovo ordine di colori.

Pietro il Venerabile, l'abate di Cluny, scrisse una lettera a San Bernardo, abate di Clairvaux, rimproverandogli l'utilizzo del colore bianco poiché simbolo di festa, di gloria e di resurrezione, mentre il nero sarebbe stato il colore dell'umiltà e della rinuncia, più corrispondente alla regola.

Gli abiti bianchi candidi venivano, secondo questo punto di vista, percepiti come ostentazione di superbia e disprezzo della tradizioni. Di contro San Bernardo rispose con lo stesso fervore, affermando che il nero era il colore del Diavolo e dell'inferno, mentre il bianco rappresentava la purezza, l'innocenza e tutte le virtù positive³⁷.

Nacquero addirittura delle leggende che giustificavano l'utilizzo di questo colore, una delle più durature raccontava di come la Vergine fosse apparsa attorno al 1100 a sant'Alberico e lo avesse indotto ad adottare l'abito bianco per indicare la purezza dell'ordine religioso.

Questo discorso è utile per vari aspetti: in primo luogo mostra come qualsiasi colore, anche se particolarmente rispettato e connotato positivamente come il bianco, nella storia abbia subito battute d'arresto e cambiamenti di fortuna, successivamente rende evidente l'importanza dei rapporti tra i colori e i significati che essi acquisiscono nel momento in cui si scontrano.

Il bianco, in qualsiasi modo lo si analizzi, è un colore positivo, molto diverso dal nero che non gode di una buona reputazione, ciononostante mostra anch'esso la convivenza di attributi diversi (superbia, disprezzo delle tradizioni, gloria, resurrezione, purezza, innocenza, etc.) che convivono senza annullarsi a vicenda.

³⁵ Sullo sviluppo del monachesimo occidentale e l'evoluzione delle vesti ad esso collegate cfr. Knowles 1955, il quale offre una grande panoramica sul legame tra religione e colori.

³⁶ Non sappiamo quando e come passarono dal grigio al bianco, né perché ci sia stato questo cambiamento. La cosa certa è che la controversia durò circa due decenni: dal 1124 al 1146. Cfr. Ducourneau 1933, pp. 103-110.

³⁷ Cfr. Constable, 1967, tomo 1, pp. 55-58.

1.1.6 IL BIANCO COME CANONE DI BELLEZZA E DI DISTINZIONE SOCIALE

Le stesse virtù, che sono state associate dai religiosi ai colori, ritornano anche nell'ambiente laico che mostra una grandissima assorbenza della fede. La società antica e medievale, da questo punto di vista, rivela una grande omogeneità tra classi sociali per quanto riguarda la condivisione di credenze, valori e simboli.

Il bianco, inteso come simbolo della purezza e della dimensione angelica, ritorna infatti in più contesti, anche in quello puramente estetico e apparentemente scollegato dalle dottrine cristiane.

La pelle bianca trasmetteva un'idea di purezza ed innocenza in quanto questo colore rimandava ad una dimensione della vita beata, priva della sporcizia derivante dal peccato e dalle tentazioni, allo stesso tempo il bianco è stato spesso associato ad una sensazione di pulizia e candore che gli altri colori non hanno mai potuto eguagliare³⁸.

Successivamente questi attributi sono stati strumentalizzati ed utilizzati quindi come elemento distintivo tra classi sociali, tra culture diverse, tra popoli diversi.

È stato il caso delle guerre tra cristiani e saraceni ad esempio, raccontate spesso nelle *chanson de geste*, dove la pelle chiara o scura era diventata il mezzo per distinguere le popolazioni giuste e virtuose da quelle barbare³⁹. Questa comparazione serve al contempo per esaltare chi possiede certe caratteristiche, dotate a priori di qualità positive e separarlo da chi invece ne rimane estraneo e quindi per natura risulta inferiore.

La pelle chiara e luminosa veniva associata alla bellezza estetica per eccellenza, a cui si accompagnavano altri connotati fisici che la esaltavano ancora di più: come gli occhi chiari e i capelli biondi, che ricordavano ancora una volta la luminosità⁴⁰.

Già le matrone romane, in epoca remota, erano solite rendere più chiaro l'incarnato tramite ciprie che dovevano rendere la loro pelle simile all'avorio, questa tradizione è continuata nei secoli, caricandosi sempre di più di valori simbolici.

Con il passare degli anni aumentarono le qualità associate alla carnagione chiara, spostandosi dalla dimensione prettamente estetica e religiosa a quella sociale, poiché avere la pelle bianca era considerato il primo segno distintivo dell'aristocrazia. Essa si distingueva dal resto della popolazione per un aspetto decisivo: non doveva lavorare per sopravvivere, e questo aspetto era diventato essenziale per essere rispettati e riconosciuti come appartenenti alla sfera

³⁸ Cfr. Pastoureau-Simonnet 2006, pp. 26-33.

³⁹ Cfr. Kantor 1984, pp. 145-199.

⁴⁰ Anche in ambito artistico si riflette questa serie di convinzioni estetiche influenzando il modo di rappresentare i personaggi, distinguendoli chiaramente tra positivi e negativi in base ai colori utilizzati. A tal proposito cfr. Schiller 1972, pp. 29-30.

importante della popolazione. Le persone più povere si sostenevano con il lavoro nei campi, che comportava fatica e privazioni e questo si ripercuoteva sul loro aspetto fisico e soprattutto sulla loro carnagione scura, perché non protetta dal sole e dalle intemperie⁴¹.

Queste idee possono sembrare apparentemente estranee alla società che siamo abituati a conoscere, mentre in realtà sono rimaste nei secoli nel substrato culturale, determinando il nostro modo di pensare talvolta in maniera inconscia o irriconoscibile, perché apparentemente hanno cambiato aspetto. Nel XIX secolo, ad esempio, le persone più altolocate della società hanno iniziato a sentire la necessità di distinguersi dai lavoratori comuni, che lavoravano soprattutto chiusi nelle fabbriche, puntando in questo caso sull'abbronzatura come tratto distintivo, uno sviluppo alternativo di un'eredità culturale passata.

1.1.7 ARALDICA

Un contesto nel quale i colori hanno: sia acquisito dei significati nuovi, sia riconfermato alcuni di storici, è l'araldica, ambito fondamentale per l'uomo medievale, che ha invaso la società e tutte le sue classi sociali e ha trasmesso nuove modalità di usare e percepire il colore. Gli stemmi iniziarono a comparire nel XII secolo sui campi di battaglia e di torneo principalmente a causa dell'evoluzione dell'equipaggiamento militare, in quanto indossando l'elmo e l'usbergo i cavalieri diventavano irriconoscibili nella mischia. È nata così la necessità di rendersi identificabili e per questo motivo i combattenti si facevano dipingere sulla superficie dello scudo alcune figure che li rendessero visibili nel momento della mischia; si parla di stemma nel momento in cui un cavaliere ha fatto costantemente uso per un periodo lungo della sua vita della stessa immagine.

Il secondo motivo che spiega la loro comparsa va ricercato all'interno della società, che aveva sempre di più la necessità di definirsi e dotarsi di un'identità, non a caso dal XIII secolo il loro utilizzo si è esteso a tutta la nobiltà, donne comprese, talvolta usati solamente come marchi decorativi⁴².

Questi blasoni erano composti da due elementi: figure e colori collocati su uno sfondo a forma di scudo. Le figure erano molto varie: animali, vegetali, oggetti e numerosi disegni geometrici, i colori invece erano presenti in una gamma molto limitata, principalmente sei: giallo, bianco, rosso, blu, verde e nero⁴³. Questi colori non venivano usati casualmente, ma erano divisi in due gruppi: nel primo c'erano il bianco e il giallo e nel secondo tutti gli altri, la

⁴¹ Cfr. Pastoureau-Simonnet 2006, pp. 102-111.

⁴² Cfr. Pastoureau 2018, pp. 113-121.

⁴³ Cfr. Pastoureau 1993, pp. 100-121.

regola base dell'utilizzo di questi colori vietava la giustapposizione e sovrapposizione di due colori dello stesso gruppo.

A livello di percentuale il bianco era presente nel 55% degli stemmi, secondo solamente al rosso, un numero consistente che dimostra ancora una volta la grande importanza simbolica che veniva avvertita attorno a questo colore⁴⁴. Non a caso stato utilizzato anche all'interno di stemmi regali, un esempio è quello del re della Polonia che vantava di un'aquila bianca come simbolo, segno della sua grandiosità e regalità.

Ben presto i poeti e gli autori dei romanzi di cavalleria hanno attribuito degli stemmi ai loro personaggi, che si sono rivelati estremamente utili per studiare la dimensione simbolica del blasone, perché: mettendo in relazione quello che l'autore afferma del personaggio e le figure o i colori che compongono il suo stemma, si riesce a comprendere meglio il funzionamento del simbolismo araldico e il modo in cui opera nei testi letterari⁴⁵.

Frequenti nei romanzi del ciclo arturiano dei secoli XII XIII sono i cavalieri bianchi, che nello specifico tendenzialmente possedevano un'aura positiva, incarnando un personaggio più anziano, un amico o un protettore dell'eroe al quale dare dei saggi consigli e delle lezioni di moralità⁴⁶.

Quello che si può dedurre ancora una volta è la dimensione spirituale di questo colore, sempre legato a delle virtù fondamentali per l'uomo come la saggezza, spesso incarnata dall'anzianità, la correttezza etica e morale, la giustizia, la fede, la purezza, l'innocenza, tutte virtù ritenute universalmente importanti per l'uomo.

1.1.8 IL BIANCO E I SUOI CONTRARI

Come accennato nella parte introduttiva, nell'alto Medioevo vi erano più sistemi coesistenti che definivano il rapporto tra i colori: uno derivante dalla Bibbia e dal cristianesimo primitivo, che contrapponeva il bianco e il nero e uno proveniente da una realtà ancora più antica che metteva in relazione i colori della triade tra loro.

Ad un'analisi più approfondita sul mondo occidentale emerge chiaramente come il bianco sia il colore di base a cui si sono opposti, in momenti diversi e quindi in culture diverse, prima il rosso e poi il nero.

A tal proposito può essere d'aiuto fare un esempio che faciliti la comprensione su come si

⁴⁴ Cfr. Pastoureau 1993, pp. 115-121.

⁴⁵ Cfr. Combarieu 1988, pp. 451-588.

⁴⁶ Cfr. Brault 1972, pp. 31-35.

siano evoluti questi rapporti, osservando il gioco degli scacchi⁴⁷.

Questo gioco è nato nell'India del Nord circa all'inizio del VI secolo dopo Cristo e si è diffuso verso due direttrici, da una parte verso la Cina e dall'altra verso la Persia ed è qui che ha assunto le principali caratteristiche che conosciamo anche oggi. Sono stati gli Arabi dopo aver sottomesso l'Iran nel VII secolo a portare questo gioco in Occidente ed infatti verso l'anno mille esso arrivò in Europa, passando allo stesso tempo attraverso la via mediterranea (Spagna, Sicilia) e la via settentrionale. I mercanti lo introdussero abbastanza presto nell'Europa del Nord, ma per imporsi nella tradizione subì delle modifiche, che lo resero più in linea con quella che era la mentalità occidentale⁴⁸.

Sia nel gioco indiano primitivo, che in quello arabo-musulmano, la scacchiera era dipinta di due colori: il rosso e il nero, che in queste culture erano avvertiti come colori antitetici. Nell'Europa cristiana però questa opposizione non aveva alcun significato e per questo motivo nel XI secolo vennero messi in scena sulla scacchiera dei pezzi bianchi che affrontavano pezzi rossi e le caselle stesse del gioco erano dipinte con questi due colori.

In epoca feudale in effetti il vero contrario del bianco era il rosso, non il nero, per una serie di ragioni simboliche culturalmente condivise, secondo le quali il bianco era il rappresentante della purezza, della virtuosità, del candore, dell'innocenza e della purezza, mentre il rosso era al contempo il simbolo del sangue, dell'amore carnale, del fuoco distruttore, due campi che avevano poco in comune e per questo avvertiti come antitetici.

Nel XIII secolo è avvenuto un nuovo cambiamento prima nella scacchiera e poi nei pezzi, dove il rosso è stato via via sostituito progressivamente con il nero, opposizione che perdura ancora oggi⁴⁹.

In quei due secoli infatti il colore nero aveva conosciuto una notevole promozione, perché da colore del Diavolo, della morte e del peccato, era divenuto il colore dell'umiltà e della temperanza, ma soprattutto un ruolo fondamentale lo ebbero le teorie di Aristotele sulla classificazione del colore, molto diffuse in quel periodo, che facevano del bianco e del nero i poli opposti in tutti i sistemi.

Anche in natura l'associazione di questi due estremi, seppure fosse rara, assumeva una profonda dimensione simbolica, sono rari gli animali che presentano entrambi i colori, un caso è la gazza ad esempio, che veniva avvertita in maniera molto ambigua e veniva percepita come esempio di falsità e dissimulazione. Ruolo che condivide con il cigno, che si riteneva nascondesse una natura corrotta nelle sue carni nere, nascosta sotto un'apparente purezza del

⁴⁷ Cfr. Pastoureau 2004, pp. 269- 291.

⁴⁸ Cfr. Murray 2013, p. 428.

⁴⁹ Ibid.

piumaggio candido⁵⁰.

1.2 STORIA DEL COLORE NERO: DALLE ORIGINI AL MEDIOEVO

1.2.1 ASPETTI LINGUISTICI

I popoli antichi possedevano una sensibilità diversa nell'approcciarsi al colore, aspetto evidente anche nel caso del nero, presente nella vita di tutti i giorni e con moltissimi attributi condivisi dall'immaginario collettivo.

A livello linguistico in molte culture esistevano diversi termini per parlare di un colore in base alle sue sfumature che, se per noi hanno una rilevanza relativa perché le riconduciamo sempre ad un ambito cromatico circoscritto, nell'antichità erano considerate essenziali e spesso assumevano dei significati ben specifici e diversificati.

Il vocabolario del nero, come nel caso degli altri colori (con delle eccezioni in parte per il rosso), era molto impreciso ed instabile, perché sembrava concentrarsi innanzitutto sulla testura, sulla densità e luminosità del colore piuttosto che sulla sua tonalità⁵¹. Per fare degli esempi a questo proposito è interessante osservare che uno stesso termine, in diverse circostanze, veniva utilizzato per denotare uno o più colori contemporaneamente: è il caso ad esempio del blu e del nero (*kuanos* in greco, *caeruleus* in latino) o del verde e del nero (*viridis* in latino).

Si poteva però verificare anche il caso opposto, dove venivano utilizzate più parole per indicare la stessa sfumatura⁵².

In latino nello specifico erano due i termini utilizzati per definire il colore nero: *ater* e *niger*, il primo con una connotazione negativa, il secondo positiva⁵³.

Ater era una parola di origine etrusca, utilizzata per molto tempo per indicare il nero e nello specifico la sua sfumatura più opaca e spenta, che a partire circa dal II secolo avanti Cristo ha assunto una valenza estremamente negativa indicando un colore brutto, sporco e triste. Con il tempo l'aggettivo ha perduto il significato cromatico per indicare solamente un sentimento affettivo, presente ancora oggi nella nostra lingua, che è quello di “atroce”⁵⁴.

Niger invece, oltre a possedere un'etimologia incerta, veniva usato più raramente con il significato di “nero brillante”, con il tempo era diventato un termine estremamente positivo

⁵⁰ Cfr. Ferro 2004, pp. 118-121 e p. 324.

⁵¹ Cfr. Pastoureau 2008, p. 27.

⁵² Cfr. Maxwell-Stuart 1981, voll.2.

⁵³ Cfr. André 1949, pp. 43-46.

⁵⁴ Ibid.

indicando principalmente i neri naturali. All'inizio dell'epoca imperiale veniva inoltre usato più frequentemente di *ater* e aveva dato origine ad una serie di parole di uso comune come: *perniger* (molto nero), *subniger* (mezzo-nero, viola), *nigritia* (negrezza), *denigrare* (con significato di annerire e denigrare)⁵⁵.

Con i secoli il lessico si è impoverito, l'antico francese ad esempio possedeva solo un termine per indicare il nero derivante sempre dal latino *niger*: *noir* (neir), per questo motivo la parola era diventata estremamente ricca, assumendo su di sé una grandissima gamma di significati (triste, funesto, brutto, orrendo, malefico), tanto che per esprimere delle sfumature cromatiche o di significato risultava, e risulta tuttora in molte lingue compresa la nostra, necessario ricorrere alla comparazione (nero come la pece, nero come un corvo, nero come l'inchiostro, ecc.)⁵⁶.

1.2.2 EVOLUZIONE DEI PIGMENTI

Per parlare della fortuna di questo colore è necessario sicuramente menzionare l'aspetto legato alla pigmentazione. Ottenere un pigmento era importante, perché consentiva una serie di attività rilevanti nella società che favorivano l'aggregazione, la coesione e la condivisione di pratiche ed usanze collettive.

Il più antico pigmento utilizzato è stato senza dubbio il nero di carbone, che si otteneva tramite la combustione di diversi tipi di legno, radici, corteccia, gusci e noccioli, successivamente si poté giocare sulle sfumature realizzate a partire dalla scelta del materiale da bruciare, perché ci si rese conto che il carbone ottenuto poteva dare origine a tonalità differenti dello stesso colore.

La sperimentazione continuò con il risultato che vennero date alle fiamme anche le ossa, l'avorio e le corna degli animali, ai fini di ottenere dei toni ancora più belli e in questo modo gli uomini del paleolitico ebbero la possibilità di ampliare considerevolmente la loro tavolozza⁵⁷.

In seguito l'attenzione si spostò sui minerali che venivano frantumati, raschiati, ossidati, mescolati a dei leganti, ottenendo così la creazione di colori più solidi e duraturi, anche se meno brillanti.

⁵⁵ Gli altri termini di cui si serve il latino per parlare della sfumature di nero sono più rari : *fuctus* si riferisce a ciò che è scuro, ma non del tutto nero, *furvus* è più vicino al bruno che al nero, *piceus* e *coracinus* significano “nero come la pece” e “nero come il corvo”, infine *pullus*, *ravus*, *canus* e *cinereus* si iscrivono più nella gamma dei grigi che dei neri. Cfr, André 1949, pp. 25-38.

⁵⁶ Cfr. Ott 1899, pp. 31-32.

⁵⁷ Cfr. Rouveret 2014.

In particolare fu l'ossido di manganese a concorrere con i neri vegetali: si tratta di un solido inodore di un colore che va dal grigio al nero ed il principale minerale da cui si estrae è la pirolusite.

I pittori dell'antichità e gli egizi se ne servivano in grande quantità per creare sia nero che il bruno e in più questo minerale in particolare veniva utilizzato per fabbricare il vetro. Plinio stesso riporta che i Romani se ne servivano inizialmente per lo stesso scopo, riprendendo le tecniche delle civiltà che li avevano preceduti e allo stesso tempo sviluppando ancora di più quelle scoperte⁵⁸.

Venne utilizzato molto anche nei graffiti all'interno delle caverne, un esempio che necessita di essere nominato è quello delle grotte di Lascaux, che risalgono a 15.000 anni a.C. e si trovano nella parte sud-occidentale della Francia⁵⁹. La grotta contiene circa seimila figure che possono essere raggruppate in tre categorie principali: animali, figure umane e segni astratti, realizzate principalmente con il rosso, il giallo e il nero, ottenuti a partire da molti pigmenti minerali, tra i quali si nota per l'appunto un grande uso del sopra citato ossido di manganese.

È necessario specificare che, nonostante l'uso massiccio di questo minerale, non scomparvero i neri di carbone ed infatti qualche millennio dopo, nella grotta di Niaux (risalente circa a 12 o 13.000 anni a.C.) sono ricomparsi all'interno del famoso “salone nero”, chiamato così per la cospicua presenza di pitture parietali ben conservate, che mostrano una serie di animali neri realizzati quasi esclusivamente proprio con il carbone di legna⁶⁰.

Con il passare dei secoli la tavolozza dei colori è diventata sempre più ricca e così anche il numero dei pigmenti, ad esempio in alcuni luoghi d'Oriente si iniziava ad utilizzare anche il nero di bitume, un pigmento estremamente denso, che si trovava nei terreni ricchi di petrolio.

Gli egizi invece, sebbene abbiano continuato prevalentemente ad utilizzare i pigmenti sopra indicati, si servivano anche dell'inchiostro di recente invenzione, mescolandolo con l'acqua alla quale veniva aggiunta colla vegetale e bianco di piombo. Anche la produzione dei grigi risale a questo periodo, molto importanti nella pittura funeraria⁶¹.

A Roma e in Grecia invece ci si serviva principalmente del nero di fumo per superfici più piccole, mentre per le pitture di misura più grande essi mostrarono una grande abilità nel creare dei colori estremamente belli servendosi principalmente del carbone di legno. Tra i vari tipi di legno una sfumatura molto ricercata era quella che si otteneva tramite il legno di vite, realizzata bruciando per l'appunto tralci di vite secchi, che davano origine ad un colore

⁵⁸ Cfr. Ling 1991, pp. 12-31.

⁵⁹ Cfr. Pastoureau 2008, p. 25.

⁶⁰ A tal proposito cfr. Clottes 1995.

⁶¹ Cfr. Pastoureau 2008, p. 26.

profondo, ricco di effetti bluastri.

Il nero d'avorio merita una menzione poiché possedeva a sua volta delle bellissime sfumature ma veniva utilizzato poco a causa del suo prezzo proibitivo.

1.2.3 TECNICHE DI TINTURA

Le tinture e le tecniche ed esse collegate furono meno sviluppate rispetto ai pigmenti, nonostante siano apparse ancora nel neolitico, quando i popoli nomadi divennero sedentari e svilupparono su grande scala la produzione tessile.

Il nero è stato in Occidente un colore molto difficile da tingere, perché necessitava di una conoscenza specialistica della materia, tanto che sui primi tessuti tinti i colori si distribuivano in maniera irregolare, creando un effetto macchia poco piacevole alla vista⁶². Questo ebbe un riscontro non secondario sulla società e ci aiuta a capire come una questione tecnica, apparentemente a se stante, abbia invece delle conseguenze molto più estese. Le persone che indossavano abiti di questo colore erano infatti o lavoratori o persone umili, che non potevano permettersi dei vestiti colorati con delle tinte di buona qualità, le quali spettavano, a causa del loro costo proibitivo, alle persone più abbienti.

Le tinture vegetali erano quindi quelle maggiormente utilizzate (nero di fumo, tinture a base di cortecce o di radici ricche di titanio: ontano, noce, castagno, alcuni tipi di quercia), ma resistevano male agli effetti del sole e ad un uso prolungato e per questo motivo le stoffe si rovinavano rapidamente.

Alcuni tintori sperimentarono invece la noce di galla, da cui si poteva ottenere una quantità molto esigua di colore brillante, che si ricavava da una piccola escrescenza sferica che cresceva sulle foglie di alcune querce. Su queste foglie gli insetti deponevano le uova, dopo la cova la linfa dell'albero essudava una materia che le avvolgeva e le racchiudeva in una specie di guscio.

Questa “noce” veniva raccolta prima dell'estate, quando la larva si trovava ancora al suo interno per farla essiccare lentamente. Il colore che si otteneva in seguito a questo processo era molto bello, ma anche costoso: in parte perché era necessario un numero molto grande di noci di galla per ottenere poco prodotto, in parte perché lo si doveva importare dall'Europa orientale oppure dall'Africa del nord⁶³.

⁶² Per tingere in maniera corretta, erano molte le conoscenze da possedere, a partire da quali erano le materie coloranti tratte dalle piante e dagli animali che potevano essere utilizzate, come isolarle per liberarle dalle impurità, come farle reagire chimicamente, come farle penetrare nelle fibre e infine fissarle solidamente. Cfr. Pastoureau, 2008, p. 26.

⁶³ Anche in Europa le querce fornivano noci di galla, ma la qualità era nettamente inferiore rispetto a quelle

Questa serie di aspetti conferma quanto affermato in precedenza, ovvero perché per molti secoli, fino almeno al 1300 circa, i tessuti erano spesso in realtà più bruni, grigi o blu molto scuri che neri, tinture che inoltre si fissavano male sulla stoffa, conferendo agli abiti un aspetto sporco e sgradevole⁶⁴. Non è stato però così per tutti i colori, i rossi ad esempio vennero realizzati fin da subito sotto forma di tinte estremamente brillanti e resistenti, oltre che diversificate nelle sfumature⁶⁵.

Con la corteccia e la radice di noce si ottenevano in parte dei risultati migliori, creando dei toni che erano molto vicini al nero, ma l'uso di materie coloranti che provenivano dal noce incontravano molte resistenze, poiché nel Medioevo, secondo delle leggende popolari, questo albero era considerato malefico, idee che spesso venivano confermate anche dalla scienza botanica del tempo.

La superstizione voleva che le radici di questa pianta fossero nocive e che provocassero la morte della vegetazione circostante e del bestiame se si trovavano troppo vicine a delle stalle. Anche gli uomini dovevano ben guardarsi da questo albero, se qualcuno si addormentava sotto le sue fronde rischiava di contrarre la febbre e il mal di testa e, nel caso peggiore, di essere visitato dal diavolo o dagli spiriti maligni⁶⁶.

Per ottenere risultati migliori, a partire da sostanze vegetali, i tintori fecero quindi ricorso alla “moulée”, ovvero ad una tintura a base di limatura di ferro, che veniva recuperata presso le ferriere o sotto le mole degli artigiani. Era una tecnica condannata a livello professionale, perché nonostante permettesse di ottenere un colore molto bello, questo non era resistente e a volte si rivelava fortemente corrosivo. Per questo motivo doveva essere associato, per addolcirlo, con toni bruni o grigi, ottenuti a partire da un decotto di cortecce e radici. Aggiunta a questo decotto, la limatura di ferro ed aceto tendeva ad annerire tutti i toni, soprattutto dopo diversi bagni e una lunga esposizione all'aria aperta. Un'altra tecnica per migliorare i neri di radice consisteva nel dare alla stoffa un piede (piè) di blu: prima di immergerla in un bagno di noce, ontano e castano la si immergeva in uno o più bagni di guado⁶⁷, questo procedimento dava alla stoffa un colore scuro di fondo.

Nel Medioevo sono molti i tintori che per comodità e scarsa conoscenza professionale si limitavano ad utilizzare il nero di fumo, ma si trattava di una tinta effimera e poco duratura,

orientali ed africane. Cfr. Brunello 1968, p. 88.

⁶⁴ Cfr. Pastoureau 2008, p. 26.

⁶⁵ Cfr. Brunello 1968, pp. 140-141.

⁶⁶ Seguendo Isidoro di Siviglia, molti autori accostarono il nome latino del noce (*nux*) al verbo nuocere (*nocere*) e in questo modo ne dimostravano la pericolosità insita nel nome stesso. Valastro Canale, 2006, libro XVII, cap. 7; Cfr. Brosse 1987, pp. 137-138.

⁶⁷ Il guado era la materia colorante più usata per tingere in blu, Cfr. Pastoureau 2008, p. 91.

che spesso veniva venduta ad un prezzo maggiore rispetto al suo valore. Per questo motivo sono molti i processi di cui possediamo documentazione che venivano condotti contro quei tintori che venivano accusati di truffa.

1.2.4 ASSENZA DI LUCE: NERO FECONDO E INQUIETANTE

«In principio Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque. Dio disse: “Sia la luce!”. E la luce fu. Dio vide che era cosa buona e separò la luce dalle tenebre e chiamò la luce giorno e le tenebre notte.»⁶⁸

È importante notare come in culture e religioni diverse ci sia stata una comunanza di idee legate al nero, che convergevano principalmente attorno a quello che esso comportava in maniera più vistosa: la mancanza di luce e quello che ne derivava.

Già dai primi versetti della Genesi si capisce che le tenebre esistevano prima della luce ed in generale prima della vita stessa. Questa convinzione non appartiene solo al mondo religioso e in particolare alla Bibbia, ma anche ad una disciplina scientifica come l'astrofisica, che colloca la nascita del mondo con il Big Bang, preceduto esclusivamente dal buio sotto forma di materia oscura. Queste due teorie sulla formazione del mondo, sebbene siano in molti a considerarle agli antipodi, in quanto portatrici di due visioni della realtà apparentemente in conflitto tra loro, ci trasmettono degli elementi comuni che sono stati fondamentali nel modo di interpretare il colore e il suo simbolismo nella storia di società antiche e presenti. Considerando queste discipline, la teologia e l'astrofisica, si possono individuare dei modi di interpretare il colore analizzato apparentemente in contrasto e nonostante questo strettamente legati, perché se da una parte il nero veniva percepito nella sua fecondità, poiché in esso si vedeva possibilità di nascita (come è stato nel caso del Big Bang), dall'altra ci si concentrava sul suo lato emotivamente terrificante a causa della sua natura apparentemente vuota, infinita e cieca⁶⁹.

Queste idee non sono nate in maniera indipendente in età moderna, ma derivano da un retaggio precedente molto antico e condiviso in varie culture.

Il primo campo che necessita di essere preso in considerazione è quello della mitologia, nella quale questi elementi avevano un'importanza non trascurabile. Nei racconti mitologici infatti

⁶⁸ Genesi I, 1-5, ed. Hendel 2017.

⁶⁹ Cfr. Pastoureau, 2008, p. 20.

molte volte si annidano degli aspetti importanti, che ci aiutano a comprendere come l'uomo del passato concepisse la realtà che lo circondava e soprattutto quale significato attribuisse ad essa.

Nella cultura greca ad esempio era presente Nyx, dea della notte, figlia a sua volta del Chaos, il vuoto primordiale e madre di Urano e Gaia, rispettivamente simbolo del cielo e della terra⁷⁰.

Gli uomini del tempo credevano che Nyx visse durante il giorno in una grotta all'estremo confine occidentale del mondo e che uscisse solamente la notte vestita di nero su di un carro trainato da quattro cavalli dello stesso colore per solcare il cielo.

In alcune versioni veniva descritta con delle ali nere ed in epoca arcaica in Grecia venivano sacrificati in suo onore pecore o agnelli dello stesso colore. Essa ha avuto anche il compito di generare altre entità, diverse in base alla fonte a cui si fa riferimento, ma tutte associate al colore nero, queste di solito erano: il Sonno, i Sogni, l'Angoscia, la Discordia, la Miseria, la Vecchiaia, la Disgrazia e la Morte.

Alcuni autori ritenevano che tra i figli di Nyx andassero annoverate anche le Erinni e le Parche, figure potenti e allo stesso tempo molto temute, poiché considerate padrone del destino degli uomini. Infine le viene associata anche Nemesis, la dea della vendetta divina, che aveva il compito di punire chi si era macchiato di crimini e chi cercava di sconvolgere l'ordine naturale delle cose⁷¹.

Pur spostando geograficamente lo sguardo in Europa ed in Asia la situazione non è diversa, si possono notare moltissime consonanze di interpretazione, sebbene ci siano innegabilmente talvolta anche delle diversità.

In Egitto, ad esempio, il nero era considerato estremamente fecondo perché veniva associato al colore della ricca terra del limo, mentre in altre culture il nero fertile era rappresentato dalle nuvole cariche di pioggia, che consentivano la coltivazione della terra e il sostentamento della popolazione. Poteva inoltre ricoprire le statuette delle dee madri protostoriche o rivestire alcune divinità legate alla fertilità come Cibele, Demetra, Cerere, Ecate, Iside, Kali, che spesso avevano la pelle scura, tenevano in mano o ricevevano oggetti neri o chiedevano che venissero loro sacrificati degli animali di questo colore⁷².

Anche nel Medioevo cristiano si trovano delle tracce di questo attributo riservato al nero, in particolar modo visibile nel simbolismo dei colori associati ai quattro elementi: il rosso al

⁷⁰ Cfr. Cordiè 1987, pp. 253-254.

⁷¹ Il suo santuario più importante si trova a Ramnunte, una piccola città dell'Attica dove si trovava una statua della dea realizzata interamente di marmo nero, scolpita nel V secolo a.C. da Fidia. Cfr. Cordiè 1987, pp. 253-254.

⁷² Per quanto riguarda il nero come simbolo di fertilità e le divinità ad esso associate cfr. Posener-Yoyotte-Sauneron 1961.

fuoco, il verde all'acqua, il bianco all'aria e il nero alla terra. Questa idea era stata introdotta da Aristotele molti secoli prima e venne in seguito ripresa dai grandi enciclopedisti del XIII secolo, oltre ad essere presente anche nei libri degli emblemi⁷³.

Infine il nero fecondo è stato spesso attribuito ad alcuni luoghi e al loro conseguente valore simbolico. Era il caso delle caverne ad esempio, o di altri spazi naturali che sembravano comunicare un legame forte con le viscere della terra (antri, grotte, voragini, gallerie sotterranee o rupestri), luoghi che nonostante fossero privi di un elemento solitamente positivo come la luce, venivano avvertiti estremamente fertili, come luoghi di nascita e di metamorfosi che di conseguenza erano considerati sacri. Costituirono i primi luoghi di culto dell'umanità a partire dal paleolitico ed era sempre qui che venivano compiuti i primi rituali magici e religiosi.

Non stupisce il fatto che conseguentemente le grotte fossero diventate il luogo di nascita di moltissimi dei e dee, fu solo con le mitologie nordiche che le foreste presero il posto delle caverne (nonostante i luoghi bui siano stati continuamente percepiti nella loro sacralità)⁷⁴.

Come nel caso del rosso però, anche questo colore presentava una dualità di tratti sia positivi che negativi ed infatti questi luoghi oscuri erano alla stesso tempo simboli di paura, sofferenza e sventura, all'interno dei quali potevano nascondersi delle figure mostruose o in cui venivano rinchiusi i prigionieri.

L'opera forse più conosciuta a questo proposito è la “Repubblica” di Platone, un testo scritto sotto forma di dialogo probabilmente tra il 390 e il 360 a .C., all'inizio del libro settimo egli racconta il mito della caverna, fondamentale per la storia del pensiero e della cultura occidentale.⁷⁵

Immagina che alcuni uomini siano stati portati fin dalla nascita all'interno di una caverna, incatenati e costretti a fissare con lo sguardo una parete illuminata di luci e ombre grazie ad un fuoco acceso alle loro spalle. Se essi avessero la possibilità di guardare fuori dalla loro prigione e confrontarsi con la realtà, secondo Platone non la riconoscerebbero come tale, ma la verità del mondo la vedrebbero in quelle ombre inconsistenti a cui invece erano abituati da tutta la vita.

Il nero in questo caso è negativo, perché è fonte d'inganno e facilita l'isolamento dei prigionieri.

Una svolta epocale nella storia fu senza dubbio la scoperta del fuoco, che risale circa a 500.000 anni prima della nostra era, poiché consentì agli uomini di compiere un passo molto

⁷³ Cfr. Salvat 1988, pp. 359-385.

⁷⁴ Cfr. Eliade 2013.

⁷⁵ La Repubblica, ed. Vegetti 2007.

importante: addomesticare le tenebre⁷⁶.

In tutte le società il nero è stato sempre associato all'assenza di luce e quindi alla notte, che proprio per la sua oscurità ha naturalmente provocato timore agli uomini, in questo contesto è evidente come la scoperta del fuoco sia stata estremamente significativa, perché ha permesso di sconfiggere quella che può essere definita la paura ancestrale per eccellenza dell'umanità.

È il controllo delle fiamme ciò che ha distinto l'*homo erectus* dagli animali ed una volta che egli ha saputo addomesticarle, queste gli hanno consentito di ottenere i pigmenti di cui si è parlato precedentemente, in primo luogo il legno di carbone.

1.2.5 HORA NIGRA

Un aspetto altrettanto fondamentale da analizzare, strettamente collegato alle tenebre, è quello della morte, anch'essa rappresentata dal medesimo colore.

Fin dal neolitico le pietre nere erano associate al rito funebre, spesso sotto forma di statuette o di oggetti di colore molto scuro, questo non solamente nell'antichità più remota, ma anche nell'Egitto faraonico e in Oriente, dove il nero ctonio non era ancora considerato diabolico e malvagio ma al contrario, essendo legato alla fecondità della terra, veniva usato per assicurare il passaggio dell'anima del defunto nell'aldilà, era quindi benefico e simbolo di rinascita⁷⁷.

Per questo motivo tutte le divinità egizie che avevano dei legami con la morte erano sempre dipinte di nero, Anubi ad esempio era il dio dei cimiteri, protettore delle necropoli, signore del regno dei morti, colui che si riteneva avesse inventato la mummificazione ed aveva le carni di colore nero⁷⁸.

Presso i greci le cose erano molto differenti, perché prevaleva la dimensione negativa del colore, associato all'oltretomba. L'Ade greco era situato nelle profondità della terra, vicino al regno della notte e separato dal regno dei vivi da moltissimi fiumi, tra cui l'Acheronte con le acque nere e piene di fango. Superato questo fiume sulla barca di Caronte, i defunti si trovavano al cospetto di Cerbero: un cane mostruoso a tre teste in cima ad un collo di serpente.

Egli era considerato il signore degli inferi, aveva il pelo scuro, i denti aguzzi, la saliva velenosa e assieme ad un tribunale destinava le anime verso il regno dei giusti a destra, o a sinistra verso quello che oggi noi chiameremo l'Inferno. Le anime che dovevano sopportare il castigo più grave venivano destinate al Tartaro, la regione più profonda e nera, ricca di laghi

⁷⁶ Cfr. Bachelard 2010, pp. 11-27.

⁷⁷ Cfr. Posener-Yoyotte-Sauneron 1961.

⁷⁸ Cfr. Franco 1999, pp. 60-61.

di zolfo e pece bollente⁷⁹.

Questa rappresentazione degli Inferi ha preso forma nel tempo a partire dagli autori più antichi: Omero ad esempio li colloca all'estremità della terra dietro il fiume Oceano, dove permangono per sempre oscurità e nebbia, Esiodo invece in un luogo intermedio tra il cielo e il Tartaro, oltre il paese dei Cimmeri, dove secondo la tradizione il sole non sorgeva mai, infine altri ancora li collocavano sotto terra nelle ombre. Indipendentemente da quale sia l'ubicazione di questa dimensione ultraterrena, il minimo comune denominatore era sempre lo stesso: si trattava di un ambiente essenzialmente nero.

L'Inferno dei romani condivide di fatto molti aspetti con quello greco, grazie in particolare all'influenza virgiliana. Soprattutto durante gli anni della repubblica il nero era presente negli oggetti funebri e a partire dal II secolo a.C. di questo colore era diventato l'abito dei magistrati durante i funerali,⁸⁰ che già in epoca imperiale la società aveva iniziato ad imitare ed infatti i parenti dei defunti vestivano di nero. Il lutto veniva portato per un periodo più o meno lungo dopo il decesso, fino a quando veniva organizzato un banchetto, dove tutti i partecipanti si vestivano di bianco⁸¹. È importante specificare che i vestiti non erano di un tessuto davvero nero, piuttosto grigi o marroni, a causa delle difficoltà di tintura viste in precedenza, ciononostante questo era il colore associato alla morte, tanto da essere chiamata *hora nigra* (ora nera).

1.2.6 IL COLORE DEL DIAVOLO E DELL'INFERNO

Procedendo cronologicamente nella storia non si può trascurare un'istituzione fondamentale come la Chiesa, che ha influenzato ogni momento della vita degli uomini, il loro comportamento e i loro pensieri riguardo l'esistenza in generale. Per questo motivo è utile osservare come veniva percepito il nero dalla religione cristiana e quale modello di pensiero essa abbia trasmesso ai secoli futuri.

In generale si può affermare che esso veniva accolto in maniera prevalentemente negativa, perché associato ai malvagi, agli empi, alle tenebre che a loro volta rimandavano all'Inferno e in particolare al Diavolo.

Spesso era inoltre accompagnato dal rosso che veniva a sua volta attribuito agli Inferi e alla loro natura demoniaca, anche se più raramente rispetto al colore analizzato, perché nel suo

⁷⁹ Eneide, ed. Sermonetti 2008.

⁸⁰ Si trattava di una toga pretesta di colore scuro chiamata *praetextam pullam*, che di fatto dà il via alle pratiche di lutto vestimentario in Europa. Cfr. Pastoreau, 2008, p. 35.

⁸¹ Cfr. Luzzato-Pompas, 2001, pp. 63-66.

caso prevalevano gli attributi che lo connotavano come un elemento divino, sacro e purificatore dei peccati.

È stato dopo l'anno mille che gli attributi positivi del nero sono venuti inesorabilmente meno, i discorsi dei teologi e dei moralisti, le pratiche liturgiche e funerarie, l'iconografia hanno fatto sì che si trasmettesse un'idea definitivamente negativa e sinistra del colore, attribuendogli una serie di significati condivisi su larga scala nel corso del tempo e dello spazio nelle diverse culture⁸².

Il Diavolo non compariva nelle tradizioni ebraiche e nemmeno nell'Antico Testamento, furono i Vangeli a introdurlo e soprattutto l'Apocalisse gli ha riservato un posto importante nella fede cristiana. Successivamente sono stati i Padri della Chiesa a farne una forza demoniaca che aveva osato sfidare Dio, ricordando però, pena il rischio di sfociare nell'eresia, che le due potenze non potevano assolutamente essere poste sullo stesso piano. Secondo i teologi infatti al diavolo non doveva essere riconosciuto lo stesso potere di Dio, poiché rivestiva una posizione di gran lunga inferiore essendo un angelo ribelle, che aveva finito per occupare un posto importante solo nella gerarchia infernale⁸³.

Per la gente comune però la situazione era differente e nella vita quotidiana il diavolo era presente e dotato di enormi poteri. Satana è un termine di origine biblica, derivante da una parola ebraica con il significato di “avversario”, che nel libro di Giobbe indicava l'angelo che aveva tentato quest'ultimo per metterlo alla prova. Furono sempre i Padri della Chiesa a renderlo il nome proprio del diavolo, il quale assunse i tratti fisici dall'iconografia greca del satiro (le orecchie pelose, la coda da fauno, piedi e coda da capra), ripresi successivamente dall'arte cristiana con l'aggiunta delle ali (per connotarlo come un angelo caduto) e l'accentuazione dei tratti animaleschi.

Le sue raffigurazioni comparvero nel VI secolo e rimasero rare almeno fino all'età carolingia, fu l'arte romanica che, a partire dal XI secolo, lo rese una figura tanto frequente nelle rappresentazioni quanto quella di Cristo, era inoltre spesso accompagnato da una folta schiera di demoni e mostri animaleschi sempre di colore nero.

L'immagine di Satana è stata a lungo instabile e polimorfa, almeno fino all'inizio dell'anno 1000, quando si è stabilizzata attorno a dei precisi connotati fisici: il corpo di solito era magro e secco, nudo, coperto di peli neri, con la coda o da capro o da scimmia e due ali da pipistrello, per ricordare la sua origine. La testa veniva descritta o rappresentata soffermandosi

⁸² Cfr. Pastoureau 2008, p. 30.

⁸³ La parola “diavolo” proviene dal latino *diabolus* che a sua volta deriva da *diabolos*, un termine di origine greca che per molto tempo, prima di diventare un sostantivo, era stato un aggettivo che in greco antico indicava chiunque ispirasse odio, disordine o invidia e quindi per estensione l'uomo che inganna o il calunniatore. Cfr. Irwin 1974, p. 154.

sulla sua grandezza spropositata, era dotata di corna e ricoperta di capelli irti e sudici.

I demoni a loro volta, essendo le creature che a lui si accompagnavano, condividevano molti dei suoi attributi, tra le varie cose si riteneva che avessero la capacità di entrare nei corpi delle persone per possederle, spingerle a commettere peccati e a lasciarsi andare al vizio. L'unica arma per sconfiggere queste entità maligne era la preghiera, una forte fede in Dio, la luce delle candele, l'acqua benedetta e una serie di sistemi che sono sempre legati o alla luce o alla fede.

Un altro metodo di cui ci si serviva molto era l'esorcismo, ovvero una serie di gesti e formule apotropaiche pronunciate da un vescovo o da un suo rappresentante con il fine di liberare l'anima del posseduto dal demonio⁸⁴.

Il nero a partire dal XI secolo è ormai diventato quindi il colore diabolico per eccellenza e questo non è stato stabilito dalla Bibbia, contrariamente a quanto si potrebbe ritenere, poiché in essa questa associazione non viene mai esplicitata, sebbene l'inferno venga sempre rappresentato come un luogo privo di luce e quindi tenebroso⁸⁵. Sono stati i Padri della Chiesa a creare un'idea che si è radicata nella storia che associa il nero alla malvagità e al peccato, rifacendosi quindi più a delle idee pagane che cristiane.

Successivamente tutti i colori scuri sono stati visti negativamente: il bruno, il viola, il grigio, il blu, che per molto tempo è stato percepito come l'equivalente del nero⁸⁶.

Nelle rappresentazioni è importante osservare la grande quantità di diavoli rossi e diavoli neri, sebbene non sia inusuale trovare demoni che presentano entrambi i colori insieme (tendenzialmente con il corpo nero e la testa rossa o viceversa, oppure con il corpo di diverse striature bicolori).

Il rosso, come affermato in precedenza, è stato considerato il più delle volte un colore molto positivo per la sua dimensione purificatrice, le cose cambiarono nel momento in cui è stato associato al nero e ha assunto così la sua dimensione negativa. È stato solo verso la metà del XII secolo che sono comparsi anche diavoli di diversi colori, principalmente verdi che contribuiscono alla svalutazione anche di questo colore⁸⁷.

Nelle miniature e nelle sculture l'inferno veniva rappresentato sotto forma di fauci da cui uscivano fiamme e all'interno delle quali si trovavano peccatori di tutti i tipi, puniti corporalmente da demoni e mostri neri, le cui scene di tortura derivavano principalmente dai

⁸⁴ Cfr. Pognon 1998, pp. 45-144.

⁸⁵ Cfr. Gradwohl 1963, pp. 1-123; Cfr. Janssen 1954-1957, pp. 145-171.

⁸⁶ Sul blu si veda Pastoureau 2008, pp. 22-47.

⁸⁷ Probabilmente l'origine dei diavoli verdi deve essere ricercata nel conflitto tra cristiani e mussulmani, per i quali il colore verde era sacro essendo emblematico del Profeta e in generale della religione islamica. Cfr. Pastoureau, 2008, p. 52.

testi apocrifi del Nuovo testamento e dai commenti dei Padri. Per i teologi questo luogo di terrore serviva a mantenere le persone sulla retta via e stimolarle al pentimento trovandosi di fronte alla promessa di tortura eterna, dove la punizione per eccellenza era quella di essere allontanati da Dio e dalla luce e a cui si aggiungevano una serie di supplizi sia psicologici che fisici.

Successivamente emerse l'idea secondo la quale ad ogni tipo di peccato si sarebbe dovuto associare una determinata e specifica punizione, creando una sorta di gerarchia infernale. Inutile nominare a tal proposito Dante e la sua opera per eccellenza, la Divina Commedia, che ci ha dato una rappresentazione estremamente chiara dell'inferno e dei suoi connotati e soprattutto ci ha permesso di capire come la popolazione avesse recepito gli insegnamenti della religione cristiana e la paura di cui si serviva per controllare le persone.

Quando il sistema dei peccati capitali assunse una forma definitiva, all'inizio del XIII secolo, ad ogni colore venne associato uno di questi: l'orgoglio e la lussuria al rosso, l'invidia al giallo, la gola al verde, la pigrizia al bianco e l'avarizia al nero⁸⁸.

1.2.7 IL BESTIARIO DI SATANA

Gli animali non furono immuni da credenze e superstizioni e in alcuni casi venivano scambiati per delle incarnazioni di Satana: è il caso ad esempio dell'orso, del corvo, del capro, del cinghiale, del lupo, del gatto, della civetta e molti altri. Interessante osservare che anche le creature che noi oggi definiremmo “immaginarie” subirono lo stesso trattamento, come il basilisco, il drago, il pipistrello (che nel Medioevo era considerato allo stesso tempo sia uccello che topo) e ancora mostri semi-umani come il satiro, la sirena e il centauro. Si trattava quasi sempre di creature che avevano un rapporto privilegiato con il colore nero o per delle loro qualità fisiche o perché legate alla notte.

La negatività del corvo ad esempio risaliva alla Genesi, dove si racconta la vicenda del Diluvio Universale, mentre una connotazione ben diversa la aveva nei popoli dell'antichità, che invece ne osservavano il volo, lo utilizzavano nelle pratiche divinatorie, perché ritenevano avesse un legame diretto con le divinità e per questo fosse superiore a molti altri animali⁸⁹.

Anche l'orso ha subito un'evoluzione di atteggiamento, poiché fino al XII secolo in maggior parte d'Europa era considerato il re degli animali e della foresta, veniva ammirato per la sua forza fisica e la ferocia ed infatti la sua mitologia è estremamente ricca di leggende e racconti.

⁸⁸ Sono proprio i peccati capitali a costituire la struttura del Purgatorio dantesco, altra grande innovazione medievale nel modo di concepire la punizione umana dopo la morte. Cfr. Le Goff 2014, p. 330.

⁸⁹ Cfr. Block 1984; Cfr. Prieur 1991.

Si riteneva inoltre che avesse dei rapporti molto stretti con l'uomo per la sua conformazione fisica e la sua capacità di ergersi in piedi e per questo motivo si credeva che talvolta avesse un rapporti carnali con le donne. Nelle tradizioni scandinave, celtiche e slave vi erano molti racconti che mettevano in scena re o capi che erano “figli dell'orso”, perché nati da una donna rapita e violentata da esso⁹⁰.

Ovviamente la Chiesa si sentiva molto spaventata da questo animale e per questo motivo ha cercato di scalzarlo dal trono promuovendo un altro animale al suo posto: il leone, che in moltissime culture ha iniziato a spadroneggiare sulle altre bestie, imponendo il suo dominio.

Queste osservazioni consentono di capire come la visione negativa del nero (e in generale di tutti i colori scuri) proveniente dalla Chiesa, inizialmente circoscritta al diavolo e alla sua dimora, non sia rimasta immobile ma si sia ampliata nel corso del tempo, tanto da abbracciare moltissimi aspetti della vita comune. L'arte e la letteratura ne risentono nel modo di rappresentare e descrivere il peccato e le punizioni associate, le persone cambiano modo di approcciarsi alla realtà e alla natura che li circonda ed il nero subisce una grande svalutazione nella storia dei colori, diventando portatore della negatività assoluta.⁹¹

1.2.8 IL COLORE DELLA PELLE E DEI VESTITI

Come accade nella maggior parte delle società antiche, anche il Medioevo cristiano presta molta attenzione al colore della pelle per definire le persone e le loro qualità, esistono infatti molti testi ed immagini che offrono informazioni importanti su questo aspetto, che evolve nel corso dei secoli e differisce in base al contesto e all'ambiente analizzato.

Nel Medioevo centrale la pelle scura era vista in maniera negativa, perché apparteneva a delle persone che si trovavano all'esterno dell'ordine sociale e che vivevano emarginate dal resto della comunità e spesso dalla religione. Questi individui, per la loro carnagione, venivano ricondotti al diavolo e alle sue caratteristiche, pertanto loro stessi venivano definiti malvagi, pagani, mentitori. Questi attributi venivano inoltre collegati ad alcuni modi di vestirsi o di atteggiarsi che rafforzavano il loro carattere malvagio.

L'esempio di Giuda è emblematico, perché nessuna delle sue raffigurazioni appartenenti all'arte paleocristiana e carolingia è caratterizzata da attributi specifici, tranne nel caso dell'Ultima cena, dove tutti i pittori hanno cercato un modo per distinguerlo dagli altri apostoli, giocando sulla sua altezza, sul posto che occupava tra i compagni o sul suo

⁹⁰ Cfr., Pastoureau 2007, pp. 123-210.

⁹¹ Per un'immagine complessiva sulla negatività del nero a partire dal diavolo fino al suo declinarsi in arte e letteratura cfr. Baschet 1993.

atteggiamento ambiguo che doveva far presagire all'osservatore il suo futuro tradimento⁹².

È stato solo a partire dall'anno mille, soprattutto dopo il XII secolo, che è cambiato il modo di rappresentare questo personaggio e si sono fissati dei criteri stabili nel dipingerlo che ne hanno consentito l'immediato riconoscimento: capelli rossi, pelle scura, bassa statura, maschera bestiale contorna in una smorfia, labbra nere (a causa del bacio traditore), aureola assente o anch'essa di colore nero, veste gialla e nella mano spesso un sacchetto di monete contenente i trenta denari⁹³.

I due attributi principali erano quelli che riguardavano la pelle e il colore di barba e capelli che si trovavano non solo nelle immagini e nelle rappresentazioni di un personaggio emblematico come Giuda, il traditore per eccellenza nella storia cristiana, ma anche in letteratura o in arte quando si voleva caratterizzare in maniera visibile un personaggio moralmente discutibile, oppure un nemico della fede.

Nelle *chanson de geste* i saraceni che combattono contro i cavalieri cristiani sono più che rossi di capelli, scuri di pelle, e questo loro tratto viene assunto come la prova lampante della loro malvagità⁹⁴. L'aggettivo più comune per designare la loro carnagione era *mor*, *maure*, termine che è finito per diventare un sostantivo e costituire così il termine etnico che li denotava: i Mori⁹⁵.

Successivamente nei romanzi di cavalleria questo tratto non è stato più usato per contrapporre cristiani e mussulmani, ma nobili e plebei e soprattutto in maniera più evidente per distinguere i cavalieri dai villani. I primi venivano descritti soffermandosi sulla grande cura del loro abbigliamento, sull'eleganza delle maniere e sulla bellezza fisica, che non era più dettata dalla muscolatura e dal vigore atletico, ma piuttosto dal colorito chiaro, i capelli biondi. Il villano invece solitamente era rozzo, con la pelle scura spesso sudicia e i capelli anch'essi scuri.

Tra il 1175 e il 1190 Chrétien de Troyes ha scritto il *Perceval* o *Il racconto del Graal*, descrivendo l'incontro del giovane Perceval con i cavalieri di Re Artù, magnifici nelle loro armature, ha usato queste parole:

“E quando li vide allo scoperto, dopo che erano usciti dal bosco, e vide le corazze frementi e gli elmi chiari e lucenti, e le lance e gli scudi che non aveva mai visto e vide

⁹² Cfr. Pastoureau 2004, pp. 145-199.

⁹³ Cfr. Schiller 1972, tomo II, pp. 29-30, 164-180, 494-501.

⁹⁴ Cfr. Kantor 1984, tomo XXV, pp. 145-199.

⁹⁵ In una breve *chanson de geste* anonima, scritta verso la fine del 1100 e intitolata *La Prise d'Orange*, l'eroe Guillaume e i suoi due compagni si anneriscono il corpo e il volto al fine di farsi scambiare per Mori e entrare così nella loro città in anonimato. Il loro inganno non funzionerà perché a causa della pioggia e del sudore il colore non resiste e vengono smascherati. Cfr. Regnier 1996, vv. 376-380.

splendere nel sole il verde e il vermiglio, e l'oro e l'azzurro e l'argento, gli sembrò tutto stupendo e nobile. Allora esclamò: «Ah! Signore Iddio, perdono! Sono angeli, quelli che vedo».⁹⁶

L'autore ha evocato molti colori per descrivere questi cavalieri luminosi tranne il nero, perché non era solo la pelle scura ad incontrare delle resistenze ma veniva disprezzato anche nell'abbigliamento.

Nelle immagini vi era lo stesso tipo di rifiuto ed infatti dall'epoca carolingia fino alla fine del Medioevo gli esempi erano molti e non venivano messi in scena solo diavoli, demoni, saraceni, pagani, traditori con la pelle scura o vestiti di nero, ma anche i criminali di ogni sorte, le spose adultere, i parenti usurpatori e coloro che svolgevano un mestiere disdicevole o attività ai margini dell'ordine sociale come il boia, le prostitute, i maghi, i falsari, i lebbrosi, i mendicanti e gli infermi.

1.2.9 L'ARALDICA E LA RIVALUTAZIONE DEL NERO

L'ambito nel quale è venuta meno questa belligeranza nei confronti del nero è l'araldica, dove diversamente da quanto accadeva in tutti i sistemi di pensiero precedenti, il nero non era più considerato un colore fondamentale (per quanto lo fosse in negativo), ma alla stregua di tutti gli altri colori, nei confronti dei quali non era né più frequente né più raro.

Questa posizione mediana gli ha consentito di recuperare parte della sua positività, poiché a partire dal XII secolo è stato sottratto alla tavolozza del Diavolo in cui era racchiuso da più secoli.

A livello di percentuale il nero, chiamato *sable* nei testi del blasone, era presente tra il 15 e il 20% degli stemmi europei (meno del rosso che invece aveva una frequenza del 60%) e geograficamente era maggiormente diffuso nell'Europa del Nord e nei paesi dell'Impero, molto meno in Italia e in Francia meridionale⁹⁷.

Il termine *sable* apparteneva al linguaggio letterario ma, poiché nella lingua francese del blasone i termini che designavano i colori non erano quelli del linguaggio corrente, si è fissato nell'uso araldico; è il caso anche del rosso (*gueules*) e del verde (*sinople*).

Etimologicamente la parola *sable* derivava dall'arabo *sobol*, *sabol*, che indicava la pelliccia dello zibellino, molto pregiata e cara, commercializzata abbondantemente nel Mediterraneo⁹⁸.

⁹⁶ Cfr. Agrati-Magini 1983, p. 429.

⁹⁷ Cfr. Pastoureau 1993, pp. 115-121.

⁹⁸ Cfr. Delort 1978.

Questa veniva importata dalla Russia e dalla Polonia ed era diventata molto di moda negli abiti principeschi e regali, contribuendo allo stesso tempo alla rivalutazione del colore a cui ha prestato il nome. Il passaggio tra il termine *noir e sable* mostra il crescente preziosismo della lingua del blasone e l'importante presenza di questo colore al suo interno⁹⁹.

Non vi era nessun tipo di differenza sociale nell'utilizzarlo, infatti tutte le classi se ne sono servite, sia le più abbienti, sia le famiglie più modeste, poiché per possedere uno stemma non era necessario essere ricchi o potenti. Vi furono anche dei personaggi importanti che lo hanno adottato, un esempio è quello del conte di Fiandra che ha dotato il proprio scudo di un leone totalmente nero, oppure dell'imperatore del Sacro Romano Impero germanico che a partire dal XIII secolo ha iniziato ad esibire una grande aquila nera nel suo blasone¹⁰⁰.

Questo colore veniva scelto perché aveva la capacità di trasmettere una forza ed una pregnanza incomparabili, oltre che infondere un senso di mistero che gli altri colori non possedevano.

È a partire dall'araldica quindi che il nero è stato rivalutato e soprattutto ha acquisito dei significati simbolici nuovi, slegandosi in parte dal fardello cristiano che lo aveva tenuto incatenato per secoli. Negli anni successivi, fino ai giorni nostri, esso ha attraversato fasi più prospere di altre, alternando momenti dove a prevalere erano le tenebre e la paura e altri dove l'attenzione si spostava su aspetti più frivoli, come le mode e vizi del tempo, dove esso ricopriva comunque un ruolo altrettanto d'effetto.

⁹⁹ Cfr. Ott. 1899, pp. 101-105.

¹⁰⁰ Cfr. Brault, 1972, p. 271.

1.3 STORIA DEL COLORE ROSSO: DALLE ORIGINI AL MEDIOEVO

A livello scientifico il rosso viene definito come uno dei colori dello spettro visibile dall'occhio umano, con una frequenza minore ed una lunghezza d'onda più lunga rispetto ad altri colori visibili (tra i 630 e i 760 nanometri), un tempo era considerato un colore primario sottrattivo assieme al suo complementare, il ciano.

L'aspetto principale che ha colpito gli studiosi che si sono dedicati a studiare questo campo d'indagine non riguarda solo la dimensione scientifica del colore, come agisce la luce su di esso o come l'occhio umano riesce a percepirlo, ma riguarda soprattutto il significato e gli stimoli che un colore suscita su chi lo osserva.

Goethe stesso nella sua “Teoria dei colori”¹⁰¹, opera prettamente scientifica nata in opposizione alla teoria dominante di Isaac Newton in questo ambito, dedica una parte molto consistente del testo alle emozioni che i colori generano nell'animo umano. Per quanto riguarda il rosso ad esempio il suo discorso è molto specifico e nota come non tutte le tonalità di questo colore influenzano le persone allo stesso modo: il giallo-rosso trasmette diletto ed è molto piacevole per chi lo osserva, il rosso-giallo esprime una grande energia ed eccitazione, l'azzurro-rosso rende inquieti, mentre il rosso-azzurro (ad esempio il color porpora usato dal clero) indica una continua tensione verso l'alto.

Il rosso puro infine rappresenta l'appagamento ideale, la più alta manifestazione di colore, simbolo di gravità, dignità, clemenza e gloria.

I popoli primitivi, secondo lo studioso tedesco, manifestavano una preferenza per il rosso-giallo grazie alla sua energia e, successivamente nella storia, ciascun popolo ha scelto un colore o una gamma cromatica dalla quale si sentisse rappresentato e che esprimesse in maniera più o meno consapevole lo stile di vita e lo stato d'animo generale della popolazione.¹⁰²

I francesi ad esempio adottarono colori molto vivaci, gli inglesi e i tedeschi colori non troppo eccitanti nella gamma dell'azzurro, italiani e spagnoli il rosso scuro per esprimere dignità e potenza¹⁰³. E' interessante notare come in ambienti molto diversi tra loro, con mentalità spesso divergenti, le persone condividano alcuni modi di pensare spesso inconsci, questo è evidente se si pensa agli stati d'animo che si riconoscono come provenienti da un colore rispetto che da un altro, senza che nessuno si sia accordato precedentemente per definirli a priori e poi trasmetterli agli altri.

¹⁰¹ Cfr. Troncon 2017.

¹⁰² Cfr. Troncon 2017, pp. 189-195.

¹⁰³ Ivi p. 202.

1.3.1 LINGUAGGIO E REALTA'

Il rosso è il primo colore di cui abbiamo una testimonianza storica, il primo ad essere usato in pittura e in tinta e a cui gli uomini abbiano attribuito un significato, per questo si può affermare che esso fin dalle origini ha avuto un primato sugli altri colori, presenta inoltre il maggior numero di vocaboli in quasi tutte le lingue scritte, a partire dall'ebraico, greco e latino.¹⁰⁴

Berlin e Kay nella loro opera “Basic color terms”¹⁰⁵ si impegnarono a studiare il numero dei nomi che le diverse culture diedero ai colori dimostrando che, mano a mano che esse li definivano in maniera più precisa, si palesava una certa omogeneità tra le lingue. Le prime definizioni che vennero date in assoluto erano semplicemente quelle di “chiarezza” e di “oscurità”, successivamente i termini aumentarono fino ad un massimo di undici. Essi ritenevano che il numero dei colori che le persone riuscivano a distinguere, e quindi a nominare, dipendesse dalla complessità della cultura, idea per la quale furono molto criticati. L'aspetto fondamentale ed interessante da notare all'interno di questo studio è il seguente: il primo colore a cui venne dato un nome, dopo i concetti di chiaro e scuro (e quindi i colori bianco e nero), fu il rosso nella maggior parte delle culture.¹⁰⁶

Come già affermato, ai colori sono sempre collegate delle percezioni, un alone di significati a seconda del contesto, a tal proposito i due studiosi creano una distinzione tra *colore-qualità* e *colore-materia*, due modi di interpretare i colori. Nel primo caso essi consentono di descrivere la realtà (qualificandoli ad esempio in questo modo: “rosso ruggine”, “rosso fuoco”), nel secondo caso l'individuo è impegnato a creare un'interpretazione nuova non legata al contesto naturale, usando il colore in senso assoluto ed oggettivo¹⁰⁷.

La sfera linguistica molte volte ci offre uno scorcio interessante sul modo di pensare degli uomini vissuti in periodi precedenti al nostro e allo stesso tempo ci svela qualcosa di più profondo e spesso inconscio. In molte lingue in base al contesto veniva ad esempio utilizzato lo stesso termine per esprimere concetti differenti, è il caso di *coloratus* in latino, oppure *colorado* in castigliano moderno, che significano allo stesso tempo *rosso* oppure *colorato*¹⁰⁸.

Un altro esempio è quello della lingua russa, nella quale i termini *krasnyj* (rosso) e *krasnyj*

¹⁰⁴ Cfr. Pastoureau 2016, p. 7; Cfr. André 1949, pp. 125-126.

¹⁰⁵ Cfr. Berlin-Kay 1969, pp. 2-5.

¹⁰⁶ Berlin e Kay nella loro opera affermano a tal proposito: “1. All languages contain terms for white and black. 2. If a languages contain three terms, that it contains a term for red.”, Cfr. Berlin-Kay 1969, p.2.

¹⁰⁷ Ivi, p. 18.

¹⁰⁸ *Coloratus* nel significato di “rosso” viene utilizzato principalmente per indicare i rossori del corpo e del volto, soprattutto se quest'ultimo è scuro o abbronzato. Cfr. André 1949, p. 126.

(bello) appartengono alla stessa famiglia lessicale¹⁰⁹. A tal proposito basta pensare alla Piazza Rossa di Mosca, che era chiamata in questo modo già all'epoca degli zar, prima del periodo comunista, non perché gli edifici in mattone che la circondano fossero di quel colore, ma piuttosto perché era considerata la più bella della città.

Queste osservazioni consentono di notare come la percezione che gli uomini hanno del colore e soprattutto la rete di significati che gli attribuiscono finiscano per riversarsi in molti aspetti del vivere comune e in maniera implicita ci aiutano a comprendere i modi di vedere la realtà, che sono arrivati fino a noi e che ancora ci influenzano.

Una così grande predominanza del rosso nella storia ha fatto addirittura sì che una parte di studiosi del Novecento avesse teorizzato che la capacità dell'uomo di vedere i colori fosse una conquista evolutiva, sviluppata nel corso degli anni e che quindi gli uomini primitivi potessero riconoscere una limitata gamma di sfumature che si è ampliata con i secoli, idea che ricorda le affermazioni di Berlin e Kay circa l'evoluzione delle culture. Questo modo di pensare è stato in seguito abbandonato, perché si è compreso che l'apparato visivo delle società antiche non differisce minimamente dal nostro e la percezione dei colori non è solamente un fenomeno biologico, ma soprattutto sociale e quindi si è giunti alla conclusione che se un colore non viene nominato questo accade perché non si presentano delle situazioni in cui farlo o non lo si considera importante e degno di nota¹¹⁰.

1.3.2 COLORI E PIGMENTI NATURALI

Il rosso è il primo colore di cui abbiamo delle attestazioni circa il suo utilizzo nei popoli antichi e sicuramente una buona parte della sua fortuna risiede nella capacità degli uomini di crearlo, è stato infatti il primo pigmento ad essere ottenuto in natura¹¹¹.

I più antichi frammenti di tessuti che possediamo risalgono al III millennio a.C. ed i principali coloranti utilizzati erano la robbia e lo chermes. La prima è una pianta appartenente alla famiglia delle Rubiaceae, il suo nome *rubia tinctorum* è dovuto al fatto che dalle sue radici i tintori ricavano un colore detto “rosso di garanza” oppure “rosso di Costantinopoli”, con il tempo impararono a variare le sfumature adoperando diversi mordenti e le tecniche sono andate via via perfezionandosi. Il chermes viene invece ricavato dai corpi essiccati delle femmine di alcune specie di insetti, raccolte dalle foglie di vari alberi e arbusti diffusi

¹⁰⁹ Cfr. Pastoureau 2016, p. 195.

¹¹⁰ Cfr. Pastoureau 2016, p. 22.

¹¹¹ Un'idea estrema legata a quest'evidente primato del rosso ha fatto sì che si sia addirittura ipotizzato che i neonati vedessero questo colore prima rispetto agli altri, oggi questa teoria è stata abbandonata, a tal proposito cfr. Lanthony 2012.

nell'area del Mediterraneo, questa tecnica venne usata in maniera massiccia dai greci e dai romani. Altri metodi molto usati di colorazione rinvenuti sono la porpora, il cartamo e l'henné¹¹².

La tintura però non è stata di certo la prima arte nella quale si è cercato di creare dei colori, essa è stata preceduta di gran lunga dalla pittura e a tal proposito è interessante ricordare che il più grande complesso di pitture sulle pareti di una grotta risale a trentadue o trentatré mila anni fa, realizzato quindi oltre venticinque millenni prima della nascita della tintura.

E non si può escludere che la pittura non esistesse ancora prima, possediamo infatti antichissimi amuleti, ossa, statuette, attrezzi, che presentano, se non delle vere e proprie pitture, quantomeno delle decorazioni dove il colore prevalente è sempre il rosso¹¹³.

Più tardi, nel Paleolitico superiore e soprattutto nella cultura magdaleniana (15.000-11.000 circa a.C.), gli oggetti che presentano dei resti di colore diventano sempre più numerosi e sebbene i materiali si siano diversificati, il colore predominante rimane lo stesso. Anche nelle pratiche ornamentali e nelle pitture corporali esso ha avuto grande importanza, lo dimostrano i ciondoli, le collane e i bracciali che sono stati ritrovati nel corso del tempo, dello stesso colore sia che fossero stati realizzati con conchiglie, con ossa o denti.

Anche la moda di usare il colore rosso per far risaltare le guance e le labbra è estremamente antica e simbolica, in quanto questo colore veniva considerato magico e protettivo¹¹⁴.

1.3.3 IL ROSSO PRESSO GLI ANTICHI EGIZI

I referenti a cui viene tendenzialmente associato il colore analizzato, in quasi tutte le società ed epoche storiche, sono il fuoco e il sangue, elementi naturali che vengono percepiti come delle entità vive. Nel momento in cui la relazione tra colore ed elementi si stabilisce, anche il primo assume delle caratteristiche dell'oggetto che definisce, per questo motivo il rosso come il fuoco viene considerato propizio, fecondo, purificatore e allo stesso tempo distruttivo, violento¹¹⁵.

Il sangue allo stesso modo è legato sia alla vita che alla morte e permette agli uomini di comunicare con le divinità attraverso riti e sacrifici (in molte culture con il tempo si sostituisce con il vino considerato il sangue della vigna, bevanda di vita e immortalità, elemento presente anche nella comunione cristiana)¹¹⁶. Questi due elementi sono presenti in

¹¹² Cfr. Ball 2010, pp. 207-208.

¹¹³ Cfr. Ball 2010, p. 210.

¹¹⁴ Cfr. Pastoureau 2016, p. 16.

¹¹⁵ Cfr. Roussel 2006, pp. 17-25.

¹¹⁶ Per quanto riguarda i significati simbolici che il sangue assume cfr. Roux 1988; cfr. Tobelem 2013.

molte culture e si possono notare anche nei modi e nei luoghi dove viene usato il colore analizzato.

Negli studi sull'antico Egitto è emerso che la pittura e la scultura venivano usate soprattutto per la decorazione delle tombe, poiché l'arte aveva il compito fondamentale di onorare gli dei nella speranza che l'anima del defunto avesse la possibilità di continuare il proprio viaggio nell'aldilà e ottenere così l'immortalità. I dipinti avevano perciò una funzione strettamente religiosa e venivano realizzati soprattutto sui sarcofagi, nelle camere funerarie e all'interno dei templi.

L'arte funeraria era quindi estremamente importante e si possono notare delle regole universalmente riconosciute per quanto riguarda il modo di rappresentare gli uomini e le donne: i primi con il corpo rosso o marrone, le seconde invece in beige o in giallo.

In età preistorica all'interno delle tombe i defunti venivano spesso deposti in dei sarcofagi di questo colore, scelto perché avrebbe dovuto garantire protezione e recupero delle forze vitali nell'aldilà.

Un aspetto interessante, che si può notare studiando la storia del colore nelle diverse società ed epoche storiche, riguarda la convivenza di attributi e significati opposti associati allo stesso colore, positivi e negativi allo stesso tempo.

Per quanto riguarda gli egizi, ad eccezione delle tombe, il rosso veniva avvertito in maniera più negativa che positiva, in quanto ricordava il colore del deserto bruciato dal sole e ai popoli nemici che portavano con sé violenza e guerra, in opposizione al colore nero della terra del limo che rappresentava la vita e la fertilità.

E' evidente che la religione ha avuto un'influenza decisiva nel determinare il destino di questo colore. Il dio Seth è una figura ambigua e controversa, simbolo del caos, del disordine e della sterilità, incarna le forze violente della natura: tempeste e temporali, il deserto e il mare.

Seth, anche chiamato Sutekh, Setesh o Set, è il figlio di Geb, la terra (principio maschile) e Nut, il cielo (principio femminile), fratello di Osiride, Iside e Nefti, che per gelosia organizzò una congiura mortale nei confronti del fratello Osiride.

Nella teogonia menfita, sviluppata nel periodo tardo, viene solitamente raffigurato come un uomo con la testa di animale, talvolta identificato con lo sciacallo o con la capra, oppure più generalmente indicato come l'"animale di Seth"; nelle raffigurazioni più antiche era invece interamente presentato sotto forma di animale. In ogni caso, e questo è molto interessante, in ogni rappresentazione il colore che gli viene attribuito, o con il quale viene rappresentato, è il rosso, che assume così attraverso un processo di osmosi tutte le caratteristiche negative di cui

si macchia la divinità¹¹⁷.

Nonostante questo aspetto l'uso di questo colore non venne abbandonato, anche grazie la relativa facilità con cui veniva creato, in maniera migliore e più velocemente di molti altri pigmenti e per questo motivo veniva ampiamente utilizzato soprattutto nelle stoffe e nei vestiti.

Sarebbe sbagliato trarre delle conclusioni assolutistiche, l'interpretazione dei colori non rimane uguale a se stessa e cambia nel corso degli anni, non solo tra Antico impero ed epoca ellenistica, tra Alto e Basso Egitto, ma in tutte le culture e questo lo rende un tema molto complesso da trattare.

Gli antichi egizi ottenevano il rosso in vari modi: con l'ematite ad esempio, un ossido di ferro molto diffuso sia in cristalli neri lucenti, sia in masse terrose colorate di vario aspetto e consistenza. L'ematite dà origine ad una polvere rossa: più scura se vengono macinati i cristalli, di varie tonalità se viene mescolata con altre argille, quest'ultimo tipo viene chiamato ocre rossa ed infatti il nome del minerale deriva dal greco *aima*, che significa “sangue”.

Un altro metodo per ottenere questa tonalità è il cinabro, un solfuro naturale di mercurio, le sfumature che si potevano ottenere erano molto varie: da un rosso aranciato, ad un rosso vermiglio, ad un rosso quasi violaceo che ricorda la porpora.

Infine veniva utilizzato il realgar, un solfuro naturale di arsenico, un minerale dal quale si poteva ricavare un colore scarlatto, che purtroppo non aveva una buona resistenza alla luce del sole: assieme al cinabro è altamente tossico e per questo utilizzato poco ai giorni nostri¹¹⁸.

Una tecnica successiva è stata quella di usare dei frammenti di tessuti colorati da cui estrarre la sostanza tintoria che, cadendo su una polvere minerale, permetteva di ottenere un pigmento che poi veniva commerciato con il resto del Mediterraneo, da cui l'Egitto raccoglieva la materia prima da lavorare¹¹⁹.

1.3.4 IL MONDO COLORATO DEI GRECI

Facendo un passo avanti nella storia, anche i greci, così come gli egizi, in ambito religioso possedevano delle divinità legate al fuoco e quindi al colore rosso e allo stesso modo

¹¹⁷ Pastoureau nota inoltre che anche la lingua e la scrittura mettono in luce il carattere malefico del rosso: «Uno stesso vocabolo, a seconda del contesto, può significare *arrossire* o *morire*; talvolta *atterrire*. Espressioni come *avere il cuore rosso* (adirarsi) o *commettere atti rossi* (fare del male) sono altrettanto negative. Alla stessa tregua gli scribi tracciano talvolta in rosso i geroglifici che evocano il pericolo, la sventura e la morte.» Pastoureau 2016, p. 20.

¹¹⁸ Cfr. Brunello 1968, pp. 14-15.

¹¹⁹ Ibid.

convivevano nella loro mentalità sia delle connotazioni positive, sia negative dello stesso colore.

La mitologia svolgeva un ruolo fondamentale, perché era il mezzo attraverso il quale gli individui davano delle spiegazioni a quello che accadeva nel mondo che li circondava e allo stesso tempo dava loro una parvenza di controllo sul reale e i suoi meccanismi di funzionamento.

Efesto (Vulcano per i Romani) nella mitologia greca era il dio del fuoco, delle fucine, dell'ingegneria, della scultura e della metallurgia, presentava duplici caratteristiche: ingegnoso e benevolo creatore da una parte, mago vendicativo e malefico dall'altra¹²⁰.

Era il figlio di Era, venne gettato dalla madre stessa dall'Olimpo per non far scoprire il suo tradimento al marito Giove e forse per questo motivo venne sempre presentato goffo e zoppo. Dopo essere caduto nell'oceano si racconta che sia stato allevato dalle Nereidi, le quali gli diedero una grotta da utilizzare come fucina, dove fabbricò un trono d'oro attraverso il quale intendeva vendicarsi della madre. È una divinità quindi con tratti positivi legati all'artigianato, ma allo stesso tempo, come il fuoco può essere un elemento vitale e distruttivo, anche Efesto presenta delle caratteristiche crudeli e calcolatrici.

Allo stesso modo i fabbri, a partire da questa divinità che li rappresentava, nella cultura greca e romana, vennero considerati delle persone ambigue e potenzialmente pericolose¹²¹.

Leggendo i testi antichi che ci sono pervenuti e che trattano di riti sociali e di aspetti del vivere comune, si può notare come in passato i colori venissero descritti in modo diverso rispetto a come facciamo oggi, poiché differente era la percezione degli uomini a questo proposito.

La letteratura greca ci mostra come la maniera di definire i colori fosse estremamente personale, il lessico li descrive in primo luogo sulla base di criteri quali la luminosità e la capacità di riflettere la luce, non a caso la parola *glaukos* (colore) significava “brillante”.

Delle osservazioni importanti in proposito sono state fatte da Goethe all'interno della “Teoria dei colori”¹²², opera nella quale afferma che i nomi dei colori nella lingua greca erano mobili e oscillanti, non fissi e stabili come sono diventati nel corso del tempo, dove ogni sfumatura ha un nome ben definito, la descrizione delle tinte quindi era sostituita da una concezione psicologica e soggettiva del colore.¹²³

Xantos in greco antico era un termine indefinito che indicava una gamma cromatica che

¹²⁰ Su Efesto e il suo aspetto fisico nell'iconografia e nelle leggende greche cfr. Delacourt 1957.

¹²¹ Cfr. Pastoureau 2016, p. 24.

¹²² Cfr. Troncon 2017, p. 180.

¹²³ A tal proposito cfr. Michela Sassi, Multiverso n.04.

spaziava dal giallo al rosso, veniva utilizzato sia per parlare del grano, dei capelli biondi degli eroi, sia per descrivere il tramonto. In particolare l'aggettivo *porphyreos* (agitato) veniva usato per indicare il porpora che dal rosso va verso il blu, questa ambivalenza di cromia si spiega facendo riferimento alla tecnica di realizzazione del colore a partire dai molluschi e alla loro lavorazione, poiché in base al dosaggio e al momento di arresto del processo si ottenevano tinte diverse.

Talvolta in letteratura all'interno di un testo o in pittura in un dipinto, rimaniamo stupiti della grande quantità di dettagli che riusciamo a scorgere e quindi dalla grande bravura di chi scrive o dipinge, e sono proprio quelli a trasmettere delle sfumature di significato che spesso ci aiutano a capire cosa c'è sotto ad un racconto o ad una rappresentazione.

Ritornando all'aggettivo *porphyreus*, è interessante notare che in seguito si aggiunsero associazioni simboliche legate al sangue e alla morte riscontrabili anche in letteratura: ad esempio nell'“Agamennone”¹²⁴ di Eschilo, dove Clitemnestra stende ai piedi di Agamennone, reduce da Troia, uno sfarzoso tappeto purpureo, preannunciando attraverso di esso la sua morte richiamata e resa evidente proprio dalla scelta di quel preciso colore.

Purtroppo non conosciamo a fondo la pittura del mondo greco, con l'unica eccezione di quella su vaso, della quale ci sono pervenuti moltissimi esemplari.

Questo tipo di forma artistica è utile perché permette di indagare molti aspetti del reale, non solo legati alla religione, ma anche alla mitologia, alla guerra, all'abbigliamento e molto altro. I vasi più antichi presentano principalmente delle decorazioni geometriche di colore policromo, a partire dal VII secolo da Corinto si diffuse una nuova tecnica per decorare i vasi, dove le figure erano realizzate con il colore nero su sfondo naturale. Un altro passo avanti risale al 530-520 a.C., quando ad Atene si iniziò ad utilizzare il rosso su sfondo nero¹²⁵.

Questo colore era presente anche nella statuaria greca, più in epoca arcaica che classica e soprattutto nel periodo ellenistico, in quanto con il procedere del tempo si assiste ad una progressiva diversificazione ed impiego dei colori.

Per quanto riguarda i pigmenti il rosso in scultura veniva ottenuto dall'ematite e veniva utilizzato per il chitone, ma anche per colorare la pelle, gli occhi, i capelli, le criniere dei leoni e i ciuffi degli animali¹²⁶.

¹²⁴ Cfr. Agamennone, ed. Del Corno 2005.

¹²⁵ Per la storia approfondita sullo sviluppo della tecnica del dipingere su vasi cfr. Boardman 1984.

¹²⁶ Cfr. Rouveret 2014.

1.3.5 LA PORPORA ROMANA

Si possiede invece una maggiore conoscenza della pittura romana, di cui abbiamo informazioni principalmente grazie alla “Storia naturale” di Plinio, nonostante egli spesso utilizzi una terminologia discordante, confondendo i termini dei pigmenti con i termini dei colori che si ricavano e rendendo così per noi la lettura più difficile¹²⁷.

Egli giudicava in maniera molto negativa l'uso smodato del colore, prediligendo dei toni sobri e opachi che chiamava *colores austeri*, ai quali si opponevano i colori dai toni più frivoli e vivaci, ciononostante è grazie ai suoi studi che possiamo conoscere sia la pittura dell'epoca, sia la mentalità sociale che la accompagnava, aspetto anch'esso molto interessante.

Nella gamma dei rossi i pittori romani utilizzavano un numero di pigmenti più alto di qualsiasi altro colore e questo costituisce un documento importante sul primato di questo tono e sul favore di cui godeva in tutto l'Impero.

Il cinabro era molto utilizzato nonostante la tossicità del colore e l'alto costo di cui ci dà testimonianza Plinio stesso¹²⁸, lo si trova ad esempio in maniera abbondante nella pittura murale di Pompei. È un colore che indica un grande potere e per questo veniva usato nelle case dei cosiddetti “nuovi ricchi”, a partire dal I secolo a.C.

A Roma vi erano inoltre molti modi di ottenere il colore rosso in ambito tintorio servendosi dell'ematite naturale, oppure di altre varietà di minerale rosso ricco di ossido di ferro (la più apprezzata veniva importata dalla regione della Sinopia), del cinabro importato dalla Spagna centrale e poi lavorato nei laboratori presenti ai piedi del Quirinale, dalla rubrica, dal realgar (un solfuro naturale d'arsenico) e dal minio, un colore artificiale ottenuto portando ad alta temperatura il bianco del piombo¹²⁹. Tuttavia il colore più pregiato era senza dubbio la porpora.

Anche in questo campo il sapere dei romani derivava dalle conoscenze che avevano sviluppato i Fenici, trasmesse poi agli Egizi e ai Greci ed infatti già molto tempo prima che Roma controllasse il Mediterraneo le stoffe tinte con la porpora erano le più pregiate e le più care, perché esprimevano un grande senso di potere e ricchezza, tanto che venivano usate non solo per vestire principi e re, ma anche talvolta per le statue delle divinità¹³⁰.

Il primo motivo che spiega il pregio della porpora risiede nel colore in sé, che non sbiadisce nel corso nel tempo ma continua a mutare sfumature grazie ad una grande resistenza alla luce

¹²⁷ Plinio nel ridicolizzare i pigmenti importati da lontano afferma che i colori rossi erano: «ricavati dal fango delle Indie e dal sangue dei loro draghi ed elefanti», Cfr. Ferri 2000, Storia Naturale XXXV, cap. XII.

¹²⁸ Cfr. Ferri 2000, Storia Naturale XXXV, cap. XII.

¹²⁹ Cfr. Brunello 1968, pp. 38-46.

¹³⁰ A tal proposito cfr. Reinhold, 1970, p. 75.

e questo era un aspetto molto importante per l'epoca, dove le stoffe tendevano a perdere il loro colore molto in fretta e di conseguenza anche la loro bellezza.

La sua nascita ha un'origine mitica, la leggenda vuole che il cane di Eracle (oppure di Minosse, secondo altre versioni della storia) abbia immerso il muso nella sabbia e dopo aver morso dei molluschi lo abbia estratto sporco di colore rosso. La porpora si otteneva infatti tramite il succo di alcuni molluschi presenti sulle rive del Mediterraneo orientale, due erano le specie principali: la *purpura* che dà il nome al colore e il *murex* (brandaris o trunculus), molto difficili da prendere e da lavorare e questo comportava un alto costo delle stoffe realizzate¹³¹.

La pesca poteva essere praticata solamente in autunno e in inverno ed il mollusco doveva essere conservato vivo, perché solo al momento della sua morte il succo veniva rilasciato da una piccola ghiandola che doveva essere estratta con estrema cautela, tutta questa serie di aspetti rende evidente il motivo dell'alto costo di questo tipo di rosso.

I processi di creazione cambiarono molto con lo scorrere del tempo e da luogo in luogo anche grazie al cambiamento delle mode, i romani non fabbricavano più la porpora come facevano i Fenici, cambiarono le tecniche e la sfumatura che si voleva ottenere¹³².

A Roma nel II secolo a.C. le lane che venivano tinte con la vera porpora di Tiro, la più costosa, costavano venti volte il prezzo della lana non tinta e gli imperatori cercarono di limitare la produzione di aziende private per riservarsi il diritto di portare stoffe di color porpora di qualità.

Nel Basso Impero questo diritto va via via restringendosi e il suo uso finì per essere limitato all'esercizio del sacerdozio, della magistratura e del comando militare, tanto che l'espressione: "prendere la porpora" indicava l'accesso a funzioni civili o militari molto elevate.

L'unico a potersi vestire interamente di questo colore era l'imperatore, la massima autorità ed essenza divina, tanto che infrangere questo privilegio veniva considerato un vero e proprio tradimento. Il grande pregio della tinta ha fatto sì che, per osmosi, il colore abbia assunto in sé una serie di attributi importanti e regali, diventando simbolo del potere e della ricchezza¹³³.

Può essere interessante soffermarsi anche su alcuni aspetti apparentemente futili, che invece possono svelare molto sulla mentalità di coloro che hanno vissuto prima di noi e le cui consuetudini possono apparire stravaganti o incomprensibili ai giorni nostri, un esempio riguarda la moda nel vestire e nel truccarsi. Le donne tendevano ad indossare abiti di colore giallo, rosso e bianco, mentre gli uomini solitamente neri. I privati potevano vestire in porpora solo in casi isolati: negli abiti di gala sotto forma di fascia o di gallone e sulla toga bianca dei

¹³¹ Cfr. Reinhold 1970.

¹³² Cfr. André 1949, pp. 90-105.

¹³³ Cfr. Reinhold 1970, pp.75-76.

patrizi, dove questa fascia riservata ai giovani nobili veniva detta *clavus*, la sua larghezza e le sfumature indicavano il rango, l'età, il tipo e la qualità delle ricchezze possedute¹³⁴.

Per quanto riguarda il trucco, il rosso (grazie alla rubrica e al fuctus) veniva usato per le labbra e sugli zigomi, il bianco (gesso o cerusa) sulla fronte, le guance e le braccia, il nero (cenere, carboni, polvere di antimonio) per le ciglia e il contorno degli occhi.

Il rosso veniva inoltre usato molto nei gioielli e soprattutto nelle pietre preziose, alle quali venivano attribuite proprietà energetiche: il rubino in particolare rappresentava la pietra rossa per antonomasia, portatrice di molte virtù, capace di scaldare il corpo, stimolare l'ardore sessuale, rinforzare la mente e allontanare i serpenti e gli scorpioni. Anche il corallo si riteneva difendesse dai pericoli, soprattutto dai fulmini e per questo era utilizzato molto dai marinai.

Tornando alla tintura invece sono molte le tecniche che i romani fecero progredire, tanto che gli artigiani si specializzarono per colore e quindi per sostanza colorante.

Nacque così dalla fine della Repubblica in poi il *collegium tinctorium*, un'antica corporazione di arti e di mestieri che distingueva sei categorie di artigiani in base ai toni di rosso: i *sandicinii* che producevano i rossi a base di robbia, i *coccinarii* che producevano rossi a base di chermes, gli *spadicarii* per i rossi scuri e bruni a base di diversi tipi di legni, i *flammari* per rossi e arancioni a base di cartamo e i *crocotarii* per gialli e arancioni a base di zafferano¹³⁵.

L'appartenenza a l'una o all'altra categoria era estremamente rilevante e gli artigiani dovevano limitarsi alla produzione dell'unico rosso scelto, pena l'esclusione dalla corporazione.

La corporazione dei tintori era estremamente antica, tanto che essi possono essere annoverati tra gli artigiani più antichi di Roma.

1.3.6 CREDENZE E SUPERSTIZIONI

Una parte molto importante della società romana era costituita da una serie di credenze e pregiudizi, condivisi dalla maggior parte della popolazione, circa alcuni aspetti che venivano collegati a determinati vizi e virtù, alcuni dei quali sono persistiti fino ad oggi e il cui retaggio lo si può sorprendentemente ritrovare anche nella nostra società.

In primo luogo è necessario osservare che Roma era una città costruita prevalentemente con mattoni rossi e legno, un materiale facilmente reperibile ma allo stesso tempo rischioso.

Ogni abitazione manteneva uno o più fuochi costantemente accesi, in parte per ottenere calore

¹³⁴ Cfr. André 1949, pp. 90-105.

¹³⁵ Cfr. Ferri 2000, Storia naturale, libro XXIV, capp. LVI-LVII.

e in parte perché, per superstizione, si riteneva che mantenessero la casa fosse protetta. Questa usanza fu la causa di moltissimi incendi che scoppiavano con estrema facilità e dilagavano in maniera rapida, per questo motivo il rosso associato alle fiamme destava una grande paura, ricordando una forza distruttrice e inarrestabile¹³⁶. Il dio Marte ne è un altro esempio, dio della guerra e del sangue, portatore di sofferenza e distruzione, non aiuta certo ad una concezione edificante di questo colore.

Il simbolo del gallo però ribalta le carte in tavola, poiché godeva di un grandissimo consenso presso i romani grazie alla sua cresta rossa. Veniva attribuito a molte divinità ed aveva un ruolo importante nella divinazione: si osservava il suo canto, il passo, i salti, i battiti d'ala, le reazioni davanti al cibo, e da questi comportamenti si ricavano delle decisioni sul comportamento da tenere nelle varie circostanze.

Non tutti animali rossi erano però ben visti, Tito Livio¹³⁷ ad esempio racconta che nel 217 a.C., durante la guerra punica, un bue dal manto rosso scappò dal *foarum boarium*, salì su un'isola di tre piani e si gettò nel vuoto, questa azione venne interpretata come l'annuncio di due disfatte per l'esercito romano, quella di Trasimeno e quella di Canne.

Si può affermare quindi che anche i Romani come i Greci e gli Egizi prima di loro, attribuivano al colore rosso una simbologia più forte di qualsiasi altro colore, con valenze e significati diversi e talvolta contrastanti.

1.3.7 COLORE-MATERIA E COLORE-SOGGETTO: L'INFLUENZA DELLA CHIESA

Al giorno d'oggi i termini relativi ai colori non vengono usati solamente come degli aggettivi associati a particolari oggetti, ma anche e soprattutto come dei sostantivi che definiscono delle categorie cromatiche trattandosi di concetti e idee ed è per questo possiamo esprimere delle preferenze tra di essi. Non era lo stesso nell'antichità, per i Greci ed i Romani un colore non esisteva in maniera autonoma, ma solamente associato ad un oggetto o una persona che definiva¹³⁸.

Il passaggio tra colore-materia e colore-soggetto avvenne nell'Alto Medioevo, quando alcuni Padri della Chiesa utilizzarono dei nomi propri, aggettivi declinati al neutro e sostantivi per parlare dei colori, indice del fatto che essi avevano perso la loro materialità e venivano invece percepiti come delle entità a sé stanti¹³⁹.

¹³⁶ Giovenale nelle *Satire* si lamenta del grande numero di incendi che scoppiano in città, cfr. Barelli 1976, libro III p. 196 e libro XIV p. 305.

¹³⁷ Cfr. Scandola 1986, XXI, 62.

¹³⁸ Cfr. Pastoureau, 2016, p. 56.

¹³⁹ Cfr. Meier-Suntrup 2011.

È nel XII secolo che in Occidente si diffondeva il sistema dei colori liturgici, i primi stemmi e la lingua dei blasoni, quando ormai i colori in maniera definitiva venivano considerati delle categorie astratte e fra questi il più apprezzato era sempre il rosso¹⁴⁰.

Mano a mano che la religione cristiana acquisiva potere diventavano sempre più specifici gli attributi che venivano riservati a questo colore, elementi che grazie alla grande influenza esercitata della Chiesa nel corso dei secoli si sono ampiamente diffusi e sono arrivati fino a noi caratterizzando in nostro modo di pensare¹⁴¹.

Nella Bibbia vi sono scarsissime notazioni di colori, in interi libri non vi è nessun tipo di riferimento, in alcuni solamente in relazione all'ambito delle stoffe, altrove c'è confusione terminologica tra la sostanza (porpora, avorio, ebano, pietre preziose) e il colore, che serviva per descrivere il bestiame dalla pelle maculata o la lucentezza dei paramenti sacri.

Nonostante ciò emerge il predominio del rosso, in quanto tre quarti delle notazioni sui colori sono relative alla gamma molto estesa di questo colore, che va dal tono più chiaro, medio e scuro fino ad arrivare al porpora. Questo per molto tempo fu il colore dei pontefici e dell'intera classe sacerdotale, rappresentando la potenza e il prestigio, venne in seguito sostituito dal bianco che si impose definitivamente per il Papa tra il XVI e XVII secolo, mentre il rosso rimane in uso per i cardinali¹⁴².

Sono ancora una volta i Padri della chiesa che hanno contribuito a trasmettere delle idee molto importanti nella nostra cultura, in particolare elaborarono delle teorie: due legate al fuoco e due al sangue.

Le fiamme rosse nella prima teoria venivano associate all'Inferno e costituivano il corpo del drago dell'Apocalisse¹⁴³, questo colore era considerato quindi distruttore e malefico, divampava senza rischiare ed era più oscuro delle tenebre, in sostanza il colore del Diavolo e dei suoi demoni che nelle miniature venivano sempre dipinti in questo modo (in seguito anche i traditori come Giuda, Caino, Renart saranno descritti con i capelli, la barba o il pelo rosso).

La seconda teoria è decisamente positiva, perché associava le fiamme alla manifestazione divina: nell'Antico Testamento Yahweh compare attraverso il fuoco, ad esempio nell'episodio del roveto con il quale comunica con Mosè e nel Nuovo Testamento rappresenta lo Spirito Santo che dà la vita. È un rosso quindi brillante e luminoso che doveva purificare e rigenerare l'anima.

¹⁴⁰ Pastoureau 2018, p. 31.

¹⁴¹ Alexandre-Bindon 1990, pp. 43-56.

¹⁴² Cfr. Bagliani 2005, cap. II.

¹⁴³ A volte i Padri associano al “drago rosso come il fuoco” il manto del cavallo montato dal secondo cavaliere dell'Apocalisse, anche lui “rosso come il fuoco” e simbolo della guerra. (Ap. 6,4).

Per quanto riguarda il sangue, nella prima teoria veniva associato al peccato commesso da Eva nel Paradiso Terrestre e trasmesso alle altre donne attraverso le mestruazioni, questa concezione negativa è un retaggio proveniente dall'Antichità pagana, dove il sangue mestruale non veniva considerato positivo in quanto mezzo fondamentale per generare una nuova vita, bensì come il simbolo lampante della corruzione umana.

Al contrario il sangue di Cristo versato sulla Croce era considerato estremamente benevolo e positivo, simbolo assunto in seguito dai crociati nel loro stendardo con la croce bianca e rossa e nelle stoffe liturgiche per celebrare la Croce e i martiri. Il sangue sacro di Cristo è di un colore rosso chiaro per distinguersi da quello più scuro degli uomini, perché non macchiato dal peccato.

Queste idee molto antiche mostrano chiaramente ciò che è stato precedentemente affermato, ovvero il fatto che spesso a partire da uno stesso oggetto possono svilupparsi modi di pensare molto diversi tra loro, che convivono nonostante le contraddizioni con un impatto importante a livello sociale, basta pensare ai pregiudizi che hanno decretato la condizione difficile delle donne nel corso dei secoli.

1.3.8 ROSSO COME STATUS SYMBOL: TRA STEMMI E VESTIARIO

Il rosso non godeva di attenzione particolare solamente in ambiente religioso, ma anche in quello laico, dove veniva utilizzato dai personaggi più importanti della società che volevano trasmettere al resto della popolazione la loro nobiltà. Non a caso era il colore prediletto dagli imperatori e da molti re, solamente il re di Francia vestiva di azzurro con dei gigli d'oro sul mantello, ciononostante neanche lui era immune dal fascino del rosso ed infatti per più di tre secoli è stata usata un'insegna di orifiamma,¹⁴⁴ la cui origine leggendaria rimandava allo stendardo feudale di Carlo Magno in stoffa rossa vermiglia, cucita presso l'abbazia di Saint-Denis.¹⁴⁵

Si può quindi affermare che esibire il rosso in tutto il Medioevo cristiano e laico significava esibire potere, ma non solo, anche giustizia, necessaria per giustificare la legittimità della supremazia di pochi su molti.

Un'altra dimostrazione della predilezione della nobiltà per questo colore è evidente nell'uso degli stemmi. Oggi si riconoscono circa settemila stemmi nati tra il XII e il XVI secolo con i relativi colori e in oltre il sessanta per cento di essi è presente il colore rosso.

¹⁴⁴ L'orifiamma leggendaria era «di un colore vermiglio non meno smagliante dell'oro» come riferisce la *Chanson de Roland*, Cfr. Bensi 1985, v. 2653.

¹⁴⁵ Sulla leggenda dello stendardo feudale di Carlo Magno cfr, Contamine 1975.

Questo colore è stato valorizzato anche nei trattati di araldica del XIV e XV secolo che si dilungano molto sulla simbologia e gerarchia dei colori e per il fatto che non si concentrano esclusivamente su questo ambito, ma ne parlano in termini più generali, costituiscono una fonte significativa per quanto riguarda il sistema dei valori che sottendono ai codici cromatici del Medioevo.

Un araldo d'armi normanno nel 1430 scrisse:

«Il primo colore è il vermiglio, che nelle armi è chiamato gueules. È paragonato al fuoco, che è l'elemento più fulgido e nobile che esista. Fra i minerali è associato al rubino, pietra particolarmente ricca e preziosa. Pertanto nessuno dovrà portare questo colore a meno che non sia un nobile, un potente signore e un valoroso combattente. Ma se a portarlo è un uomo di altissimo lignaggio, che se ne dimostri degno comportandosi con ardimento in battaglia, sarà segno di tutte le virtù.»¹⁴⁶

Non deve stupire il fatto che anche gli indumenti di un determinato colore ne riflettano il significato, in quanto il vestiario è il primo modo che gli uomini hanno per presentarsi e per trasmettere una certa idea di sé agli altri, una pratica sociale che esiste da molto tempo prima di noi e prima ancora del Medioevo.

Ancora nel XIII secolo il rosso veniva ottenuto a partire dal chermes ed era chiamato *scarlatto*: un termine di dubbia derivazione proveniente o dall'arabo di Spagna *scaquirlat*, oppure dal latino *sagillatus*, che indicava dei panni di lana molto lussuosi per la cui produzione era necessario possedere un sigillo. Con il tempo l'aggettivo scarlatto veniva utilizzato per tutte le stoffe di grande costo, ma poiché i panni rossi costavano sempre molto vi è stata una commistione tra questi termini ed è nata una sinonimia tra rosso e scarlatto, dove quest'ultimo diventa aggettivo della sfumatura più bella e costosa dell'altro¹⁴⁷.

1.3.9 IL COLORE DEI VIZI E DELL'INFAMIA

Le sfumature dei colori erano molto importanti nel Medioevo, più di quanto non lo siano per noi oggi, perché possedevano dei significati precisi e spesso diversi anche tra tonalità molto simili.

È il caso del rosso tendente all'arancione ad esempio, questo colore venne molto svalutato a

¹⁴⁶ Cfr. Boudreau 2006, vol 2, p. 781.

¹⁴⁷ Cfr. André 1949, p. 90-105.

partire dal XII secolo e diventò il rappresentante di una grande varietà di vizi, di cui Giuda ne è il principale esempio¹⁴⁸. Nel Nuovo Testamento egli non viene descritto fisicamente o a livello di vestiario, ciononostante dopo l'anno Mille lo si vede quasi sempre rappresentato con barba e capelli rossi-arancio. Egli riunisce quindi in sé gli aspetti negativi di due colori: il rosso e il giallo.

Non a caso il suo soprannome "Iscariota" (l'uomo di Kerioth) viene letto in tedesco *ist gar riot*, espressione che significa: "è tutto rosso".

Mentre il giallo è sempre stato il colore associato alla menzogna e alla fellonia e non è mai stato riscattato nel corso dei secoli, anche se a Roma era ricercato nel vestire¹⁴⁹.

Anche in campo artistico e letterario si rispettavano delle regole chiave nella rappresentazione di alcuni personaggi: degli attributi, delle movenze, degli oggetti e dei colori che consentivano e ci aiutano tuttora a riconoscere il soggetto del dipinto o del racconto.

L'idea che i capelli rossi fossero il segno distintivo dei traditori per eccellenza si è diffuso a molti aspetti del vivere comune e non a caso nel Medioevo molti felloni, ingannatori vengono descritti con questo tratto fisico, alcuni esempi famosi sono: Caino, Mordred (il figlio incestuoso di Re Artù), Renart (la volpe astuta), Fauvel¹⁵⁰ (il cavallo vizioso) ed in generale tutti i figli ribelli, i padri spergiuri, gli zii usurpatori e le donne adultere.

La pelosità rossa infamante si estende a molte categorie di reietti del tempo tra cui gli eretici, i mussulmani, i bigotti, i lebbrosi, i poveri, i mendicanti, i vagabondi, nonostante questo pregiudizio non sia nato nel Medioevo ma abbia un'origine più vasta ed antica, come si mostrerà in seguito¹⁵¹.

L'occidente cristiano ha recepito questa credenza tramite tre retaggi differenti: quello biblico, quello greco-romano e quello germanico.

Nella Bibbia né Caino né Giuda sono stati descritti con i capelli rossi, nonostante questo però altri personaggi negativi della storia possiedono questo tratto. È il caso di Esaù in primo luogo, il gemello di Giacobbe, il quale è disposto a vendere il suo diritto di primogenitura al fratello per del cibo e nonostante in seguito si penta di questo, il padre lo manderà in esilio con l'accusa di essere una persona estremamente rozza ed irruenta.

Saul è il secondo esempio, il primo re di Israele, che morì provando nei confronti di David

¹⁴⁸ Cfr. Mellinkoff 1993, vol. 1, pp. 145-159.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Il nome Fauvel, personaggio di una satira sociopolitica composta alla corte di Francia tra il 1310 e il 1314, è un acrostico dove ciascuna delle lettere costituisce l'iniziale di un vizio: *Flatterie* (adulazione), *Vilénie* (viltà), *Variété* (incostanza), *Envie* (invidia), *Lâcheté* (vigliaccheria). Cfr. Mühlenthaler 1994.

¹⁵¹ Cfr. Arcuti 2000.

un'atroce gelosia che lo condusse alla pazzia e in seguito al suicidio¹⁵².

Infine Caifa, il sommo sacerdote che presiedette il Sinedrio durante il processo a Gesù¹⁵³.

L'unica eccezione a questa scala di valori fu Davide descritto come: «Fulvo, con begli occhi e di gentile aspetto», ¹⁵⁴ è interessante notare che in seguito, contrariamente alla Vulgata, nelle Bibbie protestanti venne sostituito “fulvo” con “biondo”, forse un retaggio del rifiuto dei capelli rossi incompatibili con l'idea di bellezza e moralità.

Anche nelle tradizioni greco romane la capigliatura rossa veniva connotata negativamente, nella mitologia greca ad esempio era attribuita a Tifone, figlio ribelle della terra, nemico di Zeus e degli dei, Diodoro Siculo rincarò la dose affermando che un tempo a lui venivano sacrificati uomini con questa caratteristica fisica, ai fini di placarne l'ira.

Una leggenda simile proviene dall'Egitto, dove il dio Seth (spesso assimilato al principio del male) veniva a sua volta creduto rosso di capelli e riceveva, secondo Plutarco, il sacrificio di giovani fulvi.

A Roma questa diffidenza non era da meno, l'appellativo *rufus* veniva utilizzato in maniera sarcastica e come forma di insulto in quanto la persona dalla chioma di questo colore non veniva solo considerata brutta esteticamente, ma soprattutto a livello interiore veniva definita ipocrita e crudele, una tradizione che in Europa continuerà fino in epoca moderna¹⁵⁵.

Nel mondo germanico-scandinavo le cose non sono diverse, Thor, il dio più crudele e temuto, è rosso, così come lo è Loki, dio del fuoco e padre dei demoni più maligni.

Il Medioevo riceve quindi quest'insieme di culture e non può fare altro che accogliere queste idee, anche se con delle sfumature diverse: nell'Antichità ci si concentrava prevalentemente sull'aspetto crudele e ridicolo di queste persone o divinità, invece nel Medioevo l'accento viene posto sull'indole falsa, subdola, bugiarda, ingannatrice, sleale e perfida.

Un ultimo, ma non meno importante, aspetto da considerare all'interno di questo lasso temporale, che ha influenzato molto il modo di pensare attuale, riguarda il legame tra il colore rosso e il sentimento amoroso. Il collegamento potrebbe sembrare banale, ma anche in questo caso convivono al suo interno delle sfumature di significato e delle contraddizioni rilevanti.

L'amore presentava più forme e più destinatari nel Medioevo: vi è quello puro e nobile rivolto a Dio chiamato *caritas*, quello coniugale tra due sposi chiamato *dilectio*, quello che lega due amanti chiamato *luxuria* e infine la *fornicatio*, ovvero la dissolutezza estrema e immorale¹⁵⁶.

Il sentimento riconosciuto e approvato dalla società e dalla Chiesa era ovviamente quello più

¹⁵² Cfr. Kichbaum 1970, vol. IV, coll. 50-54.

¹⁵³ Ivi, coll. 233-234.

¹⁵⁴ 1 Samuele 16,12.

¹⁵⁵ Sul disprezzo generale che veniva riservato al colore rosso in ambito estetico cfr. Arcuti 2000.

¹⁵⁶ Cfr. Rossiaud 2010, p. 87.

mite e slegato dal controllo dei sensi, la passione al contrario non veniva accettata se non come una forma molto grave di corruzione dell'animo umano.

L'aspetto contraddittorio più evidente risiede nel fatto che questo colore veniva utilizzato fino al XIX secolo negli abiti da sposa e allo stesso tempo era associato alle prostitute, perché: in primo luogo ricordava la luce rossa delle lanterne che si trovavano all'esterno delle case chiuse per renderle riconoscibili, in secondo luogo c'era il pregiudizio secondo il quale una donna con i capelli di questo colore fosse una meretrice.

Sfumature di significato erano presenti anche nel trucco che le donne usavano sul loro viso: le labbra dovevano essere dipinte con un rosso chiaro, mentre il rosso scuro e il violetto erano considerati volgari, il volto doveva trasmettere un senso di lucentezza affinché ci fosse un paragone con i gioielli che molte erano solite portare, quindi spesso per questo motivo andava di moda il color vermiglio¹⁵⁷.

Si può notare quindi come un intero sistema di significati che ha influenzato le società antiche determinando scelte, comportamenti, modi di pensare sia giunto fino a noi quasi inalterato e che per capire il nostro modo di vedere le cose e di interpretare la realtà sia necessario guardare anche al passato e accettarne le contraddizioni.

¹⁵⁷ Cfr. Pastoureau, 2016, p. 83.

2. CHRÉTIEN DE TROYES: FOCUS SULL'AUTORE

La tesi non ha come obbiettivo quello di analizzare nello specifico la figura di Chrétien de Troyes o la fortuna che le sue opere hanno avuto nel tempo, piuttosto quello di proporre una lettura del significato che i colori (nello specifico il rosso, il nero ed il bianco) possono avere all'interno del *Perceval* o *Le conte du Graal*, riportando alcuni passi significativi in questa direzione.

Ciononostante questo autore è stato fondamentale all'interno del panorama letterario medievale, per tanto ritengo che, per entrare nel vivo della ricerca, sia utile dedicare, in breve, dello spazio alla sua figura e alle sue opere principali, che hanno avuto il merito di introdurre, o di sviluppare, alcuni temi che avranno una grandissima fortuna anche nella letteratura successiva.

Maggiore spazio sarà dedicato invece nello specifico al *Perceval*, di cui si analizzerà la trama e i personaggi e gli aspetti più salienti, ai fini di mettere le basi, per poter in seguito entrare nel cuore del testo e dei suoi significati.

2.1.1 LA VITA E LE OPERE

Le informazioni certe sulla vita di Chrétien de Troyes sono molto scarse, la maggior parte della sua biografia si conosce dalle sue opere ed il resto delle informazioni non sono altro che delle congetture, che sono state fatte a partire da quei pochi dati sicuri che possediamo.

Si sa che egli è nato nello Champagne, una provincia della Francia nord-orientale, probabilmente a Troyes, città dalla quale avrebbe preso anche il nome, attorno al 1135.

Nella sua vita probabilmente fu chierico, a giudicare da quella che è la sua formazione intellettuale e, secondo alcuni studiosi, anche araldo d'armi, idea nata a partire da un passaggio nel *Lancelot*.

Altrettanto incerti sono alcuni viaggi che si ipotizza egli abbia compiuto, primo tra tutti quello in Inghilterra, presunto da alcune notazioni geografiche e dalle informazioni dettagliate, che egli fornisce nei suoi testi, di alcune città inglesi.

Un'altra ipotesi è quella che egli abbia risieduto a Nantes, anche se è altrettanto possibile che egli abbia acquisito le informazioni sul mondo esterno di seconda mano, alla corte stessa di Champagne e nella città di Troyes, dove pare venissero organizzate due importanti fiere all'anno che richiamavano mercanti, jongleurs e novellatori provenienti dai luoghi più

disparati.¹⁵⁸

Con maggiore certezza si ritiene che egli sia stato ospite alla corte di Eleonora d'Aquitania, la nipote di Guglielmo IX, moglie prima di Luigi VII di Francia e poi di Enrico Plantageneto. La sua corte era un centro nevralgico a livello letterario e culturale e probabilmente Chrétien de Troyes fu allettato da tanto mecenatismo.

I rapporti con questa donna non furono però duraturi, soprattutto per circostanze politiche e culturali, per questo nel 1162 lo scrittore si legò a Enrico I di Champagne, che aveva sposato Maria, la figlia di Eleonora.

In questo periodo egli aveva già composto il romanzo di *Erec et Enide* ed alcune opere ovidiane di cui egli stesso ci dà notizia nel prologo del *Cligés*:

«Colui che narrò di Erec e di Enide, mise in romanzo i *Comandamenti* e l'*Arte di amare* di Ovidio, e scrisse le storie del *Banchetto della spalla*, di *Re Marco e di Isotta la Bionda* e della *Metamorfosi dell'upupa, della rondine e dell'usignolo*, inizia qui un nuovo romanzo di un valletto del lignaggio di re Artù che viveva in Grecia.»¹⁵⁹

Le opere ovidiane e le canzoni dimostrano in suo avvicinamento alla poesia in lingua d'oc, l'*Erec et Enide* invece è la prova del padroneggiamento della materia arturiana, mentre il *Cligés* della materia antica e bizantina. Dimostra quindi, fin dai primi esperimenti letterari, di essere un autore a tutto tondo, in grado di sviluppare più generi letterari con grande successo. Sarà Maria di Champagne invece ad indurlo a scrivere il *Lancelot*, rimasto però incompiuto, che egli ha composto quasi contemporaneamente all'*Yvain*.

Nel 1181 muore Enrico I e questo spinge Chrétien a cercare altrove protezione, si rivolge quindi a Filippo d'Alsazia, conte della corte di Fiandra, luogo estremamente importante per tradizione e mecenatismo. In questo periodo egli cambia anche orientamento spirituale e letterario, probabilmente anche grazie all'influenza del protettore, che pare gli abbia prestato un libro da cui doveva nascere il *Perceval*. Il poema è rimasto incompiuto per la morte dell'autore, avvenuta prima del 1190, precedentemente alla partenza del conte per la crociata. Nelle sue opere egli ha scelto di mettere in evidenza i soggetti della materia di Bretagna, ed è riuscito nei suoi scritti inoltre a dimostrare le proprie tesi e ad affermare la sua visione del mondo cavalleresco, nonché i rapporti tra i sessi attraverso i personaggi di cui narra.

Grazie a lui il romanzo arturiano è diventato una forma fondamentale della narrativa cortese,

¹⁵⁸ Cfr. Agrati-Magini 2018, p. V.

¹⁵⁹ Traduzione di Agrati-Magini 2018, p. 109.

all'interno del quale è riuscito a fondere la propria etica con l'imitazione dei poeti latini, l'eredità delle *chanson de geste* e dei romanzi più antichi.¹⁶⁰

Non a caso quindi è stato definito il «più grande poeta medievale prima di Dante».¹⁶¹

2.1.2 PERCEVAL O LE CONTE DU GRAAL

Il *Perceval* è l'ultimo romanzo scritto da Chrétien de Troyes tra il 1168 e il 1190, rimasto incompiuto a causa della sua morte.

Esso racconta principalmente la storia di un giovane e della sua crescita dall'infanzia alla maturità, passando attraverso una serie di errori e sofferenze che lo prepareranno alla vita adulta.¹⁶²

Il Perceval quindi può essere interpretato come la «genesì di un cavaliere»¹⁶³, ma non solo, poiché il romanzo propone una triplice formazione: alla cavalleria, all'amore e alla religione. È la prima volta inoltre in cui il mito del Graal entra nella letteratura cortese, mito che verrà ripreso in molti scritti successivi da diversi autori e diventerà un tema estremamente indagato ed importante anche a livello religioso. Chrétien non definisce in maniera precisa questo oggetto mistico, lo lascia in una sorta di limbo indefinito che lo rende ancora di più intangibile e sacro.¹⁶⁴

Il romanzo si apre con un esordio tipicamente primaverile, tipico della lirica trobadorica¹⁶⁵, dove la freschezza della natura è funzionale ad introdurre il protagonista nella fase infantile e spensierata della sua vita, immagine che costituisce un classico *tòpos* letterario.

Mentre lancia per gioco dei giavellotti nella foresta, vede venire verso di sé dei cavalieri splendidi nelle loro armature, questa visione, che gli apparirà quasi angelica, accende dentro di lui il desiderio di diventare cavaliere, mondo dal quale la madre lo aveva tenuto lontano per timore di perderlo, come aveva perduto il marito e i figli prima di lui.

Incurante del sentimento materno Perceval commette il primo errore di una lunga serie,

¹⁶⁰ Egli fu quindi tra i primi ad accogliere le storie arturiane e a lui dobbiamo, più che ad ogni altro scrittore, la coloritura con cui la materia Bretona è giunta fino a noi. Cfr. Lewis 1969, pp. 24-32.

¹⁶¹ Cfr. Agrati-Magini 2018, p. V.

¹⁶² Quella di Perceval è stata definita una «storia di colpa e di espiazione». Cfr. Mancini 2014, p. 209.

¹⁶³ Cfr. Micha in Agrati-Magini 2018, p. XXXVII.

¹⁶⁴ «Se pur sembra probabile che Chrétien, componendo il suo romanzo, abbia avuto presenti tradizioni relative alla preziosa reliquia della Passione (...) certo noi avvertiamo, più o meno chiaramente, che quei sacri misteriosi oggetti il grande romanziere intende rilegare a un mondo ben diverso da quello della tradizione ecclesiastica, di essi oggetti, delle loro vicende del loro significato intende egli dare una interpretazione, una figurazione nuova e diversa. E di questa interpretazione egli non offre alcun indizio concreto: tanto che i suoi continuatori non sanno e non possono fare altro che riferirsi alla tradizione ecclesiastica» Cfr. Viscardi 1944, vol. VIII.

¹⁶⁵ Cfr. Maranini 1966, p. 120.

abbandonando la madre svenuta per la smania di compiere la propria ascesa come cavaliere. Verrà investito della cavalleria da re Artù in persona, dopo aver sconfitto il Cavaliere Vermiglio in uno scontro e aver adottato la sua armatura.

Il suo percorso procede verso la maturità grazie all'incontro con Gornemar di Gorhaut che diventa il suo maestro, dal quale acquisisce una serie di insegnamenti pratici sull'uso delle armi e dell'armatura in generale, fino alle massime di comportamento da adottare per essere un cavaliere virtuoso.

Lascia il maestro con una maggiore consapevolezza dello stare al mondo ed infatti sente la necessità di tornare dalla madre, per accertarsi delle sue condizioni di salute.

Sulla strada per casa si imbatte in un castello molto povero, dove chiede ospitalità per la notte e viene accolto da Biancofiore, che gli insegna cosa è l'amore e lo mette nelle condizioni di far valere gli insegnamenti del maestro nell'aiutare le persone in difficoltà, dimostrando di aver interiorizzato il codice di comportamento cavalleresco.

Lascia il castello con la promessa solenne di un suo ritorno, dopo essersi ricongiunto alla madre.

Lungo il suo cammino si imbatte in un fiume molto pericoloso, impossibile da guada, chiede quindi l'aiuto di due uomini su una barca e uno di essi, dopo averlo aiutato nella traversata, lo invita a passare la notte nel suo castello: è il Re Pescatore.

Presso di lui il giovane assiste al passaggio del Graal, la lancia dalla quale scorgano gocce di sangue, in più occasioni egli ha la possibilità di chiedere spiegazioni al vecchio re circa l'essenza di quell'oggetto misterioso ed il luogo dove esso veniva portato ma, mal interpretando gli insegnamenti del maestro, egli tace, silenzio che avrà delle conseguenze disastrose.

Il giorno dopo egli si sveglia in un castello deserto, dopo averlo lasciato incontra una ragazza, che si rivela essere sua cugina, la quale lo aggiorna sulla morte della madre e sulle conseguenze delle sue azioni. Discorso che troverà conferma nell'apparizione di una donna mostruosa, non appena il giovane si è ricongiunto con la corte di re Artù. Ella lo accusa di aver causato: la morte del Re Pescatore, che avrebbe potuto salvare se avesse formulato le giuste domande, e la relativa decadenza del regno.

Perceval cade quindi in un periodo di crisi identitaria e spirituale, dove dimentica Dio e si lancia in continue avventure senza alcun criterio.

Ecco quindi che viene ora introdotto il secondo personaggio principale del romanzo: Galvano¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Il collegamento delle due narrazioni però non è ben sviluppato, tanto che le avventure degli eroi sembrano

Egli è il nipote di re Artù, il cavaliere perfetto per eccellenza, aspetto che lo pone in grande opposizione rispetto all'ancora immaturo Perceval¹⁶⁷.

La narrazione si divide ora in due parti: una segue le avventure di Perceval, l'altra di Galvano, anche se le vicende di quest'ultimo mancano spesso di profondità e sembrano essere tirate per le lunghe.

È il caso ad esempio del conflitto tra le figlie di Tebaldo, dove Galvano viene chiamato in causa in aiuto nella sorella minore, contro il comportamento maleducato e violento della maggiore, così come delle molteplici prove che una damigella sarcastica gli impone, apparentemente senza ragione e dello scontro contro Guingambresil, che lo sfida a mettersi sulle tracce del Graal¹⁶⁸.

Il ritorno torna quindi a Perceval che, smarrito in se stesso a causa della profonda crisi interiore, finalmente il Venerdì santo incontra dei pellegrini che lo indirizzano verso una grotta, dove alloggia un eremita. Egli gli svela in motivo delle sue disgrazie: l'aver abbandonato la madre morente, ma paradossalmente è proprio grazie all'amore di lei che può essere perdonato.

Riavvicinandosi a Dio egli compie finalmente il passaggio all'età adulta e così termina la sua storia.

Vari sono gli incontri che Galvano fa lungo il cammino, tutti funzionali a mettere in rilievo la sua grande virtù cavalleresca. L'episodio culmine che lo riguarda è la prova del Letto della Meraviglia, dove mette alla prova la sua forza e ottiene così la gloria indiscussa, oltre che la liberazione dell'isolamento delle dame che vivono nel castello, che scoprirà essere: sua madre, sue sorelle e la madre di re Artù. Il racconto termina con l'arrivo al castello della corte di Re Artù ed il ricongiungimento familiare.

Non sappiamo purtroppo come Chrétien avesse intenzione di far finire le avventure di questi personaggi, a causa dell'incompiutezza del romanzo.

appartenere a storie diverse.

¹⁶⁷ Al cavaliere in formazione Chrétien ha opposto un cavaliere che ha raggiunto la perfezione, «colui che ha il premio di tutte le qualità». Cfr. Micha 2018, p. XLI.

¹⁶⁸ Dei novemila versi del Perceval, Galvano ne occupa più della metà e in questo modo l'unità del testo ne risulta molto compromessa. Sembra che Chrétien abbia collocato qui delle pagine inedite, rimaste tra le sue carte. Ibid.

2.2 SEMANTICA DEI COLORI NEL *PERCEVAL*

Dopo aver tracciato, nei capitoli precedenti, la storia di quei colori che sono stati a più riprese definiti la “triade dell'antichità”, è il momento di concentrarsi sul modo con il quale essi vengono utilizzati all'interno del romanzo analizzato, sui significati che veicolano e su come influiscono nella narrazione.

Per evitare delle ridondanze nella struttura della tesi, la scelta è stata quella di individuare dei temi ed analizzare come questi colori si declinino all'interno di essi e che sfumature conferiscano alla trama.

Per rendere la ricerca sul testo più pregnante e specifica, ho scelto di riportare alcuni passi esemplificativi di ogni tema, che costituiscono i punti di partenza e di riflessione della lettura qui proposta.

2.2.1 LA CONCEZIONE DI BELLEZZA NEL *PERCEVAL*

Quando si parla di bellezza ed estetica, noi uomini moderni siamo soliti ribadire che non esiste un canone standard a cui le persone devono corrispondere per essere definite universalmente “belle”, ma che si tratta di gusto personale, che le qualità fisiche predilette sono diverse da persona a persona e non si può standardizzare.

In realtà sono sempre esistite delle linee guida che, più o meno consciamente, hanno influenzato le persone in ogni epoca storica e le hanno portate così ad apprezzare alcune caratteristiche fisiche, piuttosto che altre. In passato ad esempio si preferivano le donne in carne, rubiconde, perché trasmettevano un'idea di salute e forza fisica, in un periodo in cui la fame era la piaga della società e le morti per denutrizione erano all'ordine del giorno.

Oggi invece la donna deve essere magra per corrispondere a determinate aspettative sociali, per entrare nel mondo della moda e più in generale per essere apprezzata.

Questo per dire che anche nel Medioevo vigevano dei canoni ben definiti in ambito estetico, presenti di riflesso anche in letteratura, dove si sono fissati in maniera tanto radicata che hanno dato vita a dei veri e propri *tòpos* letterari, che si ripropongono sempre uguali con pochissime variazioni. Nei testi arturiani questo aspetto è evidente dato il continuo riproporsi di descrizioni di donne bellissime e virtuose caratterizzate sempre dagli stessi tratti fisici.

«I *topoi* nella poesia medievale si presentano come: micro-strutture costituite da un

insieme di tratti organizzati, che comportano un centro fisso e un numero molto ristretto di variabili.»¹⁶⁹

Le notazioni cromatiche nella poesia cortese, utilizzate per qualificare la realtà, vanno a formare una sorta di “grammatica del colore” molto rigida, che poche volte viene elusa dai poeti.

I colori quindi vengono utilizzati soprattutto in due *topoi* ricorrenti: la descrizione della natura, che viene presentata sotto forma di *locus amoenus* e la descrizione della dama¹⁷⁰.

All'interno di questo contesto essi hanno una funzione centrale, perché contribuiscono alla descrizione della donna perfetta e virtuosa, della quale ne costituiscono i tratti principali.

Questo comporta la creazione di immagini stereotipate, che per la loro natura si allontanano da una descrizione realistica della realtà e nelle quali le variazioni alla regola sono scarse e per questo molto preziose quando le si incontrano.

È importante specificare inoltre che i colori sono strettamente legati al loro valore referenziale, rinviano in maniera più o meno esplicita a delle entità che travalicano il senso letterale del testo e rimandano quindi ad una dimensione prettamente simbolica.

Il *Perceval ou Le Conte du Graal* è un esempio lampante di questo uso del colore, ricco di simboli e significati e merita per questo di essere analizzato proprio a partire da un tema topico per eccellenza: le virtù e la bellezza fisica delle fanciulle del poema.

«Et se je onques fis devise
an bianuté que Dex eüst mise
an cors de fame ne an face,
or me plest que une an reface
uo ge ne mantirai de mot
Desliee fu, si ot
les chevoux tex, s'estre poïst,
que bien cuidast qui les veïst
que il fussent tuit de fin or,
tant estoient luisant et sor
Le front ot blanc ei haut et plain
con se il fust ovrez de main,
que de main d'ome l'uevre fust
de pierre ou d'ivoire ou de fust;
sorcix brunez et large antruel;
an la teste furent li oel
riant et veir et cler, fandü.

¹⁶⁹ Cfr. Arrouye 1988, pp. 7-14.

¹⁷⁰ Cfr. Di Luca 2005, p. 323, il quale si concentra nel suo studio su come i colori vengano utilizzati in maniera costante creando delle immagini standardizzate e ripetute.

Le nes ot droit et estandu,
et mialz li avenoit el vis
li vermauz sor le blanc asis
que li sinoples sor l'argent.
Por anbler san et cuer de gent
fist Dex de li passemervuille
ne devant feite ne l'avoit.»¹⁷¹ (vv. 1803-1827)

Queste parole esprimono al meglio la concezione di bellezza cortese e quali sono le caratteristiche che una fanciulla deve avere, per essere considerata universalmente bella.

Nella trama ci troviamo in un momento molto importante per la crescita spirituale di Perceval, ovvero all'incontro con Biancofiore, una giovane dama che governa su un castello caduto in disgrazia a causa dei continui assalti esterni da parte di Anguingueron, il quale vuole conquistare il suo regno, sfruttando le difficoltà che esso sta attraversando.

È per difendere la dama che Perceval mette in pratica il codice di comportamento cavalleresco, che gli è stato trasmesso prima dalla madre e poi da Gorneman di Gorhaut, codice che gli impone di ergersi sempre in difesa delle fanciulle, qualora si trovassero in pericolo¹⁷².

La giovane, nonostante la povertà del castello, si presenta al ragazzo in tutto il suo splendore, che non è stato offuscato dal degrado circostante.

Il primo elemento fondamentale su cui ci si deve concentrare è quello della luce, richiamata molte volte in questi versi, protagonista indiscussa nella fisionomia della dama arturiana.¹⁷³

La luce è bellezza in senso assoluto perché rappresenta il bene, la purezza e soprattutto la divinità, che non a caso viene richiamata anche in questi versi. È Dio ad aver creato Biancofiore e ad averla resa una meraviglia, infondendole uno splendore fuori dal comune ed è proprio la luminosità dei suoi capelli e del suo incarnato a renderla una creatura angelica e benevola.

¹⁷¹ «Se mai ho fatto la descrizione della bellezza che Dio ha posto nel corpo di una donna o nel suo viso, ora mi fa piacere rifarne una che sia tutta veritiera, aveva il capo scoperto, e i suoi capelli erano tali, se fosse possibile, che chi li avesse visti avrebbe certo pensato che fossero tutti di oro fino, tanto erano lucenti e biondi. Aveva la fronte bianca, alta e liscia come se fosse stata fatta a mano, come se una mano umana avesse lavorato la pietra o l'avorio o il legno, aveva le sopracciglia un po' scure e lo spazio tra gli occhi era largo, gli occhi del viso erano ridenti e di colore cangiante, chiari e ben tagliati. Aveva il naso diritto e fine e il colore vermiglio sul bianco del viso le stava meglio che la porpora sull'argento. Dio aveva fatto questa meraviglia senza pari per rapire senno e cuore alla gente, né mai più ne fece una simile né ne aveva fatta una prima.» Cfr. Liborio 2005, p. 75

¹⁷² Sarà infatti dopo l'incontro con Biancofiore che Perceval conoscerà una vera evoluzione verso l'età adulta e soprattutto prenderà consapevolezza del suo comportamento sbagliato verso la madre, da qui si farà ancora più forte la necessità di mettere momentaneamente da parte i piaceri, per scoprire cosa è successo quando ha lasciato la sua casa natale. Cfr. Maranini 1966, pp. 132-134.

¹⁷³ «Pare di capire che il bianco incarni un valore di luminosità estremamente importante e radicato nella sensibilità artistica dell'uomo medievale: più che i colori stessi, la luce sembra rivestire un ruolo fondamentale.» Cfr. Di Luca 2005, p. 329.

Per rimanere nell'ambito della luce ritengo sia importante concentrarsi in primo luogo proprio sui capelli della dama e analizzare il significato che trasmettono.

I capelli innanzitutto sono considerati l'incarnazione della femminilità e quelli biondi in particolare rappresentano la perfezione estetica, così come era intesa nel XII e XIII secolo.¹⁷⁴

L'aggettivo più frequente che compare nei testi medievali di questo periodo, quando si parla di capelli, è infatti proprio l'aggettivo “biondi”(v. 1812), a cui spesso segue la specificazione della loro lunghezza. Questo per vari motivi: in primo luogo se la luce è sinonimo di bellezza è evidente che questo colore di capelli è la sfumatura che più gli si avvicina, in secondo luogo essi diventano in questo modo una sorta di garanzia circa la moralità intrinseca della dama, della sua anima celeste, che si rende palese proprio nell'esteriorità fisica.¹⁷⁵

Nonostante venga spontaneo concentrarsi sull'estetica femminile, poiché è quella a cui viene dedicata la maggior parte dei richiami nel testo, è importante specificare che questo canone viene applicato anche al genere maschile che condivide gli stessi valori etici; quando non è così l'autore lo specifica:

«Et Kex parmi la sale vint,
trestoz desafublez, et tint
an sa main destre i bastonet,
el chief i chapel de bonet,
don li chevol estoient blont,
n'ot plus bel chevalier el mont,
et fu treciez a une tresce.
Mes sa biauté et sa proesce
anpiroient si felon gap.»¹⁷⁶ (vv. 2791-2799)

Ritornando a Blancheflor, questa equivalenza tra bellezza e chiarezza è presente anche nella carnagione, dove il colore che trasmette la massima luminosità è ovviamente il bianco ed infatti in questo passo si insiste sulla fronte alta e bianca di Biancofiore, che viene addirittura

¹⁷⁴ Sui capelli e la loro simbologia cfr. Rolland-Perrin 2010, pp. 7-18.

¹⁷⁵ È importante ricordare che nel Medioevo l'estetica è prima di tutto una questione etica, per tanto ciò che è considerato bello di conseguenza è anche buono, viceversa quello che è brutto è a sua volta cattivo. Ivi, pp. 30-33.

¹⁷⁶ «E Keu si portò nel mezzo della sala, senza mantello, e teneva nella mano destra un bastoncino, e aveva in capo un cappello di stoffa, e i suoi capelli erano biondi. Non c'era al mondo cavaliere più bello, e i suoi capelli erano legati in una treccia. Ma la sua bellezza e il suo valore erano oscurati dai suoi scherni crudeli.» Cfr. Liborio 2005, p. 92; Chrétien de Troyes deve fare delle precisazioni su questo personaggio, perché il lettore potrebbe essere portato automaticamente ad attribuire a Keu i valori morali e etici che normalmente si accompagnano a questi tratti fisici, sbagliando.

paragonata ad una statua, creata a partire dal marmo, dall'avorio o dal legno pregiato, dei materiali perfettamente levigati, lisci, simbolicamente positivi e preziosi.

«et mialz li avenoit el vis
li vermauz sor le blanc asis
que li sinoples sor l'argent..»¹⁷⁷ (vv. 1821-1823)

Questi due colori: il bianco e il vermiglio, si presentano quasi sempre in coppia in molti punti del testo, sempre quando vengono utilizzati per descrivere la bellezza della donna.

È utile ricordare che il rosso è il contrario per eccellenza del bianco fino al XIII secolo e per questo la sua presenza nell'incarnato femminile spicca ancora di più.¹⁷⁸

Esso è fondamentale perché, tra i suoi vari attributi, viene considerato un colore che trasmette forza, vita ed essendo anch'esso estremamente luminoso trasmette un'idea di salute alla fanciulla che adorna e quindi la impreziosisce¹⁷⁹.

Il rossore può rimandare inoltre sia al pudore, che una dama può provare nell'essere guardata, ma allo stesso tempo al piacere e compiacimento che ne derivano, in ogni caso questo aspetto contribuisce a renderla ancora più bella agli occhi del mondo.

Essendo che il colore non può prescindere dalla sua valenza simbolica, è inutile ribadire che il corpo candido non è il frutto di una descrizione naturalistica, ma rimanda al significato intrinseco del colore in sé e alle sue peculiarità nella tavolozza cromatica.

Simbolo di purezza e massima virtù, non poteva che essere il prescelto per rappresentare le caratteristiche positive e spirituali delle dame cortesi. Esse sono prive di macchie, accorte e sagge, riescono a mettere il bene del popolo e degli eroi prima del loro e la loro presenza non può che suscitare imprese eroiche e altrettanto virtuose.

Spesso questo candore fisico viene sottolineato in maniera ancora più forte, grazie alle diverse similitudini che gli vengono associate, è il caso ad esempio della neve¹⁸⁰, la cui superficie candida e immacolata rappresenta la purezza incontaminata per eccellenza, oppure dell'associazione con l'avorio o con le vesti di ermellino, entrambi materiali preziosi e ben

¹⁷⁷ «Il colore vermiglio sul bianco del viso le stava meglio che la porpora sull'argento» Cfr. Liborio 2005, p. 75.

¹⁷⁸ A tal proposito si veda il cap. 1, paragrafo 1.1.8 dove si parla del bianco e dei suoi contrari.

¹⁷⁹ «L'attributo *vermelh*, ricondotto all'immagine e al colore del sangue, si fonde col maggiormente diffuso bianco per simboleggiare una sanità fisica e mentale della dama. Il sangue, infatti, sin dalle più antiche civiltà preistoriche, è stato ricondotto all'idea della forza e della vitalità. Si potrebbe leggere questa concomitanza continua, nelle descrizioni femminili, di bianco, che è il colore della sanità mentale, col rosso, o meglio, col vermiglio, sfumatura che rimanda all'idea di salute fisica, come il connubio necessario per lodare la dama da ogni punto di vista.» Cfr. Di Luca 2005, p. 353.

¹⁸⁰ Questa associazione con la neve merita un approfondimento che avrà luogo in seguito.

visti nel Medioevo.

Questa serie di attributi certamente accentuano la dimensione spirituale della fanciulla, portandola al massimo grado.

«Et queque il se desarmoit,
une pucele antre leanz,
qui mout ert bele et avenanz,
sor son chief un cercelet d'or,
don li chevol estoient sor
autant come li ors ou plus.
La face ot blanche, et par desus
l'ot anluminee Nature
d'une color vermoille et pure.
La pucele fu mout adroite,
bele et bien fete, longue et droite.»¹⁸¹ (vv. 7644-7654)

Oltre al paragone presente tra i capelli biondi e l'oro, materiale puro e prezioso per eccellenza¹⁸² e la presenza standardizzata dei colori sopra analizzati, è curioso osservare che l'aggettivo “bella” compare due volte in pochi versi (v.7646 e v.7654) e che nell'ultimo caso viene associato ad virtù morale che denota la dama come “ben educata” (v. 7654).

Il racconto a questo punto si è spostato su Galvano e la fanciulla in questione non è più Biancofiore, ma la sorella dell'eroe, Clarissan, come si scoprirà in seguito, che condivide con la prima donzella analizzata la bellezza stereotipata del tempo e in generale la sua caratterizzazione.

In questo caso però la dimensione etica e morale sembra soppiantare quella puramente estetica, probabilmente perché viene a mancare l'attrazione sessuale tra i due, elemento che invece viene presentato subito per quanto riguarda la coppia Perceval-Biancofiore, quasi come se Galvano avvertisse inconsciamente il legame di parentela con la fanciulla.

Lei sembra distinguersi dalle altre dame presenti nel palazzo ed infatti Chrétien afferma:

¹⁸¹ «E mentre si disarmava, ecco entrare una fanciulla, molto bella e avvenente, con un cerchietto d'oro sul capo, i suoi capelli erano biondi come e più dell'oro; il viso era candido, e la Natura vi aveva dipinto un colore vermiglio e puro. La fanciulla era molto ben educata, bella e ben fatta, alta e snella.» Cfr. Liborio 2005, pp. 175-176.

¹⁸² Roland-Perrin nota che nella poesia medievale l'80% delle volte l'aggettivo “biondo” viene fatto rimare con il sostantivo “oro”. Cfr. Roland-Perrin 2010, p. 37.

«Aprés li venoient puceles
assez, autres, gentes et beles.»¹⁸³

Dame il cui spessore etico non viene approfondito, esse finiscono quindi per costituire una massa indistinta di bellezza e risultano funzionali solamente a far risaltare l'avvenenza di Clarissan, alla quale viene infatti riservato molto più spazio. A conferma di ciò, nei versi successivi, le parole che lei rivolge al fratello vengono sempre percepite nella loro saggezza, attributo che la donna porta con sé ogni volta che compare nel racconto.

Prendendo in analisi le fanciulle a cui viene dato rilievo nel testo, ritengo si possa individuare una sorta di climax ascendente nel quale non è tanto la bellezza fisica ad aumentare, quanto la loro virtù e saggezza.

Blancheflor inizialmente mostra un lato molto scaltro, dimostrando di conoscere molto bene le debolezze degli uomini su cui far leva per ottenere aiuto e protezione, utilizza infatti la sua bellezza per sedurre Perceval (sebbene successivamente si innamori anche lei di lui) e ottenere così un campione che la difendesse dalle insidie di Anguingueron e poi di Clamadeu¹⁸⁴. A lei segue idealmente Clarissan, bella e virtuosa, le cui parole sagge sono più importanti della sua bellezza, ed infine si arriva alla regina Ygerne, che si pone in una dimensione spirituale che va oltre qualsiasi vincolo terreno.

«Tantost que messire Gauvains
voit la reïne qui venoit
et l'autre par la man tenoit,
et ses cuers li dit et devine
que ce estoit cele reïne
dom il avoit oï parler;
mes asez le puet deviner
a ce qu'il vit les treces blanches
qui li pandoient sor les hanches,
et fu d'un diapre vestue,
blanc a fil d'or, d'uevre menue.»¹⁸⁵ (vv. 7848-7858)

¹⁸³ «Dopo di lei venivano un gruppo di altre fanciulle belle e gentili» Cfr. Liborio 2005, p. 176.

¹⁸⁴ Cfr. Maranini 1966, p. 133.

¹⁸⁵ «Non appena Messer Galvano vede venire la regina che teneva per mano l'altra, subito il suo cuore gli dice e gli fa indovinare che si trattava della regina di cui aveva sentito parlare. E aveva potuto indovinarlo perché aveva visto le trecce bianche che le scendevano fino ai fianchi, ed era vestita di seta bianca ricamata d'oro, con grande maestria.» Cfr. Liborio 2005, p. 179.

Il bianco è il vero protagonista della scena, che a livello fisico trova spiegazione nell'anzianità della donna che, essendo la madre di re Artù, si colloca in una generazione diversa rispetto a Galvano e alla sorella Clarissan. L'anzianità inoltre, di cui il bianco è espressione, è un tratto estremamente positivo perché denota il personaggio come automaticamente saggio e forte, e la regina non è un'eccezione. In questo caso è la spiritualità della donna ad essere vivida e lampante, come se tutte le qualità cortesi fossero incarnate nel suo candore.

Se, come detto precedentemente, i capelli biondi ricordano la luce e sono quindi considerati belli e puri, i capelli bianchi della regina la collocano ad un livello morale ed estetico di gran lunga superiore. Non a caso questa figura viene introdotta nella vicenda prima della sua effettiva comparsa, tramite le parole della nipote che la definisce “donna cortese e assennata”, che fanno dedurre a Galvano di trovarsi nella dimora di una donna “saggia”. Si tratta quindi di una serie di indizi che innalzano la condizione e la bellezza della dama, che esprime la sua regalità senza bisogno di presentazioni (infatti Galvano sente “con il cuore” di trovarsi di fronte alla regina).

«Ma niece, or ne vos esmaiez,
que il sera toz rapaiez
maintenant que il me verra.
Ja si grant ire el cuer n'avra
que tost ne l'an aie fors mise
et grant joie an leu d'ire mise.»¹⁸⁶ (vv. 7835-7840)

2.2.2 ANTIESTETICA : DALLA LUCE ALL'OSCURITA'

Se la luce è sinonimo di bellezza, la sua assenza non potrà indicare che la bruttezza fisica e la relativa immoralità ad essa connessa, sempre secondo la morale cristiana, per la quale appunto ciò che una persona ha all'interno di sé, nella propria anima, si rispecchia nella sua esteriorità e viceversa.

I colori meno luminosi erano sicuramente tutti quelli che gravitavano attorno al nero e per questo motivo chi possedeva nel proprio corpo dei tratti scuri non veniva visto di buon occhio.¹⁸⁷

¹⁸⁶ «Cara nipote, non disperate, via, sarà subito rincuorato appena mi vedrà.. Per quanta rabbia abbia in cuore riuscirò a farlo calmare a a fargli avere grande gioia al posto della rabbia.» Cfr. Liborio 2005, p. 179.

¹⁸⁷ «I colori scuri assumono una funzione di contrasto rispetto al colore bianco: essi sanciscono la mancanza di luminosità, potente cifra di bellezza divina. La loro evocazione anima sempre un movimento cromatico sottrattivo, ponendo l'enfasi sull'assenza del bianco.» Nel medioevo all'interno dell'ambito semantico del nero

Lasciando da parte l'esempio più lampante della pelle scura, che era considerata la caratteristica fisica per eccellenza dei popoli non cristiani, simbolo presunto della loro anima nera, basta pensare alla negatività con cui venivano percepiti i capelli scuri nella mentalità medievale.

I capelli bruni ad esempio ricordavano la notte che, come si vedrà nello specifico nel paragrafo ad essa dedicato, è ritenuta all'unanimità misteriosa e pericolosa per le insidie che cela.¹⁸⁸

Il nero a sua volta accentua ancora di più la negatività fisica e morale della figure descritte, perché veniva percepito come il colore demoniaco per eccellenza, rimandando all'assenza di luce divina e della sua grazia e di conseguenza al peccato e in generale al male.

Nel *Perceval* ci sono alcuni esempi di personaggi caratterizzati da questo colore, spesso unito al rosso, che a sua volta mostra il suo volto più nefasto, si tratta di figure estremamente negative che rappresentano una minaccia per i protagonisti.

La prima figura evocata compare in un momento importante della vicenda: il ricongiungimento tra re Artù e Perceval, creando un grande subbuglio.

«Et tote nuit grand joie font,
et l'andemain autel refirent
jusqu'au tierz jor que il i virent
una dameisele qui vint
sor une mule fauve, et tint
an sa main destre une escogiee.
La dameisele fu treciee
a .ii. treces grosses et noires,
et, se les paroles sont voires
tex con li livres les devise,
onques riens si leide a devise
ne fu neïse dedanz anfer.
Einz ne veïstes si noir fer
con ele ot le col et les mains,
et ancores fu ce del mains
a l'autre leidure qu'ele ot.
Si oel estoient con dui croit*,
petit ausi come de rat;
s'ot nes de signe ou de chat
et oroilles d'asne ou de buel.

convogliavano tutti i colori scuri (anche il marrone ad esempio), indipendentemente dalla specifica tonalità, poiché venivano percepiti essenzialmente nella loro oscurità. Cfr. Di Luca 2005, p. 341.

¹⁸⁸ È curioso il grande divario di presenze tra fanciulle bionde e brune, praticamente assenti anche nel *Perceval*, con delle eccezioni poco edificanti, come si avrà modo di vedere. Una spiegazione può risiedere nel fatto che la letteratura del tempo riteneva più interessante rappresentare personaggi straordinari per bellezza e virtù, la scelta quindi non poteva che ricadere sul modello di perfezione analizzato nel paragrafo precedente. Cfr. Rolland-Perrin 2010, p. 15.

Si dant resanblent moël d'uef
 de color, si estoient ros.
 Et si ot barbe come los.
 Enmi le piz ot une boce, devers l'eschine sanble croce,
 et ot les rains et les espales
 trop bien fetes por mener baules;
 s'ot boce el dos et james tortes
 qui vont ausi con .ii. reortes.
 Bien fu fete por mener dance.»¹⁸⁹ (vv. 4584-4613)

Perceval ha intrapreso un cammino di evoluzione in seguito all'incontro con Biancofiore, comprendendo cosa comporta il sentimento amoroso e rendendosi conto di una parte di errori che aveva commesso per inesperienza e giovinezza. Questa ascesa però si arresta improvvisamente a causa di una comparsa infernale, che darà inizio ad un periodo di crisi spirituale estrema e metterà in movimento anche un gruppo folto di cavalieri presenti all'accampamento di re Artù¹⁹⁰.

L'estetica di Chrétien di Troyes è un'estetica di analogia, ovvero egli procede con la giustapposizione di evocazioni, spesso antitetiche che aiutano a comprendere quanto descritto. La giovane che maledice Perceval è una chiara antitesi di Biancofiore, resa più evidente dalla presentazione simmetrica delle due donne; nel Medioevo vi erano delle regole che prevedevano che la descrizione fisica andasse dall'alto, partendo dal viso, al basso¹⁹¹.

Questa uguaglianza di struttura mette ancora più in risalto la loro diversità, che si risolve essenzialmente con l'opposizione di due colori: bianco e nero.

Il primo elemento descrittivo della figura infernale che ci viene fornito è proprio quello relativo ai capelli: neri, la donna ha delle “trecce nere” che non possono non richiamare una figura che comparirà in seguito e la cui contrapposizione non potrebbe essere più evidente: Ygerne, la regina dalle “trecce bianche” (v. 4591). Le sue innumerevoli virtù sono state analizzate precedentemente, ma è importante sottolineare come la sua comparsa abbia segnato un momento di gloria per Galvano, che è riuscito a sottrarsi alla morte, dopo aver superato indenne la prova del castello, ottenendo così l'onore, l'ospitalità dalla dama e la scoperta di

¹⁸⁹ «E per tutta la notte fanno festa e ancora il giorno dopo fino al terzo giorno quando si mostrò davanti a loro una damigella che avanzava sopra una mula fulva, e nella mano destra aveva una frusta. La damigella aveva due grosse trecce nere, e, se sono vere le parole del libro che le descrive, nulla di più terribilmente orribile è mai esistito neanche all'inferno. Non avreste mai potuto vedere ferro nero come il suo collo e le sue mani, e ancora questo era il meno rispetto alle altre brutture che aveva. Gli occhi erano come due buchi, piccoli come quelli dei topi, e aveva naso di scimmia o di gatto e orecchie d'asino o di bue. I denti sembravano tuorlo d'uovo per il colore, tutti rugginosi e aveva la barba come un caprone. In mezzo al petto aveva una gobba, e la schiena sembra un bastone ricurvo, e le reni e le spalle proprio ben fatte per menare la danza: una gobba sul dorso e gambe storte che sembrano due rami contorti. Era proprio fatta per guidare il ballo.» Cfr. Liborio 2005, p. 122.

¹⁹⁰ Cfr. Gouttebroze 2000, p. 180.

¹⁹¹ Ivi, p. 179.

alcuni membri famigliari, prima dispersi.

Le trecce nere invece avranno degli effetti nefasti, evidenti già dalla descrizione di questi capelli, chiaramente appartenenti ad una figura demoniaca e a suo modo ultraterrena tanto quanto Ygerne, sebbene in maniera diametralmente opposta.

La donna, caricatura mostruosa dalla cugina di Perceval, che già lo aveva messo in guardia dal suo errore, preannuncia la decadenza del regno, già evidente nel suo corpo, a causa del silenzio del giovane alla presenza di Re Pescatore. Da queste sue parole inizierà un periodo di perdizione per il giovane, che arriverà a smarrire completamente la fede, inseguendo battaglie infinite che non lo riabiliteranno mai dal tutto, come saprà fare solamente la fede cristiana alla fine del suo percorso.

Le trecce a loro volta, sebbene fossero molto utilizzate da fanciulle e dame,¹⁹² ci forniscono delle informazioni sulla figura comparsa: la loro forma serpeggiante e annodata trasmette un'idea di follia, di inganni e di intrighi e ci porta istintivamente a temere di questa donna, diversamente dalle trecce bionde o bianche che vengono associate invece alla cura personale e alla raffinatezza dell'acconciatura.

La forma stressa delle trecce rimanda inoltre alla frusta e alla sua trama, nominata poco dopo, strumento altrettanto infernale che richiama alla mente le figure demoniache che Dante ci descrive tanto bene nell'*Inferno*. Inferno che viene espressamente nominato in questi versi e addirittura Chrétien definisce questa creatura peggiore dei mostri infernali, andando fuori dagli schemi immaginativi¹⁹³.

È quindi interessante notare che ciò che cambia non è il tipo di pettinatura ma solamente il colore di questi capelli e la conseguente gamma di significati antitetici che portano con sé.

Due sono i livelli di descrizione che si possono riscontrare all'interno del testo¹⁹⁴, il primo è più estensivo e generico, che si avvale di molte descrizioni topiche e quindi ricorre a delle immagini molto vaste (sulla bianchezza o sulla oscurità del corpo ad esempio), ottenendo l'effetto di creare immagini estremamente standardizzate. Il secondo tipo di descrizione invece punta ad entrare nello specifico dei tratti somatici della donna, soffermandosi su di essi con maggiore indugio¹⁹⁵.

¹⁹² Le trecce erano un'acconciatura molto frequente nel Medioevo, di cui troviamo traccia anche in letteratura. È curioso notare che il modo di portare le trecce cambiava nel corso della vita: le ragazze giovani avevano più varianti con cui giocare, diversamente le donne adulte si dovevano attenere a determinate regole. Cfr. Rolland-Perrin 2010, p.47.

¹⁹³ Inferno che in letteratura e nell'immaginario collettivo è sempre tinte di nero e di rosso, colori centrali nella scena analizzata. Per le sfumature infernali si veda il cap.1, paragrafo 1.2.6.

¹⁹⁴ Sul doppio livello di descrizione si veda Di Luca 2005, p. 332.

¹⁹⁵ Un esempio lo troviamo al verso 1813, dove Chrétien si concentra sulla fronte bianca di Biancofiore, caratterizzando in questo modo non una donna qualunque, ma proprio quella fanciulla particolare.

Questa specificazione è importante, perché ci aiuta a definire meglio la figura analizzata di cui vengono descritti in particolare il collo e le mani, entrambi neri. Specificando le parti anatomiche riusciamo a comprendere che non si tratta di una qualsiasi persona di colore, ma di una donna che ci trasmette un'idea di sporcizia che impregna la pelle naturalmente bianca, rendendola malsana e corrotta.

Il bianco e il nero hanno infatti molti attributi che li connotano, tra questi il bianco trasmette un'idea di pulizia e cura, sia nella persona che nei vestiti ad esempio, diversamente dal nero che, soprattutto nel corpo, dà un'idea di sporcizia e mancanza di igiene; nel testo questo contribuisce a creare un contrasto fisico e morale tra la donna infernale e le altre fanciulle candide del poema, sotto ogni punto di vista¹⁹⁶.

Contrasto che viene ancora più marcato dall'elemento a cui viene associata la donna, ovvero il ferro, grezzo e volgare, materiale di gran lunga inferiore all'oro o all'avorio proprio delle belle donzelle cortesi.

Per accentuare ancora di più la mostruosità deforme della donna, Chrétien la paragona a molti animali poco edificanti, mostrando come il connubio uomo-animale nel Medioevo fosse molto destabilizzante e spaventoso¹⁹⁷.

Gli occhi, due buchi neri, vengono avvicinati a quelli del ratto e trasmettono un'idea di follia infinita, di animalità che toglie alla donna qualsiasi tipo di emozione umana e di compassione e la rende una figura disumana e crudele.

Ed ecco i denti gialli, tendenti al rossiccio. Il rosso è un colore molto dinamico con delle valenze estremamente positive e vitali, non è così quando viene associato al giallo, colore poco amato nel Medioevo, che indica a livello simbolico la malattia, il declino, il tradimento e la menzogna¹⁹⁸. Questa serie di attributi negativi si ripercuotono sul rosso, richiamato con il termine “rugginoso” in modo dispregiativo¹⁹⁹. Quest'immagine trasmette ancora di più l'idea di sporcizia e bestialità di questa figura, descrizione talmente caricaturale che in alcuni punti suscita una grande ironia, resa molto bene dall'autore con i riferimenti al ballo, quasi come volesse spezzare la tensione provocata dalla sua comparsa.

All'interno dell'estetica medievale non sono solamente le sfumature tendenti al nero ad essere

¹⁹⁶ Cfr. Pastoureaux-Simmonet 2006, p. 27.

¹⁹⁷ I chierici e la cultura cristiana del tempo erano molto curiosi degli animali ed elaborarono varie correnti di pensiero che li riguardavano. Quella più diffusa oppone sistematicamente l'uomo all'animale e rende quest'ultimo una creatura inferiore ed un elemento di contrasto, che diventa il luogo privilegiato di tutte le metafore e di tutti i paragoni. Questo atteggiamento ha contribuito al disprezzo ogni comportamento e somiglianza che potrebbe alimentare la confusione tra uomo e animale. Cfr. Pastoureaux 2009, p. 22.

¹⁹⁸ Il giallo non deve essere confuso con l'oro, estremamente positivo, colore della luce, del sole e di tutto quello che ad esso viene associato. Cfr. Pastoureaux-Simmonet 2006, p. 37.

¹⁹⁹ Non a caso il giallo e il rosso sono i colori associati a Giuda, la figura traditrice per eccellenza. A tal proposito si veda il cap.1, paragrafo 1.3.9, dove si indagano questi aspetti.

avvertite in maniera negativa, anche il rosso ha dei risvolti interessanti che sono importanti da analizzare.

Oltre all'associazione a Giuda e a ciò che questo comporta, il rosso sui capelli veniva avvertito come il segno identificativo di persone degne di biasimo: i traditori, i mentitori, i ribelli, i reietti della società, le donne di facili costumi, i poveri e molti altri ancora, associazioni nate molto prima del Medioevo e che erano estremamente radicate nell'immaginario collettivo.²⁰⁰

Anche nel romanzo analizzato vi è un esempio molto utile che consente di indagare questo aspetto.

«Et quant messire Gauvains l'ot,
si se trestorne et voit venant
.i. escuier desavenant.
Et quex fu il, dirai le vos:
les chevox ot merlez et ros,
roides et contremont dreciez,
come pors qui est hericiez,
et les sorcix ot autretés,
que tot le vis et tot le nes
li covroient jusqu'as grenons,
que il avoit tortiz et lons
Boche ot fandue et barbe lee,
tondue et puis recercelee,
et cort le col et le piz haut.»²⁰¹ (vv. 6740-6753)

Prima di raggiungere il castello dalle cinquecento finestre, Galvano, da perfetto uomo cortese, si trova ad aiutare un cavaliere gravemente ferito, steso sotto un quercia, ed assistito da una fanciulla disperata per le sue condizioni. Grazie a degli impacchi di erbe, il ferito riprende i sensi ed esprime il desiderio di raggiungere un prete per farsi confessare, temendo di morire

²⁰⁰ Sulla pelosità rossa infamante, sulle categorie sociali ad essa connesse e sulle origini di questo modo di pensare, si veda sempre il cap.1, paragrafo 1.3.9.

²⁰¹ «E a queste parole Galvano si è girato e vede venire uno scudiero dall'aria poco raccomandabile. E come era? Ve lo dirò: aveva i capelli arruffati, rossi e ritti e li portava dietro come una coda di porco, e anche le sopracciglia erano così, gli coprivano tutto il viso e tutto il naso fino ai baffi che aveva lunghi e arricciati. Aveva la bocca larga e una grande barba, divisa in due e riccioluta, e il collo corto e le spalle alte.» Cfr. Liborio 2005, p. 161.

senza essersi prima rimesso a Dio.

Per spostarsi chiede a Galvano un ronzino, che veniva cavalcato in quel momento da uno scudiero che si stava avvicinando a loro. Ed è questo scudiero a cui sono rivolte le parole sopra riportate, che lo descrivono in maniera poco lusinghiera.

Il primo dato fisico che ci viene fornito è proprio quello relativo ai capelli e al loro colore: fulvo, già da questo singolo aspetto si può capire che il personaggio non sarà positivo per l'eroe della vicenda, infatti, come affermato precedentemente, proprio il colore rosso dei capelli nel Medioevo veniva avvertito come garanzia dell'immoralità della persona. Questo pregiudizio, che verrà confermato in seguito, è evidente già nelle parole del ferito che mette in guardia l'eroe, prima ancora che vi fosse una benché minima interazione con lo scudiero, affermando:

«Sire, fel il, or sachienz bien
qu'il ne va querant nule rien
se vostre mal non, se il puet.»²⁰² (vv. 6763-6765)

In questo caso lo scudiero non avrà il ruolo di traditore o di mentitore, piuttosto egli incarna un perfetto reietto della società, che non conosce le regole cortesi fondamentali nel dialogo tra uomini d'onore. Si nota infatti una grande contrapposizione tra le parole che Galvano gli rivolge, molto rispettose e formali, ed invece la risposta maleducata e villana dell'uomo, che gli augura un destino crudele.

Il colore non basta però a connotare il personaggio, che viene paragonato al porcospino per i capelli arruffati, radi ed irsuti che assieme alla barba lunga ed arricciata contribuiscono nell'insieme a creare una figura molto buffa e ridicola²⁰³.

È un personaggio sostanzialmente privo di dignità, che cade dalla sua cavalcatura per un guanto che Galvano gli ha scagliato contro come sfida, che minaccia il cavaliere con parole vane, vuote, destinate a rimanere senza alcun seguito.

Lo scontro tra i due non avviene, non c'è nessun combattimento e il personaggio scompare nel momento in cui l'attenzione si concentra sul ferito e sul suo comportamento quando riconosce Galvano. Questo ci fa capire la bassezza di questo personaggio, contro il quale è inutile perfino scontrarsi, la cui presenza viene dimenticata con estrema facilità.

²⁰² «Signore, sappiate solo che non cerca se non di farvi male, se può» Cfr. Liborio 2005, p. 161

²⁰³ All'interno dei testi letterari di questo periodo si nota un grande apprezzamento dei capelli ondulati e facili da domare, diversamente i capelli piatti, crespi, arruffati vengono percepiti in modo estremamente negativi e spesso le persone che li portano vengono associate allo stato selvaggio e animale, come se non domare i propri capelli corrispondesse al non volersi civilizzare. Cfr. Rolland-Perrin 2010, p. 52.

Come nel caso della donna nefasta comparsa a Perceval, anche in questa scena pervade una grande ironia, che rende la figura descritta quasi la caricatura di una persona, con le sopracciglia che scendono fino a ricoprire tutto il viso, i mustacchi lunghi ed arricciati, la barba altrettanto indomabile e increspata, il collo praticamente inesistente ed il petto gibboso.

2.2.3 I VESTITI, I TESSUTI ED I LORO COLORI

La sola bellezza fisica, sebbene sia una componente fondamentale da considerare all'interno del romanzo, non basta a rendere una fanciulla davvero avvenente, è fondamentale che essa sia altrettanto ben vestita, poiché il concetto di perfezione estetica nel Medioevo procede di pari passo alla condizione sociale²⁰⁴. Non a caso tutte le belle dame del poema appartengono a famiglie altolocate, indossano vesti molto ricche, vivono all'interno di enormi palazzi e possono vantare di una folta rete di servitori.

I vestiti preziosi hanno quindi la funzione di esaltare la bellezza della donna, sicuramente già presente, ma in qualche modo incompleta senza di essi²⁰⁵.

I colori ad essere associati ai tessuti sono pochi, essenzialmente tre: bianco, nero e rosso, che spesso non vengono nemmeno specificati, poiché vi è una generale preferenza da parte dell'autore ad utilizzare il nome del tipo di stoffa piuttosto del suo colore, che viene in questo modo sottinteso nella nomina della stessa²⁰⁶.

La luce mantiene la sua posizione fondamentale anche all'interno di questo ambito ed infatti nelle stoffe e negli abiti, il prezzo, le gerarchie e le tassonomie sociali si articolano soprattutto attorno alla luminosità e alla densità dei colori e solo in seguito attorno alla loro colorazione.

Grazie a queste premesse appare subito chiaro perché il rosso ed il bianco siano nominati più spesso nei vestiti, essendo i colori luminosi per eccellenza. Per il nero il discorso è diverso, poiché non potendo vantare il proprio legame con la luce, si avvale della moda e quindi grazie ad essa finalmente il suo uso viene in parte slegato dalla concezione simbolica negativa a cui è sempre stato associato²⁰⁷.

²⁰⁴ I vestiti ricchi, la bellezza fisica e la cura dei capelli erano il segno rivelatore della sensualità femminile; l'abbigliamento rifletteva inoltre la relazione presente tra l'individuo e il mondo che lo circonda. Cfr. De la Fuente 2001, p. 128.

²⁰⁵ Un rilevamento statistico sulle occorrenze dei colori nella letteratura dell'epoca mostra che vi sono alcuni domini nei quali i colori compaiono più frequentemente che in altri, principalmente vengono utilizzati per descrivere gli abiti da corte, le armi e successivamente i cavalli. Questi temi riflettono chiaramente una realtà sociale e delimitano le principali aree di interesse del pubblico aristocratico per il quale i lavori sembrano in larga misura essere composti. Cfr. Labbé 1988, p. 171.

²⁰⁶ Cfr. De Combarieu du Gres 1988, p. 473.

²⁰⁷ Anche la qualità materiale del colore: vivido o spento, saturo o slavato, liscio o ruvido, ha ugualmente un ruolo classificatorio importante, a tal proposito si veda il cap.1.

Le stoffe ed il loro colore assolvono una funzione fondamentale che verrà ampiamente analizzata in questo paragrafo: fornire delle informazioni e dei messaggi sui personaggi che le indossano o che le usano, ai fini di rendere più completa, a livello simbolico, la vicenda analizzata²⁰⁸.

I passi riportati hanno il compito di mostrare quanto influiscano i vestiti sulla dignità e sulla bellezza dei personaggi del romanzo e soprattutto quanto riescano a dire della loro storia.

«et une pucele ot desuseinz
si chestive ne vit nus.
Neporquant assez bele fust
se assez bien li esteüst;
me si malemant li estest*
qu'an la robe que ele vest*
n'avoit plainne paume de sain,
einz li soilloient hors del sain
les memeles par les costures*.»²⁰⁹(v. 3701-3709)

E ancora:

«Si tost com Perceval la voit,
si cort vers li grant aleüre,
et ele estraint sa vesteüre
antor li por le mialz covrir.
Lors comacent pertuis ovrir,
que, quantque ele mialz se cuevre,
.i. pertus clost et .c. an ovre.»²¹⁰ (vv. 3724-3730)

Questa fanciulla è la stessa a cui Perceval ha rubato un bacio con la forza, prima di diventare cavaliere, in un momento immaturo della propria vita quando, credendo di seguire i consigli

²⁰⁸ Cfr. De Combarieu du Gres 1988, p. 501.

²⁰⁹ «Lo cavalcava una fanciulla, mai vista un'altra in quello stato, eppure sarebbe stata molto bella se le fosse andata meglio; ma era così male in arnese che nella veste che portava non c'era un solo pezzo intero, anzi dei buchi che aveva sul petto e le uscivano fuori i seni.» Cfr. Liborio 2005, p. 107

²¹⁰ «Non appena Perceval la vede, corre verso di lei a grande andatura, e lei si stringe la veste addosso per nascondere le sue nudità. Ma così si aprono altri buchi che, più cerca di coprirsi, più un buco che para se ne aprono altri cento.» Ibid.

materni, ha commesso una serie di errori.

La ragazza ha un amante molto geloso che non crede alla sua completa estraneità nella vicenda e che le ordina di non indossare nessun abito nuovo finché gli non avesse ucciso e tagliato la testa a chi la aveva violata.

Questi stracci con cui miseramente la ragazza cerca di nascondere il proprio corpo nudo, sono miseri, inconsistenti, pieni di strappi e la espongono al mondo in modo tale da suscitare pena e compassione, piuttosto che desiderio.

Nel primo verso riportato si trova il sunto di quanto detto precedentemente: Chrétien afferma che la fanciulla sarebbe potuta essere bella fisicamente, se le sue vesti povere non contribuissero in maniera decisiva a renderla la più miserabile del mondo agli occhi del protagonista.

Nella maggior parte dei casi invece, nel romanzo i vestiti sono un naturale accessorio della bellezza dei personaggi presentati, basti pensare brevemente agli esempi riportati nel paragrafo precedente.

Keu è una delle poche figure maschili per le quali Chrétien spende un maggior numero di parole nel descriverlo fisicamente. Dopo essersi soffermato sui suoi capelli biondi e intrecciati, è la volta del vestito e in particolare del drappo tinto di scarlatto sulla sua cotta e della cintura dorata.

Allo stesso modo Ygerne, la bella regina dalle trecce bianche, rende quasi abbagliante il proprio candore indossando una veste rabescata di seta bianca con fili d'oro.

L'aspetto però più interessante e che richiede una maggiore concentrazione è quello relativo ai significati che assumono le stoffe ed i loro colori nella vicenda²¹¹.

«Trestot l'eise et tot le delit
qu'an saüs deviser an lit
ot li chevaliers cele nuit,
fors que solemant le deduit
de pucele, se lui pleüst,
ou de dame, se li leüst.
Mes s'ostesse pas ne repose,
qui'il s'andormi auques par tans,
qui'il n'estoit de rien en espans.
Mes s'ostesse pan ne repose,
qui estoit an sa chanbre anclose.
Cil dort a eise, et cele panse,

²¹¹ «Il colore degli abiti, quando appare in testimonianze letterarie, assume quasi sempre una funzione emblematica, perché stigmatizza l'identità di una persona. Oltre all'identità, il colore ce ne suggerisce spesso il carattere o le inclinazioni comportamentali grazie ad una costante stratificazione segnica che lega l'emblema al simbolo.» Cfr. Di Luca 2005, p. 336.

qui n'a an lli nule desfanse
d'une bataille qui l'asaut.
Mout se trestorne et mout tressaut,
muot se degiete et se demainne.
I mantel cort de soie en grainne
a fublé sor sa chemise,
si s'est en aventure mise
come hardie et corageuse.»²¹² (vv. 1933-1933)

Questo passo è costruito sull'antitesi di due colori: il bianco e il rosso e i loro relativi significati.

Perceval, dopo essere arrivato al castello di Biancofiore, viene fatto accomodare in una stanza da letto preparata appositamente per lui. Le lenzuola sono bianche e questo dettaglio è fondamentale per dare una lettura completa all'episodio narrato.

Il giovane è molto inesperto, in una fase della sua vita ancora acerba ed immatura, nonostante abbia iniziato un percorso di evoluzione verso la maturità, grazie agli insegnamenti del suo maestro Gorneman di Gorhaut²¹³.

Queste lenzuola rappresentano l'innocenza e la purezza d'animo di Perceval, totalmente ignaro di che cosa siano l'amore e l'atto sessuale in sé, tanto che egli riuscirà ad addormentarsi senza nessuna difficoltà, protetto dalla coltre candida con cui si è ricoperto e che gli concilia il sonno²¹⁴.

Il bianco sottolinea quindi al contempo l'innocenza, la mancanza di preoccupazioni nella mente del protagonista ed il totale rilassamento che il sonno può dare.

Biancofiore, in un'altra stanza, sta passando una notte del tutto diversa, lei è già donna, nonostante la giovane età, poiché ha dovuto affrontare delle situazioni molto dure, ha governato il castello e le sue terre da sola, dovendo sopportare i soprusi e le insidie provenienti dall'esterno.

Lei, ben consapevole dei pericoli che corre, non riesce a dormire, nessuna parola viene spesa

²¹² «Quelli che sono incaricati del suo riposo gli portano belle lenzuola e una coperta di grande valore e gli mettono il cuscino sotto il capo; il cavaliere quella notte ebbe tutti gli agi e tutto il piacere che si può immaginare in un letto. Tranne solo il divertirsi con una fanciulla che gli piacesse o con una dama, se ce l'avesse avuta. Ma lui non ne sapeva nulla, e per questo vi dico tranquillamente che si addormentò al più presto, ché non aveva una preoccupazione al mondo. La sua ospite, invece, chiusa nella sua camera, non riposa per niente. Lui dorme tranquillamente, lei invece pensa che non ha nessuna difesa in una battaglia che sta per cominciare. Si rigira nel letto e trasale ad ogni istante, si tormenta e si agita molto. Si è gettata un corto mantello di seta rossa sulla camicia; e si è lanciata, ardita e coraggiosa, all'avventura.» Cfr. Liborio 2005, p. 77.

²¹³ È proprio lui ad insegnargli i principi cavallereschi : gli raccomanda di risparmiare il vinto che chiede mercé, di non parlar troppo, di aiutare chiunque, uomo o donna, si trovi in bisogno, e di andare volentieri in chiesa. Cfr. Maranini 1966, p. 131.

²¹⁴ Il bianco viene sempre utilizzato per descrivere le lenzuola, la biancheria intima e le camicie degli eroi. Rappresenta non solamente il candore, ma anche la fedeltà e la castità del personaggio in un determinato momento della vicenda. Cfr. Moya 1988, p. 279.

per descrivere il suo letto, che non sia relativa alle lenzuola stropicciate, indice della sua lotta interiore.

Lotta che richiama sempre il colore rosso, come il mantello di seta scarlatta che si getta sopra la camicia, solitamente bianca, per andare nella stanza del giovane a cercare aiuto e conforto²¹⁵.

Il rosso è il colore della azione e della passione, il bianco dell'innocenza e della stasi, inclinazioni opposte presenti nei personaggi. Il colore del mantello non è casuale quindi e ne troviamo conferma nell'atteggiamento della giovane, che con la sua furbizia e avvenenza commuove il ragazzo e riesce così a conquistarlo, ottenendo non solamente l'aiuto di cui aveva bisogno contro il suo nemico, ma anche il suo amore.

Inoltre il rosso viene spesso associato ad una azione, in questo caso la ragazza, dopo essersi coperta con il mantello, “si è lanciata, ardita e coraggiosa, all'avventura”²¹⁶. Questa specificazione è molto importante perché ci mostra la repentinità di questo movimento e soprattutto il sentimento di disperazione che la fa muovere.

Infine il gesto di gettarsi il mantello scarlatta sopra la camicia²¹⁷, può indicare la messa da parte dell'innocenza e della staticità della notte, per abbracciare una dimensione più adulta e consapevole di sé, che mira al raggiungimento attivo del proprio obiettivo²¹⁸.

Gli abiti, i tessuti, le stoffe ed i loro colori sono estremamente funzionali alla storia, come si è visto, e in alcuni casi ci forniscono delle sfumature di significato che rendono ancora più intensa la scena descritta. In seguito si analizzano due episodi, apparentemente scollegati, che rappresentano un chiaro esempio di quanto affermato.

«Par sor le pont s'an est alez,
et vaslet corent contre lui,
troi, sel desarmerent li dui,
et li tierz son cheval an moinne,
si li done fuerre et avoinne,
li carz li afuble i mantel

²¹⁵ Nessun vestito è più vicino alla pelle della camicia, che non è fatta per essere vista, ma per essere nascosta sotto altri abiti. Nel momento in cui viene esibita diventa il simbolo della nudità, dove suo colore bianco accentua il candore del corpo. La bianchezza di questo indumento è diventata un *topòs* descrittivo. Cfr. Wolf-Bonvin 2001, pp. 383-394.

²¹⁶ Cfr. Liborio 2005, p. 77.

²¹⁷ Bianco e rosso che accentuano la luminosità del corpo di Biancofiore e quindi la sua bellezza. Cfr. Wolf-Bonvin 2001, p. 390.

²¹⁸ L'immagine della camicia bianca deve gran parte della sua simbologia dalla leggenda di Tristano e Isotta, dove essa rappresenta un'allegoria del sesso femminile e, più specificatamente, della verginità. Idea che ha influenzato molto la letteratura successiva. Cfr. Di Luca 2005, p. 335.

d'escarlade, fres et novel;
et l'an menerent jusqu'as loiges.» (vv. 3058-3065)²¹⁹

Nel momento in cui Perceval viene accolto nella casa del Re Pescatore, dei valletti gli vanno incontro quando è ancora sul ponte, lo svestono dell'armatura e uno di loro gli copre le spalle con un mantello di scarlatto, quindi di colore rosso.

Questa azione è molto significativa perché rappresenta un passaggio dal mondo reale ad una dimensione spirituale e religiosa. Non a caso il giovane viene spogliato dalle armi all'entrata del castello, quasi a voler lasciare fuori di esso le lotte, le impurità ed i peccati del mondo esterno ed abbracciare piuttosto una spiritualità estranea alla violenza.

Il rosso è un indizio di quella che dovrebbe essere la disposizione d'animo del ragazzo dal momento in cui entra nel palazzo: propositivo e non passivo, essendo questo il colore dell'azione per eccellenza²²⁰. Analizzando in questo modo il testo, il mantello assume una funzione molto più profonda di quanto si potrebbe immaginare, quasi come se l'azione di indossarlo fosse un rito di passaggio prima dell'entrata in un santuario sacro. Non a caso il rosso sarà il colore dominante di tutta la vicenda, culminante nella visione del santo Graal e del sangue che cola da esso.

Diametralmente opposto è il secondo esempio, che mette in evidenza ancora una volta come il bianco ed il rosso fossero avvertiti come i colori contrari per eccellenza.

«Mes vestez la, si l'assaiez,
s'ele est bone a vostre mesure,
qu'après le chaut de la froidure
se gardent cil qui saige sont,
que maint ansancmeslé an sont.
Por ce ma dame la reïne
vos anvoie robe d'ermine
que froidure mal ne vos face,
qu'ausi con l'eve devient glace,
betist li sans et prant ansanble

²¹⁹ «Si è incamminato verso un ponte e gli corrono incontro dei valletti, quattro, due lo disarmano, il terzo prende il suo cavallo, e gli dà foraggio e avena. Il quarto gli mette un mantello di fine stoffa di lana, leggero e nuovo fiammante, e lo hanno condotto alle logge.» Cfr. Liborio 2005, p. 96.

²²⁰ Egli avrebbe dovuto infatti fare delle domande sul Graal che vede passare quando si trova alla presenza di Re Pescatore, ma questa sua inadempienza e passività sarà la causa della morte del re e della rovina del regno, oltre che della sua crisi spirituale.

après le chaut, quant li hom tranble.»²²¹ (vv. 7706-7716)

Il protagonista dell'episodio è Galvano e la situazione che si presenta è opposta a quella precedente.

Egli ha appena superato una prova molto rischiosa, che ha messo in pericolo in più occasioni la sua vita e soprattutto che ha visto tutti i cavalieri, ad averci provato prima di lui, fallire.

L'azione quindi è avvenuta precedentemente in questo caso e ora egli merita un momento di riposo, chiaramente rappresentato dalla pelliccia bianca. Un riposo che assume una dimensione estrema nel momento in cui Galvano teme, dopo aver ascoltato le parole del nocchiero, di essere fatto prigioniero nel castello e di poter osservare il mondo esterno solo dalle vetrate delle finestre. Timore che verrà smantellato poco dopo.

Il bianco non è movimento ma stasi, come si è ribadito più volte, è protezione, ed infatti la pelliccia di ermellino avrebbe, secondo le parole della giovane Clarissan, una funzione guaritrice, che impedisce al sangue di congelare. Quindi simbolicamente è un colore che guarisce l'animo e il corpo dalle ferite, è salvifico e vitale.

Il bianco ed il nero sono stati due colori molto difficili da utilizzare nei tessuti,²²² i risultati ottenuti non erano dei migliori, nonostante questo Chrétien li inserisce nei propri testi, idealizzando il candore e l'oscurità presenti nelle vesti dei suoi personaggi.

Il nero, all'interno di questo ambito, compare in numero drasticamente inferiore rispetto al bianco e al rosso, che invece vengono utilizzati quasi sempre in coppia ed in maniera molto standardizzata.

Questo per due motivi: in primo luogo il nero nella società veniva utilizzato nei vestiti solamente dalle classi sociali più povere, che vestivano di scuro per nascondere la sporcizia dei loro abiti e per il basso costo delle stoffe²²³, in secondo luogo per gli attributi negativi di cui il nero è sempre stato rivestito. Solamente in ambito religioso, con lo scontro tra cluniacensi e cistercensi, questo colore è stato rivalutato ed è diventato simbolo di umiltà²²⁴.

Questa serie di motivi probabilmente sono alla base dello scarso utilizzo dei vestiti neri nel testo, che tuttavia Chrétien è riuscito ad inserire, in maniera cauta e controllata.

Due sono gli esempi riportati in seguito, molto simili tra loro, che ci mostrano come viene

²²¹ «Indossateli, e vedete se sono della vostra misura, che, dopo il caldo, chi è saggio si difende dal freddo, che molti ne hanno rimescolato il sangue. Per questo la regina mia signor vi manda una tunica di ermellino che il freddo non possa farvi male, che come l'acqua si trasforma in ghiaccio, il sangue si blocca e si rimescola dopo il caldo, se ci si mette a tremare.» Cfr. Liborio 2005, p. 177.

²²² A tal proposito per il bianco si veda il cap.1, paragrafo 1.1.3; per il nero il cap.1, paragrafo 1.2.3.

²²³ Cfr. Brunello 1968, p. 13.

²²⁴ Per quanto riguarda lo scontro tra questi due ordini monastici e le relative conseguenze per il colore si veda il cap.1, paragrafo 1.2.5.

utilizzato il colore nero nei vestiti nel *Perceval*.

«Enmi la sale, sor .i. lit
.i. bel prodome seoir vit
qui estoit de chenes meslez;
et ses chiés fu anchapelez
d'un sebelin noir come more,
a une porpre vox desore,
et d'itel fu sa robe tote.»²²⁵ (vv. 3075-3081)

«Et uns toz seus vaslez i vint,
qui une robe a son col tint,
cote et mantel et sorecot.
Pane d'ermine et mantel ot
et sebelin noir come more,
et la couverture desore
fu d'une sanguine vermoille.»²²⁶ (vv.7657-7663)

In entrambi i casi ad essere nere non sono delle stoffe tinte, ma delle pellicce di zibellino, che erano diventate estremamente di moda nel Medioevo, importate dalla Russia e dalla Polonia²²⁷. Si adattavano quindi molto meglio alla classe aristocratica protagonista del romanzo²²⁸.

Il colore viene inoltre paragonato a quello delle more, rendendo molto più specifico il testo, precisazione che in questo caso ci aiuta a cogliere la luminosità del nero, aspetto fondamentale per l'epoca, che viene proprio sottolineata dal richiamo della mora, nera ma con dei riflessi viola molto preziosi. In questo modo la sua oscurità viene mitigata e appare meno pericolosa.

Infine è fondamentale osservare che questo colore non è mai solo, ma in qualche modo è

²²⁵ «In mezzo alla sala, sopra un letto, vide sedere un nobiluomo, bello, già un po' grigio di capelli; e sul capo aveva un copricapo di zibellino nero come la mora, avvolto di porpora sopra, e tale era tutta la sua veste.» Cfr. Liborio 2005, p. 97.

²²⁶ «E anche un valletto tutto solo, che teneva tesa davanti a sé una divisa da cavaliere, tunica e mantello e sopravveste. Il mantello era foderato di ermellino e di zibellino nero come le more, e ricoperto sopra di una stoffa color del sangue vermiglio.» Ivi, p. 176.

²²⁷ Per quanto riguarda il commercio delle stoffe di zibellino ed il loro utilizzo, Cfr. Delort 1978.

²²⁸ È importante inoltre ricordare che il termine *sable*, utilizzato nel linguaggio letterario per indicare il colore nero, deriva proprio dal termine *sobol*, *sabol*, che indicava la pelliccia di zibellino. A tal proposito si veda il cap.1, paragrafo 1.2.9.

sempre accompagnato dagli altri due della triade.

Nel primo caso ad essere descritto è il Re Pescatore, figura mistica e misteriosa, estremamente spirituale per il suo collegamento al Sacro Graal e alla sua essenza, per gli altri sconosciuta.

Il bianco è presente nei capelli, simbolo della sua anzianità e saggezza, il nero nel cappuccio di zibellino e il rosso nella stoffa color porpora che lo riveste. Triade di colori che richiama quella divina.

Anche nel secondo passo riportato compaiono questi elementi: l'associazione del nero alle more, la presenza di tre colori insieme, quasi come se il bianco ed il rosso avessero la funzione di mitigare la simbologia di questo colore e lo rendessero così meno negativo e più pregiato.

Per concludere questa parte relativa ai tessuti e ai loro colori, rimangono da analizzare due circostanze particolari nel testo, che collegano il rosso al tema amoroso ed il bianco alla Chiesa.

Nel primo caso si fa riferimento al dono della manica vermiglia della fanciulla al cavaliere, Galvano in questo caso, che combatte al torneo in suo nome. Questa associazione può apparire scontata sotto molti punti di vista, ma dimostra al contempo come questa unione rosso-amore, venisse utilizzata in molte circostanze di vita comune. Il dono della manica in particolare è molto frequente nel Medioevo e si trova in molti testi letterari del tempo.

«Et il fist .i. vermoil samit
fors de son cofre ilueques trere
et si an fist maintenant fere
une manche bien longue et lee
et si a sa fille apelee,
et li dist:- Fille, or vos levez
demain matin et si alez
au chevalier ainz qu'il se mueve.
Par amor ceste manche nueve
li donez, si la portera
au tornoi quant il i ira”.»²²⁹ (vv. 5394-5404)

²²⁹ «E lui intanto fece tirare fuori dai suoi bauli una stoffa di seta vermiglia, e ne fece subito fare una manica bella lunga e larga. E ha chiamato sua figlia e le ha detto:-Figlia mia, alzatevi presto domani mattina e andate dal cavaliere prima che si muova. Dategli in segno d'amore questa manica nuova, e vedrete che la porterà al torneo quando vi andrà.» Cfr. Liborio 2005, p. 135.

Infine, per quanto riguarda il bianco e la Chiesa²³⁰, nel testo troviamo un'associazione tra questi elementi, nel momento in cui Perceval cena alla presenza di Re Pescatore.

Non a caso si insiste sulla tovaglia bianca sul tavolo d'avorio che richiama in maniera indiretta l'Ultima Cena, infatti il mattino seguente lo zio di Perceval sarà già morto. Vi è in oltre un richiamo esplicito ai cardinali e ai Papi e ad il loro uso del colore bianco.

«Ce que diroie de la nape,
legaz ne chardonax ne pape
ne manja onques sor si blanche.»²³¹

2.2.4 IL CAVALIERE VERMIGLIO E IL CAVALLO DAL MUSO BIANCO E NERO

Dopo aver dedicato spazio principalmente alla dimensione femminile, per quanto riguarda il lato estetico, e ai vestiti, alle stoffe, caratterizzanti la vita di corte e gli interni, è tempo di concentrarsi su un ambito prettamente maschile, fondamentale nel romanzo: i cavalieri, le armature e i loro destrieri.

Questo è un aspetto molto indagato in tutti i romanzi cavallereschi, che concentrano la loro trama proprio attorno ai cavalieri e alle loro imprese eroiche. Poiché si tratta di un tema molto trattato, è sottoposto ad una grande quantità di stereotipi, che trasmettono un determinato modo di pensare e contribuiscono ad attribuire significati standardizzati a situazioni molto diverse.

L'armatura è senza dubbio il primo biglietto da visita di un personaggio, e l'elemento principale descrittivo ad essa associato è il colore, che è sempre rivestito di particolari sfumature di significato²³².

Nei testi medievali esistono tre tipi principali di cavalieri: il Cavaliere bianco, il Cavaliere nero e il Cavaliere Rosso:²³³ in base al colore delle armature e degli stemmi a questi personaggi vengono istintivamente associate delle qualità. Il cavaliere bianco solitamente svolge la funzione di maestro dell'eroe, incarna quindi un personaggio estremamente saggio,

²³⁰ Sul rapporto tra il colore bianco e il mondo religioso, si rimanda al cap.1, paragrafo 1.1.4.

²³¹ «Ma che cosa ve ne posso dire? Legato, né cardinale, né papa mangiò mai su una tovaglia così bianca.» Cfr. Liborio 2005, p. 100.

²³² «Il colore attribuito al cavaliere sconosciuto è in effetti per l'autore un modo per far sentire al lettore con chi ha a che fare e permettergli di indovinare ciò che succederà. Il codice dei colori è ricorrente e significativo.» Cfr. Pastoureau 2008, p. 73.

²³³ Per quanto riguarda gli attributi associati ai cavalieri sulla base del loro colore, cfr. Pastoureau 2008, p. 73.

spesso anziano o comunque con una grande esperienza di vita cavalleresca alle spalle. Il cavaliere Nero invece è quasi sempre un personaggio in primo piano, che nasconde la propria identità, solitamente è un combattente molto valoroso durante i tornei, animato da buone intenzioni.²³⁴

Il cavaliere Rosso infine tende ad essere ostile all'eroe, è fellone e malvagio, spesso viene assunto come emissario del Diavolo o come un essere proveniente da un altro mondo.²³⁵

Nel *Perceval* l'araldica è molto semplificata e il cavaliere di cui viene specificato il colore è uno solo: il Cavaliere Vermiglio: inizialmente un nemico affrontato da Perceval, successivamente sarà egli stesso ad essere chiamato con questo appellativo, dopo aver fatto proprie le armi di colui che ha sconfitto.²³⁶

Un altro aspetto fondamentale da considerare, prima di entrare nello specifico nel testo, è il significato che assume un'armatura e uno stemma monocromatico all'interno della caratterizzazione di un cavaliere.

Oltre al colore infatti, le informazioni che ci vengono fornite nella descrizione dei personaggi sono volutamente poche, poiché nella mentalità cavalleresca la proclamazione della propria identità, che spesso avviene attraverso l'araldica²³⁷, è qualcosa che deve essere guadagnato²³⁸.

Per questo motivo Perceval rimane nell'anonimato, egli non confida il proprio nome a nessuno per gran parte della vicenda, finché non sente il diritto di rivendicarlo, nome che fino a quel momento sembrava essere sconosciuto perfino a lui stesso.²³⁹

Il primo attributo che viene associato all'armatura vermiglia è quello di un personaggio negativo, un nemico pericoloso contro cui inevitabilmente si giunge allo scontro.²⁴⁰

Ecco la prima apparizione del Cavaliere Vermiglio:

«Je vos pri qu'a mal ne taigniez
ce qu'a vostre salu me toi.

²³⁴ Si è visto che l'araldica è l'unico ambito in cui il nero viene rivalutato in maniera molto positiva, cfr. cap. 1.2, paragrafo 1.2.9.

²³⁵ Essi sono «chevaliers animés de mauvaises intentions, parfois venus de l'autre-monde, et qui s'apprêtent à faire couler le sang.» Cfr. Pastoureau 2004, p. 203.

²³⁶ I cavalieri hanno la grande abitudine di scambiarsi le armi durante il romanzo, spesso questo risulta essere funzionale allo sviluppo della vicenda e della propria evoluzione personale ed esperienziale. Cfr. De Combarieu du Gres 1988, p. 492.

²³⁷ Per quanto riguarda la funzione identificativa dell'araldica si rimanda al cap. 1.1, paragrafo 1.1.7.

²³⁸ Cfr. De Combarieu du Gres 1988, p. 493.

²³⁹ Il nome ha un ruolo importantissimo nei romanzi di Chrétien. Qui nessuno dà un nome al protagonista, lo indovina da solo nel momento in cui si trova di fronte ad un'immagine di sé non consolante, ma che lo mette di fronte alla necessità di agire in prima persona. L'assunzione di responsabilità, dopo il fallimento, sembra essere alla base della scoperta del nome e dell'identità. Cfr. Liborio 2005, p. 229, nota 127.

²⁴⁰ Nonostante il rosso abbia alle sue spalle una tradizione segnica positiva, in alcuni contesti esso assume un valore peggiorativo, perché plasmato dalle cattive qualità morali del referente. Cfr. Di Luca 2005, p. 361.

D'ire respondre ne vos poi,
 que li pire anemis que j'aie,
 qui plus me het et plus m'esmaie,
 m'a ci ma terre contredite,
 et tant est fos que tote quite
 dit qu'il l'avrà, ou vuelle ou non.
 Li Vermauz Chevaliers a non,
 de la forest de Quinqueroi.» (vv. 940-949)²⁴¹

Perceval giunge alla corte di re Artù con il chiaro desiderio di diventare cavaliere al più presto, per questo, senza nessuna formula di cortesia o garbo, chiede al sovrano l'investitura.

A parlare nei versi riportati è proprio re Artù, che si scusa della sua distrazione, causata dal grande affronto appena subito da parte di un cavaliere, che non viene chiamato per nome ma solo con il suo appellativo: Cavaliere Vermiglio.²⁴² Questo nome lo rende automaticamente una figura misteriosa, ambigua e crudele, quasi intangibile.

Costui rivolge la minaccia peggiore che un re possa ricevere: quella di perdere il regno ed il proprio potere. Davanti allo sgomento, e forse alla paura suscitata da questo cavaliere, nessuno reagisce, nessuno si erge in difesa del proprio re, che a sua volta si limita a rimanere immobile, scioccato, senza sentire neppure le parole che gli vengono rivolte.²⁴³

Tutto porta ad ipotizzare la debolezza del regno di Artù e soprattutto il ruolo di nemesi che ricopre il Cavaliere Vermiglio, il luogo stesso da cui egli proviene (v. 949) può fornire una chiave di lettura non indifferente: *Quinqueroi* significa “cinque re” e non è un caso che la Scozia, nemica storica dell'Inghilterra, fosse divisa in cinque parti, durante l'epoca di re Artù.²⁴⁴

Il ruolo di antagonista che il rosso riveste nel passo è evidente in questo caso e conferma quanto affermato nella parte introduttiva del paragrafo: il colore è centrale e su di lui si riversa tutta l'attenzione, essendo l'unica caratteristica conosciuta con certezza del personaggio.

²⁴¹ «Non vi ho potuto rispondere perché ero indignato: il mio peggiore nemico, colui che più mi odia e mi preoccupa, è venuto a contestarmi la mia terra, ed era tanto presuntuoso da dire che l'avrà tutta quanta in suo potere, che io lo voglia o no. Si chiama il Cavaliere Vermiglio, della foresta di Quinqueroi.» Cfr. Liborio 2005, p. 61.

²⁴² «Il vermiglio, colora un concetto di vanagloria, tra i suoi innumerevoli attributi, di ostentazione quasi volgare, perché diretta contro la *dreitura* morale che dovrebbe prevenire i signori feudali e i cavalieri da un'infeconda e pericolosa immodestia.» Cfr. Di Luca 2005, p. 364.

²⁴³ Chrétien si avvale di una profonda rete di simboli per trasmettere le proprie convinzioni ed idee. In particolare egli vuole suggerire al lettore la decadenza del regno di re Artù e la fragilità del suo seguito, che lo lascia inerme davanti al nemico che attenta alla sua regalità. Cfr. Liborio 2005, p. 215, nota 39.

²⁴⁴ Ivi, p. 217, nota 44.

Più complessa diventa l'analisi nel momento in cui Perceval assume le armi vermiglie, dopo aver ucciso il nemico, essendo egli il protagonista essenzialmente positivo del romanzo. Inizialmente Chrétien sembra mostrare una grande difficoltà nell'adattare la simbologia dell'armatura rossa al giovane.

«Tant que* Anguinguerrons le voit,
si se fet armer a exploit
et vint vers lui plus que le pas
sor un cheval et fort et gras,
et dit: “Vaslez, ça qui t'anvoie?
Di moi l'acoison de ta voie.
Viens tu peis ou bataille querre?» (vv. 2169-2175)²⁴⁵

Curioso a tal proposito il cambiamento di prospettiva, che avviene poco prima dello scontro tra Perceval e Anguingueron, colui il quale vuole conquistare il castello di Biancofiore.

Il protagonista si dirige deciso verso il nemico, la scena però non viene descritta dal suo punto di vista, come ci si potrebbe aspettare, ma da quello dell'altro, che vede venire verso di sé un cavaliere sconosciuto dall'armatura vermiglia, che verosimilmente gli provoca timore, inquietudine.

Perceval è un nemico, e anche se questa lettura è meno immediata, il ruolo del rosso viene ampiamente confermato. La domanda posta da Anguingueron (v. 2175) sembra essere particolarmente riassuntiva a tal proposito.

Da questo momento il poi l'autore prende le misure con il suo personaggio, che non verrà più tratteggiato apertamente come il nemico, anche se vi sono alcuni indizi nel testo che sembrerebbero suggerire che in futuro sarebbe stato proprio Perceval a segnare la fine della storia di re Artù.²⁴⁶ Sarebbe comunque sbagliato dare un'unica lettura dell'elemento analizzato, poiché anche quando i significati che vengono apposti ad un determinato oggetto vengono confermati in più occasioni, vi sono sempre delle circostanze in cui questo può essere interpretato da un altro punto di vista.

²⁴⁵ «Non appena Anguingueron lo vede, si fa armare di tutto punto e venne verso di lui a grande andatura su un cavallo forte e ben nutrito, e dice: “Ragazzo, chi ti manda qui? Dimmi la ragione della tua venuta. Vieni a portare pace o guerra?”» Cfr. Liborio 2005, p. 81.

²⁴⁶ Il fatto che sia Perceval a riportare a re Artù la coppa che il Cavaliere Vermiglio gli aveva sottratto (simbolo del potere reale) e che inoltre sia sempre lui ad indossare quella stessa armatura, fa ipotizzare che sia destinato, nel progetto che Chrétien non ha potuto terminare, a chiudere l'era di re Artù e di iniziarne una nuova. Cfr. Ivi, p. 216, nota 43.

Il vermiglio infatti è allo stesso tempo assunto come il simbolo del trionfo cavalleresco dell'eroe e della sua ascesa verso la perfezione.²⁴⁷ Ed infatti anche Perceval, con i suoi innumerevoli errori iniziali, è un personaggio positivo, che riesce con le sue azioni ed il ricongiungimento alla fede a diventare il grande cavaliere profetizzato.

Tutto questo egli lo compie con indosso l'armatura vermiglia, che non può essere quindi percepita esclusivamente nella sua negatività.

L'eroe dei romanzi arturiani è sempre un cavaliere, questo aspetto, apparentemente scontato, presuppone che egli abbia determinate qualità di ordine morale e sociale, che lo situano nell'élite del suo mondo.

In particolare, il primo elemento distintivo di un cavaliere, oltre l'armatura, è il cavallo, che è il mezzo che gli consente di spostarsi, percorrendo distanze spesso molto lunghe, ma non solo, quest'animale molte volte fornisce ai lettori delle informazioni su colui che lo cavalca.²⁴⁸

I colori “animali” sono importanti strumenti di significazione moralistica, poiché quando appaiono sottendono sempre un giudizio etico da parte di colui che scrive, questo perché il rapporto dell'uomo medievale con il mondo animale era molto stretto e questo ha avuto una ripercussione importante anche in ambito letterario.²⁴⁹

I richiami ai cavalli all'interno del *Perceval* sono innumerevoli e questo dimostra come essi siano un tutt'uno con i personaggi, muti spettatori di ogni loro azione, ciononostante, essendo la ricerca improntata sui colori, necessariamente l'analisi si concentrerà su un numero di aspetti circoscritti, ma significativi in questa direzione. Uno è il cavallo al quale Chrétien dedica una descrizione cromatica, mentre negli altri casi egli si concentra prevalentemente sul loro vigore fisico o sulla loro provenienza geografica.

«Chevaliers qui mener an viax
le palefroï, que ne sez ore
quex mex t'an avandra encore
se tu de ta main i atoches!
Ha! chevaliers, por coi l'aproches?
Que ja voir ne l'atocheroies
se tu la grant honte savoies
et les granz max et les grans poinnes

²⁴⁷ Cfr. Moya 1988, p. 277.

²⁴⁸ Cfr. Aguiriano 1992, p. 11.

²⁴⁹ Talvolta gli animali nei testi vengono così tanto umanizzati che diventano la cifra stessa dell'umanità. Sul legame tra uomo e animale si veda Di Luca 2005, pp. 384-385.

qui t'avandront se tu l'an moignes.» (vv. 6514-6522)²⁵⁰

Queste sono le parole rivolte a Galvano da parte di una folla di persone, che all'unisono lo vogliono dissuadere dal prendere le redini di un cavallo nefasto.

Chrétien sembra mettere l'accento sul comportamento spesso incosciente del personaggio, verso il quale chiaramente non prova molta simpatia.

Galvano ha appena incontrato la fanciulla orgogliosa ed è proprio lei, facendo leva sul suo orgoglio di cavaliere, che lo sfida a recuperare il suo cavallo, sull'altro lato del fiume. Egli si sente quindi in dovere di mostrare il proprio coraggio e decide di portare a termine la nuova missione, senza ascoltare le preoccupazioni del mondo circostante, composto da persone che dimostrano di conoscere molto bene la sgradevole fanciulla e i pericoli in cui si sarebbe imbattuto nel portare via con sé l'animale. Primo fra tutti la grande vergogna che questa azione avrebbe scatenato su di lui.²⁵¹

Ed ecco che Chrétien fornisce ulteriori elementi su questo palafreno.

«Messire Gauvains n'i areste
tant ne quant après ice mot.
Le palefroi, qui la teste ot
d'une part noire et d'autre blanche,
fet devant lui passer la planche,
que mout bien passer la savoit,
que sovant passee l'avoit,
si an estoit duiz et apris.» (vv. 6576-6583)²⁵²

Galvano fa salire il cavallo su una barca e insieme attraversano il fiume per tornare dalla fanciulla capricciosa, che li aspetta dall'altra parte.

I colori sono fondamentali nella descrizione dell'animale e ci aiutano a comprendere la sua connotazione negativa. La testa il particolare è degna di nota: metà bianca e metà nera.

Nel mondo animale spesso è presente la giustapposizione di questi due colori, che si riflette

²⁵⁰ «Cavaliere che vuoi portare via il palafreno, ahimè!, non sai ora quali sciagure ti capiteranno ancora se solo lo toccherai con la tua mano! Ah! Cavaliere, perché gli vai vicino? Se tu sapessi la grande vergogna, e i terribili mali e le grandi pene che ti capiteranno se te lo porti via, certo non ci metteresti mano.» Cfr. Liborio 2005, p. 157.

²⁵¹ Vergogna e disonore che si ricorda essere le più gravi minacce per un cavaliere, più della morte stessa.

²⁵² «Messer Galvano non si ferma nemmeno per un secondo. Fa passare davanti sulla tavola il palafreno, che aveva la testa da una parte nera dall'altra bianca, e riusciva a passare molto bene, poiché l'aveva passata spesso, e ci era abituato e aveva imparato.» Cfr. Liborio 2005, p. 158.

anche sulle virtù che veicolano: luce, oscurità, purezza, peccato, colorato, non colorato.

Il bianco del muso sembra ingannare Galvano, bianco che ricorda al contempo la pelle della giovane, descritta poco prima, quasi come ci fosse un legame molto forte tra il cavallo e la ragazza. Anche lei attrae l'eroe per la sua grande bellezza, che porta il cavaliere a soprassedere all'atteggiamento provocatorio e sgradevole, che ella mostra fin dal principio nei suoi confronti.

Questa ragazza tenterà più volte di metterlo in difficoltà, minando le sue virtù e la sua immagine di cavaliere, fino a che non lo spingerà addirittura oltre il limite di pericolo consentito, facendogli attraversare un fiume molto profondo, dal quale si salverà solamente grazie al suo Gringolet.²⁵³

L'anima della giovane non è pura e virtuosa, così come non lo è il suo cavallo, aspetto reso evidente dalla metà scura del suo manto che sembra prevalere sulla parte chiara.

Nel momento in cui lo prende per le redini e lo porta con sé, simbolicamente Galvano dà inizio alla sua discesa cavalleresca, commette molti errori sul suo cammino, che servono a Chrétien de Troyes per smantellare un pezzo alla volta quell'ideale di cavalleria antica e perfetta che veniva inneggiata ancora da molti autori del suo tempo,²⁵⁴ partendo dal simbolo di questa categoria: il cavallo stesso.

Il culmine del degrado si compie nel momento in cui un uomo, che l'eroe aveva aiutato a sopravvivere da una grave ferita, si riprende, riconosce Galvano e gli sottrae il cavallo, lasciandogli solamente un ronzino vecchio e malato, simbolo stesso della decadenza.

Se il cavallo rappresenta l'istinto del guerriero, la sua anima, la sua forza, è evidente che nel momento in cui quest'ultimo viene privato della sua cavalcatura, perde una parte di sé fondamentale, insostituibile.²⁵⁵

2.2.5 ROSSO SANGUE: POLISEMIA DI UN ELEMENTO

Tutti i colori condividono la compresenza di significati diversi tra di loro che li contraddistinguono, molti di questi provengono da dei retaggi storici e culturali antichi, che si sono declinati nelle società successive, spesso cambiando forma, ma mantenendo la stessa essenza.²⁵⁶

²⁵³ In seguito si analizzerà il significato mortale del fiume e ciò che comporta.

²⁵⁴ Cfr. Liborio 2005, p. 242, nota 210.

²⁵⁵ Questo ronzino diventa un cavallo infernale, un'immagine oscura che rappresenta la perdita subita dall'eroe. Cfr. Aguiriano 1992, p. 18.

²⁵⁶ Il simbolismo cromatico è dettato da una serie di valori e di credenze molto variabili a seconda del tempo e dello spazio. Spesso vi è una grande ambivalenza di fondo perché ogni colore può assumere significati

Il rosso non è esente da questo discorso, anzi, sotto molti punti di vista esso risulta essere il colore più polisemico della triade, grazie alla sua rilevanza, riconosciuta all'unanimità, nei tempi più antichi²⁵⁷. Nel momento in cui questo colore instaura una relazione con un particolare oggetto, anche questo finisce per condividere parte della sua simbologia.

Il sangue in particolare è un elemento che, per la sua presenza nell'organismo e nella vita in generale, è rivestito di una grandissima quantità di attributi, è interessante quindi soffermarsi su di esso e sulla sua funzione nel *Perceval*.

In questo paragrafo verrà analizzato dunque questo aspetto, attraverso la scelta di passi esemplificativi di ogni singolo significato simbolico del sangue, per rendere più chiaro quanto viene di volta in volta affermato.

I primi due attributi, importanti da analizzare e associati a questo elemento sono: la vita e la redenzione.

Ad un primo acchito può stupire l'idea che il sangue versato possa ricordare la vita, mentre è più immediato nella nostra mentalità associarlo alla fine della stessa o ad un evento negativo per l'uomo. Ciononostante vi sono nel testo alcuni esempi che consentono di osservare ed approfondire questo aspetto, in seguito si riporta il più significativo.

«La gente fu ferue el col,
si seinna .iii. gotes de sanc
qui expandirent sor le blanc,
si sanbla natural color.
La gente n'a mal ne dolor
qu'ancontre terre la tenist
tant que il a tans i venist;
ele s'an fu ençois volee,
et Perceval vit defole
la noif qui soz la gente jut,
et le sanc qui ancor parut.» (v.4166-4177) ²⁵⁸

negativi e positivi, può simboleggiare la virtù e il suo vizio contrario. Cfr. Pastoureau 1986, pp. 39-43.

²⁵⁷ Si è notato in particolare che due sono le associazioni e le relative teorie condivise da tutte le società antiche: il rosso del sangue e il rosso del fuoco. Per approfondire questo aspetto si rimanda al capitolo 1.3, paragrafo 1.3.7.

²⁵⁸ «L'oca selvatica era ferita al collo, e perse tre gocce di sangue che si sparsero sul bianco della neve, e sembrava quasi un colore naturale. L'oca selvatica non è ferita e colpita in modo tale da restare a terra fino al suo arrivo; se ne era già volata via, e Perceval vide la neve smossa dove era caduta, e il sangue che ancora vi appariva» Cfr. Liborio 2005, p. 115.

Perceval finalmente sta per ricongiungersi alla corte di Re Artù, ma, mentre cammina verso la prateria, dove si trova l'accampamento reale, vede una scena particolare che fa scaturire in lui un momento di riflessione mistica, quasi un'epifania.

Un falco insegue delle oche selvatiche e riesce a raggiungere la più lenta che, per la ferita, cade a terra sulla neve.

Il giovane accorre sul luogo dove ha visto l'oca precipitare, ma questa, essendosi ripresa, vola via velocemente, lasciando dietro di sé solamente tre gocce di sangue impresse nella coltre bianca²⁵⁹.

Il falco è un animale molto negativo, a causa del colore scuro delle sue piume, che lo rendono inevitabilmente una figura mortifera. Egli insegue inoltre delle oche bianche, colore che al contrario le pone in una dimensione più positiva e vitale.

L'animale però rinuncia a finire la sua preda ed in questo modo le tre gocce di sangue non possono che rappresentare la vita e la sopravvivenza.

«Si s'apoia desor sa lance*
Que la fresche color li sanble
qui est an la face s'amie,
et panse tant que il s'oblie.
Ausins estoit, an son avis,
li vermauz sor le blanc asis
come les gotes de sanc furent
qui desor le blanc aparurent.» (4177-4185)²⁶⁰

Un'azione decisiva nella scena analizzata consiste nel gesto di Perceval, nell'appoggiare la lancia a terra per utilizzarla come strumento di supporto su cui appoggiarsi.

La lancia è un'arma che viene utilizzata dai cavalieri nei tornei, nei momenti di lotta e di caccia, il suo ruolo è quindi inevitabilmente quello di ferire o di uccidere. Ruolo che in questa scena viene meno in maniera radicale, tanto che il lettore, leggendo il passo, ha l'impressione che essa venga degradata ad una condizione più umile, come se invece di uno strumento di

²⁵⁹ Il numero tre è ha sempre una grandissima rilevanza quando viene inserito nel testo, come fosse un indicatore che invita il lettore ad andare oltre alla superficie di quello che sta leggendo. Non a caso tre giorni dopo a partire da questa visione comparirà la damigella infernale, l'opposto simbolico di Biancifiore. Si veda il cap. 2.2, paragrafo 2.2.2.

²⁶⁰ «Allora si appoggiò sulla lancia per guardare quell'immagine, perché il sangue e la neve vicini gli sembrano il fresco colore del viso della sua amica, e si perde tutto in quel pensiero. Perché sul suo viso il vermiglio era soffuso sul bianco come le gocce di sangue che erano apparse sul bianco della neve.» Cfr. Liborio 2005, p. 115.

morte, si trattasse di un comune bastone, utile solamente a sorreggere il protagonista.

Le due immagini: quella del falco, cacciatore che rinuncia alla preda, e quella di Perceval, cavaliere che depone l'arma, veicolano un grande significato, come se l'azione si fermasse e a prevalere fosse semplicemente la vita, rappresentata dal sangue rosso.

Guerrero nel suo saggio ha dedicato molta attenzione allo studio di questa particolare scena nel testo e ha elaborato delle riflessioni molto interessanti, che mettono in luce la spiritualità dell'episodio narrato.

Egli ritiene che la neve abbia la funzione di uno specchio, senza immagine né luce propria, che riflette ciò che Perceval ama, essa media tra la vita e l'aldilà, essendo collocata fuori dalla realtà umana e dall'ambiente dell'essere vivente. Al contrario il rosso del sangue ha il compito di sottomettere l'uomo ai propri limiti, ai poteri biologici del proprio corpo e lo tiene quindi legato alla vita mortale²⁶¹.

Un ultimo, ma non meno importante, aspetto che unisce sangue e vita, è il paragone che Perceval avverte immediatamente tra i colori della neve e del sangue e quelli presenti sul volto di Biancifiore. Nel paragrafo dedicato all'idea di perfezione estetica che emerge dal romanzo²⁶², si è indagato a fondo questo tema ed infatti se il colore vermiglio sulle gote della fanciulla indica bellezza e salute fisica, le gocce di sangue non possono che essere un simbolo vitale incontestabile²⁶³.

La religione con le sue teorie e credenze era centrale nella mentalità di tutti gli uomini, che se ne servivano per rivestire di significato molti aspetti del vivere comune, per tanto non si può prescindere da questa considerazione nel momento in cui si legge un testo medievale, che presenta quasi sempre, in maniera più o meno marcata, dei richiami alla fede.

Tra i suoi attributi positivi il sangue rimanda anche all'idea di purificazione, quindi alla possibilità di lavare le proprie colpe, per ricominciare la vita all'insegna della moralità²⁶⁴.

Un esempio importante in questa direzione riguarda Galvano, nipote di Re Artù, che seguendo i principi del comportamento cavalleresco, non si tira indietro davanti alle sfide che si presentano lungo la strada. Per questo motivo, quando viene messo al corrente di un'avventura pericolosa, dalla quale ne sarebbe derivata grande gloria, non può evitare di

²⁶¹ Cfr. Guerrero-Ricard 1988, pp. 119-140.

²⁶² Cap. 2.2, paragrafo 2.2.1.

²⁶³ Il passo sottintende allo stesso tempo un grande erotismo e attrazione che il giovane prova per l'amica: dove il bianco è il colore della purezza e della verginità, ed il rosso dell'amore carnale. Questo è un sentimento nuovo per il cavaliere, che lo colpisce in maniera inaspettata grazie a questa visione e che è funzionale a mostrare un altro momento di crescita del giovane, quello amoroso. Cfr. Cormier 1977, pp. 143-165.

²⁶⁴ «Nell'antichità, il rosso sanguigno riveste un ruolo unitariamente positivo, che si mantiene fino al Medioevo. In questo periodo, infatti, la simbologia più frequente legata al colore rosso è quella della Passione. Il rosso rimanda all'idea di purificazione tramite il sangue del martirio di Cristo e caratterizza anche l'iconografia cromatica del Purgatorio, luogo per antonomasia deputato alla catarsi delle anime.» Cfr. Lecco 1994, p. 126.

mettersi alla prova.

Lungo il cammino si imbatte in un castello, dal quale i suoi abitanti non possono uscire a causa di una maledizione, per romperla è necessario l'aiuto di un cavaliere: Galvano.

Fin dal principio il passo trasmette una grande spiritualità, le due porte del castello ne sono un primo segnale: una d'avorio, bianca, e l'altra di ebano, scura.

È utile spendere alcune parole sui vari indizi che ci vengono presentati nella vicenda, prima di arrivare nello specifico al sangue, poiché solo analizzando il contesto si riesce a ricrearne la simbologia, a partire dalle due porte che possono essere assunte come due inclinazioni diverse: il bene, rappresentato sempre dal bianco e il male, dipinto di nero²⁶⁵.

Nel momento in cui Galvano entra nel castello, viene subito colpito dalla sua grande luminosità, poiché si presenta ai suoi occhi ricco di candele, candelabri e finestre, le pareti ricoperte interamente da arazzi ed il pavimento verde, indaco, blu, vermiglio e di molti altri colori.

Inutile sottolineare la grande importanza che riveste la luce nel Medioevo e che colloca questo edificio quasi ai confini della realtà, in un piano superiore, sacro²⁶⁶.

La vera prova egli la affronta nel momento in cui si siede sul Letto delle Meraviglie, dove rischia la vita, come hanno fatto molti altri cavalieri prima di lui, senza riuscire però a sopravvivere²⁶⁷.

«Del lit nule fable ne faz,
car a chascun des antrelaz
ot une campane pandue.
Desor le lit ot estandue
une grand coste de samit;
a chascun des quepuoz del lit
ot .i. escharbocle fermé,
qui gitoient mout grant clarté,

²⁶⁵ Vauthier nel suo saggio dedica molta attenzione a questo passo, ai significati religiosi che sottende ed in particolare si concentra su queste porte. Egli ritiene che la porta d'avorio sia quella divina, diversamente quella d'ebano rappresenterebbe il nero del peccato. Galvano oltrepassa la porta di Dio, ma nel suo animo egli è ancora un peccatore, riuscirà ad uscire dal castello grazie all'oro, simbolo della carità di Dio, e alle pietre preziose, che rappresentano le virtù, entrambi materiali che decorano le porte. Cfr. Vauthier 1988, p. 425.

²⁶⁶ Per quanto riguarda la disputa nel mondo religioso tra: chi riteneva che la luce e i colori fossero una manifestazione divina e chi sosteneva il contrario, si rimanda al cap. 1.1, paragrafo 1.1.5.

²⁶⁷ «Si tratta di un letto con baldacchino la cui descrizione magnifica, ma piena di dettagli inquietanti, nasconde, dietro le ricchezze esibite, i pericoli mortali per l'ospite.» Cfr. Liborio 2005, p. 244, nota n. 232.

mout plus que .iiii. Cierge espris.»²⁶⁸ (vv. 7445-7453)

Prima dalle finestre, come fosse un incantesimo, gli vengono scagliate addosso moltissime frecce da tutte le direzioni, poi viene liberato nella stanza un leone che tenta di ucciderlo. In entrambi i casi Galvano sopravvive e trionfa, sciogliendo l'incantesimo che teneva prigioniero il castello.

«Et messire Gauvains osta
les quarriax qui feru estoient
an son escu et si l'avoient
an plusors leus nevré el cors
si que li sans an sailloit fors»²⁶⁹ (vv. 7590-7594)

L'impressione complessiva che si ha leggendo il testo è la seguente: Galvano, per essere degno di rimanere nel castello, deve liberarsi dei peccati presenti nella propria anima, superando sì delle prove, ma soprattutto con un sacrificio: il proprio sangue.

L'immagine del sangue che sprizza sulla coperta del letto, molto preziosa e verosimilmente di colore chiaro, è estremamente pregnante e rimanda simbolicamente alle due porte, come se attraverso queste ferite lui si mostrasse davvero degno della gloria e del bene della porta d'avorio²⁷⁰.

Il sangue inoltre viene preannunciato dai rubini incastonati sul letto, un tipo di pietra preziosa che, oltre a richiamarne il colore, godeva di molto riconoscimento nel Medioevo, perché considerata portatrice di molte virtù²⁷¹.

In conclusione si può affermare che il sangue rosso può, in questo caso, rappresentare una sorta di sacrificio redentivo, che una volta superato porta alla purificazione dell'anima e ad una crescita spirituale²⁷².

Risulta più immediato, per noi lettori moderni, considerare il sangue un elemento negativo, che ricorda una ferita, un evento traumatico e perfino la morte di una persona.

²⁶⁸ «Non invento storie sul letto, a ognuno dei nodi era appesa una campana. Sopra il letto era stesa una grande coperta di seta; in ciascuna delle quattro colonne del letto era incastonato un rubino, e insieme splendevano intorno una grande luce, molto più di quattro ceri accesi.» Cfr. Liborio 2005, p. 172.

²⁶⁹ «Messer Galvano tolse le frecce che avevano colpito il suo scudo e lo avevano anche ferito in più parti del corpo da cui sprizzava il sangue.» Ivi, p. 175.

²⁷⁰ Ovvero di Dio, di cui prima non era all'altezza, essendo ancora un peccatore. Cfr. Vauthier 1988, p. 434.

²⁷¹ Per quanto riguarda il rubino, pietra rossa per antonomasia, si rimanda al cap. 1.3, paragrafo 1.3.5.

²⁷² Sul rosso associato al sangue versato, con particolare riferimento a all'idea di sacrificio redentivo ad esso attribuita, Cfr. De Combarieu du Gres 1988, p. 506.

Questo aspetto è presente in varie occasioni nel testo, anche se raramente esso conduce veramente alla morte di un personaggio. In ogni caso, nelle scene più forti, Chrétien ha la tendenza ad alleggerire la tensione, soprattutto davanti alla morte e al sangue, con delle descrizioni che passano velocemente dal macabro all'ironico, con grande maestria.²⁷³

Il personaggio, per il quale vengono spese un maggior numero di parole per descriverne la morte, è il Cavaliere Vermiglio, nemico di Re Artù, sconfitto da Perceval²⁷⁴.

Il giovane è in una fase ancora molto immatura della sua vita, non conosce le regole che sono alla base degli scontri d'armi tra cavalieri, che stabiliscono di risparmiare la vita allo sconfitto, se questo si arrende, consegnandolo come prigioniero o decidendo della sua sorte in altro modo.

Egli non agisce secondo una morale, le azioni sono molto veloci e rudi, e la vittoria che egli ottiene è determinata solamente dalla forza fisica e dall'istinto.

«Au mialz qu'il puet an l'uel l'avise
et lesse aler .i. javelot;
si qu'il n'antrant ne voit ne ot,
li fiert parmi l'uel del cervel,
que d'autre part del haterel
le sanc et le cervel espant.
De la dolor li cuers li mant,
si verse et chiet toz estanduz.»²⁷⁵ (vv. 1110-1117)

Lo scontro è molto rapido e non consente nemmeno al Cavaliere Vermiglio di rendersi conto di quello che sta accadendo, così come Perceval, che si fa guidare dalla rabbia cieca.

Il risultato è una morte macabra, dove il sangue compare improvvisamente e inonda la scena.

Non vi è nessun riferimento alle conseguenze di questo gesto sul giovane, che probabilmente non aveva mai ucciso un uomo prima di quel momento, avendo appena abbracciato la vita

²⁷³ Elemento che si è sottolineato anche nell'analisi della damigella infernale che spaventa Perceval e la corte di re Artù, la quale passa dall'essere spaventosa a ridicola nel giro di pochi versi. Si rimanda quindi al cap. 2.2, paragrafo 2.2.2.

²⁷⁴ Vi è un altro momento del racconto in cui si ha a che fare in maniera più cruenta con la morte, ovvero quando Galvano trova una fanciulla che piange il proprio cavaliere ferito. Anche in questo caso vi è un'insistenza sull'elemento del sangue, ma diversamente da quanto ci si aspetta, il moribondo sopravvive grazie all'aiuto dell'eroe.

²⁷⁵ «Meglio che può prende la mira tra gli occhi e lascia partire il giavellotto; prima ancora che abbia potuto capire, né vedere, né sentire, gli trapassa il cervello attraverso l'occhio, così che il sangue e le cervella sprizzano fuori da dietro la nuca. Per il dolore il cuore gli si ferma e il cavaliere cade giù riverso, lungo disteso.» Cfr. Liborio 2005, p. 63.

cavalleresca. Lo stesso Ionet, presente alla scena, non si scompone, ma ride di fronte all'incapacità di Perceval di levare le armi al morto ed indossarle a sua volta. Il giovane addirittura soppesa l'idea di fare a pezzi il corpo per ottenere quello che vuole, esempio dell'ironia macabra dell'autore.²⁷⁶

L'immagine dell'armatura, che non si riesce inizialmente a separare dal defunto, crea una commistione molto forte tra il colore della stessa, che sappiamo essere vermiglia, ed il sangue, che investe tutta la scena e assume una dimensione simbolica ancora più forte nel momento in cui Perceval indossa quelle armi sopra ai suoi vestiti da contadino, realizzati dalla madre. In questo modo l'autore rende evidente un primo passaggio del giovane alla vita cavalleresca e adulta.

Tra i molti valori simbolici che il rosso può avere, nel momento in cui viene associato al sangue, ve ne è uno in particolare che l'autore indaga nel testo: il fallimento.²⁷⁷

Questo aspetto trova maggior spazio nel romanzo addirittura della morte, perché nel mondo cavalleresco ciò che spaventa di più, non è tanto morire, quanto uscire da una determinata situazione con disonore. L'onta di un cavaliere non è un fatto puramente personale, ma tutta la società nella quale viene inserito ne è consapevole e per tanto riuscire a riabilitare il proprio nome è un'impresa che comporta tempo ed energia.²⁷⁸

«Seignor, seignor, veez mervoilles!

Li vaslez as armes vermoilles

anvoie ça, si m'an creez,

cel chevalier que vos veez.

Il l'a conquis, j'an sui toz cerz,

a ce qu'il est de sanc coverz.

Je conuis bien le sanc de ci

et lui meïsmes autresi,

qu'il est mes sire et je ses hom.

Clamadex des Illes a non,

²⁷⁶ «Degno di studio l'umorismo di Chrétien e la sua ironia, e il modo in cui, attraverso ironia ed umorismo, egli finisce sempre col sottrarre il suo bel racconto alla drammatica lezione delle cose, che pure, di quando in quando, sembra voler prendere il sopravvento.» Cfr. Maranini 1966, p. 11.

²⁷⁷ Il rosso vivo incoraggia ad agire e viene quindi associato al successo; il rosso scuro invece ricorda il sangue e dispone l'animo ad una maggiore vigilanza, da cui può derivare comunque un fallimento. Cfr. Moya 1988, p. 275.

²⁷⁸ Tanto che in alcuni casi dei cavalieri decidono di rinunciare al proprio nome, fino a che non si sentiranno di nuovo degni di rivendicare la propria identità. Cfr. De Combarieu du Gres 1988, p. 453.; A tal proposito di rimanda al cap. 2.2, paragrafo 2.2.4.

et je cuidoie que il fust
chevaliers tex que il n'eüst
meillor an l'empire de Rome.
Mes il meschiet a maint prodome.»²⁷⁹ (vv.2765-2778)

Dopo essere stato sconfitto da Perceval, come da consuetudine, Clamadeu delle Isole si consegna alla corte di re Artù.

Nel *Perceval* infatti, quando il giovane prevale, indirizza i cavalieri sconfitti al re, quasi come fossero un omaggio che gli rivolge e una prova della sua valenza, essi a loro volta sono costretti a rimanere nella corte reale per tutta la vita.

Questo passo è molto significativo nel mostrare il significato che il sangue riveste, quando viene associato ad una sconfitta.

Clamadeu viene riconosciuto da Anguinguerron, il quale annuncia a grande voce l'arrivo del prigioniero e la sua identità, classificandolo già come il perdente solo in base al sangue che gli vede addosso, elemento fondamentale nel passo analizzato, tanto da essere nominato due volte in versi contigui.²⁸⁰

L'onta è massima perché egli si presenta proprio alla corte dal re, luogo frequentato da molti cavalieri, dame e personaggi di spicco, i quali vengono a conoscenza della sua sconfitta, che diventa così un fatto prettamente sociale.

Essa inoltre, oltre a recare oltraggio al prigioniero, esalta la forza di Perceval, che aumenta la propria popolarità ed il proprio valore senza essere nemmeno presente.²⁸¹

È interessante inoltre notare che la sofferenza fisica, derivante dalle ferite del combattimento, non viene mai nominata nel testo, quasi come se il sangue non fosse sinonimo di dolore e di un possibile pericolo di morte, ma solo di infamia, resa palese sul corpo dello sconfitto.

Questo rende evidente quindi la fragilità del valore di un cavaliere, che può passare dall'essere il migliore nell'impero di Roma (v. 2777), al peggiore in poco tempo.

Analizzando il sangue e le sue funzioni nel testo, non si può evitare di dedicare alcune parole alla lancia sanguinante che precede la comparsa del Graal, elemento fondamentale del

²⁷⁹ «Signori, signori, guardate che cosa sorprendente! Il ragazzo dalle armi vermiglie vi manda, se volete credermi, quel cavaliere che vedete là. Lo ha conquistato, ne sono sicurissimo, visto che è coperto di sangue. Distinguo bene il sangue da qui e riconosco anche lui, poiché è il mio signore e io sono suo uomo ligio. Si chiama Clamadeu delle Isole e credevo fosse una cavaliere tale che non ce ne fosse nessuno di più forte nell'impero di Roma. Ma la sventura colpisce molti uomini valorosi.» Cfr. Liborio 2005, p. 92.

²⁸⁰ Al verso 2771 e al verso 2772.

²⁸¹ «L'insistenza sul vermiglio-il ragazzo indossa ancora le armi del Cavaliere Vermiglio che ha vinto- qui riferito al sangue, sembra stabilire un rapporto tra Perceval e Clamadeu. Ma non è facile intuire quale.» Cfr. Liborio 2005, p. 221.

romanzo e non solo, data la grande quantità di testi letterari e di leggende che lo riguardano, a cui quest'opera ha dato un inizio fondamentale.

Ciononostante, in parte a causa dell'incompiutezza del racconto, ed in parte per la grande vaghezza con cui ne parla l'autore, risulta molto difficile dare un'analisi precisa e sicura dei significati che essa porta con sé.

«Quequ'il parloient d'un et d'el,
uns vaslez d'une chanbre vint,
qui une blanche lance tint
anpoignee par le mileu,
si passe par delez le feu
de ces qui leanz se seoient;
et tuit cil de leanz veoient
la lance blanche et le fer blanc,
s'issoit une gote de sanc
del fer de la lance an somet
et jusqu'a la main au vaslet
coloit cele gote vermoille»²⁸² (vv.3178-3189)

Ogni volta che compare o viene nominata la lancia, l'attenzione viene posta in primo luogo sulla contrapposizione tra il colore bianco dell'oggetto e il sangue, in secondo luogo sull'impossibilità che essa smetta di gocciolare.

Il mito graaliano deriva da delle leggende celtiche, tramandate prima oralmente e poi per iscritto nei secoli, che in un certo momento della storia hanno incontrato la religione cristiana. Religione che, mano a mano, ha reso la leggenda sempre più vicina alla propria fede, rivestendola di significati specifici²⁸³.

Nel prologo del *Perceval*, Chrétien de Troyes si appella ad un libro, che gli avrebbe donato Filippo d'Alsazia, alla base del suo racconto, con molte probabilità si ritiene si tratti di un racconto simile a quello della leggenda di Fécamp. Secondo questa leggenda in Normandia sarebbero apparsi il sangue di Gesù e la punta della lancia di Longino, rinchiusi da Nicodemo

²⁸² «Mentre parlavano di una cosa e di un'altra, da una camera entrò un valletto, che portava una lancia bianca impugnata nel mezzo dell'asta, e passò tra il fuoco e quelli che sedevano sul letto, e tutti quelli che erano lì vedevano la lancia bianca e il ferro bianco; e usciva una goccia di sangue dal ferro della lancia sulla punta e quella goccia vermiglia colava fino sulla mano del valletto.» Cfr. Liborio 2005, p. 98.

²⁸³ Cfr. Zambon 2005, p. XVI-XVII.

in un doppio astuccio di piombo e affidati al mare dentro a un tronco di fico²⁸⁴.

In realtà è importante specificare che il riferimento al sangue di Cristo è assente in questo romanzo, mentre sarà più evidente nei testi successivi del mito, che riempiono di significato quando Chrétien si limita ad abbozzare.²⁸⁵ Ciononostante non si può negare che ci sia un forte legame tra l'ideazione del ciclo romanzesco e la grande attrazione, soprattutto a partire dalla prima Crociata, che hanno esercitato in Occidente le reliquie della Passione di Cristo²⁸⁶.

Il destinatario del testo stesso, Filippo D'Alsazia, era partito nel 1190 per la Terrasanta e quindi era molto vicino a queste tematiche religiose²⁸⁷.

Nel testo il sangue emesso dalla lancia ha una funzione ambigua, che sembra alludere principalmente ad una ferita non vendicata, ovvero quella del Re Pescatore, che era stato colpito tra le cosce e reso storpio. Allo stesso modo però esso può essere un sintomo della catastrofe che avviene nel momento in cui Perceval rimane in silenzio e non rompe la maledizione, il primo rischio è la fine del regno di Logres.

«Ert* escrit que il ert ancora
que toz li reaumes de Logres,
qui jadis fu la terre as ogres,
ert destruite par cele lance.» (vv. 5962-5965)²⁸⁸

Interessante inoltre la vicinanza della lancia con il fuoco (v.3182), durante il passaggio da una stanza all'altra del Graal, elemento che ha sia una funzione purificatrice, sia distruttiva, ambivalenza che non aiuta a rendere più chiaro il significato dell'oggetto in questione e del sangue, ma che conferma la dimensione mistica su cui si trovano questi elementi, che forse l'autore avrebbe sviluppato più a fondo se ne avesse avuto il tempo.

²⁸⁴ Cfr. Gouttebroze 2000, p. 105.

²⁸⁵ Probabilmente un primo elemento che ha portato ad associare il sangue a Cristo è il fatto che questo venga definito *sanc tot cler* (v. 5961), secondo la religione cristiana infatti la differenza tra gli uomini e Dio si vedrebbe proprio nel sangue: i primi lo hanno di colore scuro perché macchiato dal peccato, Dio invece per contrapposizione di colore chiaro. Cfr. cap. 1.3, paragrafo 1.3.7.

²⁸⁶ «Il Graal, che nei romanzi appartenenti al ciclo è spesso associato ad altri oggetti meravigliosi come la Lancia sanguinante, rappresenta in qualche modo la sintesi fantastica di tutte le reliquie che testimoniavano per la cristianità militante del medioevo la presenza reale di Cristo in terra, il suo sacrificio sulla croce e la sua opera di redenzione del mondo.» Cfr. Zambon 2005, p. XLIII.

²⁸⁷ Ivi, p. XLI-XLII.

²⁸⁸ «E sta scritto che verrà un giorno in cui tutto il regno di Logres, un tempo terra di orchii, da questa lancia sarà distrutto.» Cfr. Liborio 2005, p. 147.

2.2.6 IL NERO DELL'OSCURITA': LA NOTTE E L'ACQUA

Ragionando sul colore nero all'interno del *Perceval*, si potrebbe giungere alla conclusione che esso non abbia un grande spazio nel testo o che quantomeno compaia in un numero di volte decisamente minore rispetto al bianco e al rosso, colori versatili in quasi tutti i contesti.

Analizzando però più nel dettaglio il romanzo, si possono scorgere degli elementi nei quali esso appare in maniera chiara e visibile, senza tuttavia necessità di essere nominato.

Questo colore viene automaticamente associato a delle circostanze negative per l'uomo e la sua salvaguardia e questo è evidente nel testo, dove compare sempre per tingeggiare dei momenti di pericolo o di stasi per gli eroi.

Il primo fondamentale contesto nel quale il nero è il vero protagonista, è la notte e ciò che essa nasconde nella sua assenza di luce²⁸⁹.

Fin dalle origini è stata vissuta come una fonte di timore, data l'impossibilità di vedere attraverso di essa e di cogliere quindi i pericoli che può contenere. Se la scoperta del fuoco ha in parte aiutato a domare la paura, questa è rimasta molto vivida, soprattutto in quelle situazioni in cui non vi è nessuna fonte di luce che possa rischiarare le tenebre.²⁹⁰

Spostandosi sul piano cavalleresco, si può notare una sorta di *modus operandi* condiviso da tutti i cavalieri del poema, che organizzano le proprie attività all'interno di un margine di tempo ben definito: il giorno.

Nel momento in cui tramonta il sole gli eroi sono sempre alla ricerca di un rifugio o di un riparo, la sensazione che si prova leggendo il testo è quella di una forma di stasi che blocca l'azione.

Non viene mai esplicitata però la paura di passare la notte all'esterno, quasi come fosse un dato scontato e riconosciuto, non solo da tutto il mondo del romanzo, ma anche dai lettori del *Perceval*, figli di un comune modo di pensare medievale.²⁹¹

Dopo una serie di avventure i personaggi sentono il bisogno di recuperare le forze, di mangiare, di conversare, questa serie di azioni si svolgono sempre all'interno di un palazzo o di un'abitazione, dopo il tramonto del sole, al contrario l'azione è sempre fuori, all'aperto.²⁹²

Per sviscerare meglio questo aspetto è tempo di entrare nel cuore del testo, per vedere come

²⁸⁹ La notte rappresenta il tempo dell'inganno, in molti casi gli autori medievali ritenevano appartenesse alla donna, che cerca di prolungarla per i propri scopi (si veda l'azione seduttrice di Biancofiore nei confronti di Perceval e il suo scopo), mentre il giorno è il momento dell'avventura. Cfr. Payen-Legros 1979, p. 515.

²⁹⁰ Sui significati della notte presso gli antichi, si rimanda al cap.1.2, paragrafo 1.2.4, che espone le varie teorie che la riguardano e l'importanza che il fuoco ha avuto in passato.

²⁹¹ Cfr. De Combarieu Du Gres 1983, pp. 53-54.

²⁹² Ivi, p. 55.

questo tema viene declinato.

Vi è un unico caso in cui Perceval passa la notte all'esterno, ovvero all'inizio del romanzo, nel momento in cui lascia la casa materna, prima di diventare cavaliere.

«Parmi la grant forest oscure,
et chevalcha des le matin
tant que li jorz vint a declin.
An la forest cele nuit jut
tant que li jorz clers aparut.»²⁹³ (vv. 628-632)

In primo luogo si nota come, la notte nera implichi un arresto dell'azione, infatti si avverte una grande contrapposizione tra la galoppata veloce che porta il giovane lontano dalla madre e il riposo, rotto ancora una volta dall'inizio del giorno, definito *clerz* (v. 632) per rendere ancora più evidente il passaggio tra oscurità e luce.

Inoltre, leggendo il passo, si ha l'impressione che questa nottata trascorsa all'addiaccio rappresenti la fine di un'era e l'inizio di una nuova stagione per il giovane, quasi come se la sua vita infantile e inconsapevole fosse giunta al termine, sotto forma di una morte simbolica, di cui il nero dell'oscurità ne è un grande indizio.²⁹⁴

Non deve stupire il fatto che questo sia l'unico caso nel romanzo in cui un eroe dorme nella foresta, perché nonostante le avventure più pericolose che coinvolgono tutti i cavalieri, in luoghi e situazioni particolari, essi cercano sempre un riparo per la notte.²⁹⁵ Il motivo di ciò risiede nel fatto che i personaggi del romanzo non sono degli *homini rustici*, ma degli uomini di corte che, nonostante passino molto tempo a contatto con la natura, hanno la necessità di frequentare i castelli e i luoghi di cultura.²⁹⁶

Perceval infatti, quando diventa cavaliere, abbandona questo modo di agire, cercando sempre ospitalità lungo il suo cammino, in *primis* da colui che diventa il suo maestro, e poi da tutti coloro che incontra lungo la via.

²⁹³ «Via nella foresta oscura, e cavalcò dal mattino fino al tramonto. Dormì nella foresta, quella notte, fintanto che non spuntò il giorno chiaro.» Cfr. Liborio 2005, p. 55.

²⁹⁴ L'accostamento del colore nero alla morte è estremamente antico e condiviso da tutte le società fin dalle origini. In questo caso è evidente che non ci si riferisce ad una morte fisica, ma simbolicamente ad un primo passo che Perceval compie verso la maturità. Per andare avanti deve però sacrificare quello che era stato fino a quel momento. Per quanto riguarda la morte ed il suo colore si rimanda al cap. 1.2, paragrafo 1.2.5.

²⁹⁵ Il bosco e la boscaglia sono il simbolo dell'oscurità selvaggia, cfr. Payen-Legros 1979, p. 520.

²⁹⁶ Quei cavalieri, che passavano i giorni e le notti nella natura, non venivano visti di buon occhio, ma erano considerati dei folli che avevano perso la loro identità. Cfr. De Combarieu Du Gres 1983, p. 57.

«Messire Gauvains coste a coste
fist devant lui mangier son oste,
et li mangiers ne fu pas corz,
qu'il dura plus que uns des jorz
antor Natevité ne dure,
qu'il fu nuiz serree et obscure
et mout i ot ars gros tortiz
einz qui li mangiers fust feniz.»²⁹⁷

In questo caso il protagonista dell'azione è Galvano, che si trova all'interno del palazzo della regina Ygerne. I versi sono utili a mostrare come agisce la contrapposizione tra interno, che rappresenta la sicurezza tramite l'illuminazione delle torce, e l'esterno con la sua oscurità, che nonostante si trovi separata dai personaggi, rimane molto vivida nella complessità della scena. Essa trasmette un'idea di pericolo in agguato che permane all'esterno e nella mente del cavaliere, protetto dalla luce.

Il nero della notte rimanda inoltre ad un'idea di immobilità pesante, che reca timore e che emerge in contrapposizione alla vitalità del pranzo, delle musiche e delle parole che si spendono nel castello illuminato.

Questa sensazione di pericolo legata all'oscurità la si ritrova declinata in forme diverse, non solo relative alla notte.

«Vers la grant riviere qu'il vit
s'an va tote une praerie,
mes an l'eve n'antra il mie,
qu'il la vit mout parfonde et noire
et asez plus corrant que Loire.»²⁹⁸

Perceval si sta dirigendo verso il castello di Gornemant di Gohort, poco dopo la sua investitura da cavaliere, ma viene bloccato nel suo cammino da un fiume che gli impedisce il passo.

Un altro tema apparentemente secondario, oltre a quello notturno, è quello acquatico, rivestito

²⁹⁷ «Messer Galvano fece mangiare il suo ospite gomito a gomito con lui, e il pranzo non fu breve, anzi durò più di quanto duri una giornata intorno a Natale, che già era notte fonda e scura e vi furono arse molte grosse torce prima che il pranzo fosse finito.» Cfr. Liborio 2005, p. 181.

²⁹⁸ «Attraversa tutta la pianura verso il grande fiume che scroscia, ma non entrò nell'acqua perché la vide molto profonda e scura e ben più ripida della Loira.» Ivi, p. 67.

di significati molto importanti, percepibili in maniera indiretta perché non esplicitati chiaramente.²⁹⁹

Quando dei cavalieri si trovano di fronte all'acqua si arrestano, quasi come se si trattasse di un tabù condiviso, cercando dei modi alternativi per aggirare il problema.

L'acqua è sempre descritta nella sua profondità, che di conseguenza le conferisce un colore cupo, scuro, assimilabile al nero. Entrare in acqua sottintende sempre e inevitabilmente il rischio di affogare e rappresenta quindi un pericolo non indifferente.

Importante precisare che nella mentalità cavalleresca, non tutte le morti sono uguali, l'onore è fondamentale anche nel momento estremo della vita. Nel caso dell'acqua si tratterebbe di una fine da cui non ci si può difendere, che non si sconfigge con la propria virtù e bravura cavalleresca, e per questo umiliante.³⁰⁰

Nel passo analizzato l'acqua viene descritta profonda, scura e ripida, questi tre elementi bastano a far desistere Perceval, che poco prima non aveva indugiato a intraprendere lo scontro con il Cavaliere Vermiglio, sebbene verosimilmente quest'ultimo fosse stato più avvezzo di lui ai combattimenti.

Il colore scuro della profondità dell'acqua contribuisce a collocare questo elemento al di fuori del mondo sensibile, dimensione che l'uomo non riesce a piegare e per questo motivo la paura che si genera da essa è enorme. Questo elemento diventa quindi una minaccia di morte, di oblio, di perdita ed incarna in questo modo le più grandi paure dell'uomo.

Così si può motivare l'abbandono naturale dell'azione e, se in circostanze diverse questo avrebbe comportato biasimo e vergogna al cavaliere, in questo caso risulta pienamente comprensibile e per questo poco commentato.

«L'eve roide et parfonde esgarde
et ne s'ose metre dedanz,
et dist:”Ha! sire Dex puissanz,
qui ceste eve passee avroit
de la ma mere troveroit,
mien esciantre, saine et vive”.» (vv.2980-2985)³⁰¹

²⁹⁹ Al *locus amoenus*, rappresentato dal colore verde della giovinezza e della primavera, si contrappone il *locus horribilis* di colore nero, presente principalmente nei paesaggi notturni o acquatici. Cfr. De Combarieu Du Gres 1988, p. 451.

³⁰⁰ Sul tema dell'acqua nera e della morte, cfr. De Combarieu Du Gres 1988, p. 463.

³⁰¹ «Guarda l'acqua impetuosa e profonda e non osa attraversarla, e disse “Ah! Signore Dio onnipotente, se riuscissi ad oltrepassare questo corso d'acqua troverei dall'altra parte, ne sono sicuro, mia madre sana e salva”.» Cfr. Liborio 2005, p. 95.

Ancora una volta Perceval desiste davanti ad un fiume e, seguendo i consigli del Re Pescatore, riesce ad evitare l'ostacolo.

Ritengo che questo episodio sia permeato da una grandissima spiritualità, percepibile nel momento in cui si associa il nero, colore simbolo della morte, all'acqua, elemento che lo veicola.

Nei versi riportati il giovane si arresta davanti al ruscello, ma non solo, egli invoca Dio nella frustrazione di dover allungare il cammino, sicuro che, se fosse riuscito a guadarlo, avrebbe ritrovato la madre in salute sull'altra riva. Se si assume la profondità delle acque come sinonimo di morte, si comprende che Perceval solo annegando avrebbe potuto ricongiungersi alla donna, essendo lei stessa deceduta nel momento della sua partenza dal villaggio.

Trovandosi di fronte a questo elemento sembra quindi che egli abbia avuto un presagio di ciò che ancora non conosceva, il destino materno, ma che forse dentro di sé aveva già compreso.

Vita e morte si guardano da una riva all'altra e Perceval sopravvive perché rinuncia all'impresa.

«Tantost jusqu'a la rive amainne
messire Gauvains son cheval
et voit l'eve parfonde aval
et la rive contremont droite,
mes la riviere fu estroite.
Qant messire Gauvains la voit,
si dit que ses chevax avoit
maint greignor fossé tressailli
et panse qu'il avoit oï
dire et conter an plusors leus
que cil qui del Gué Perilleus
porroit passer l'eve parfonde,
qu'il avroit tot le pris del monde.» (vv.8240-8252) ³⁰²

L'unica occasione in cui degli eroi sfidano il destino affrontando il pericolo dei fiumi, avviene nel momento in cui essi vengono sfidati da un altro personaggio a mettersi in gioco, pena

³⁰² «Subito Messer Galvano porta il suo cavallo fino alla riva e vede l'acqua profonda a valle e la riva dall'altra parte ripida, ma il corso d'acqua non era largo. Quando Messer Galvano lo vede, si dice che il suo cavallo aveva saltato molti fossi ben più larghi e ricorda di aver sentito dire e raccontare in luoghi diversi che colui che avesse potuto superare l'acqua profonda del Guado Periglioso avrebbe guadagnato tutta la gloria del mondo.» Cfr. Liborio 2005, pp. 185-186.

l'accusa di codardia. Si tratta quindi di un test di coraggio dal quale il cavaliere non può sottrarsi, poiché non compiere l'azione o fallire gli varrebbero in ogni caso grande disonore.³⁰³ Spesso essi vengono spinti ad agire da una donzella o da un nemico, che mettono in dubbio il loro coraggio.

Galvano in questo momento della storia, è accompagnato da una donzella molto scortese, quando si trova di fronte al corso d'acqua, il suo primo istinto gli dice di evitare di attraversarlo, causa la sopra analizzata profondità e oscurità che lo caratterizzano. Tuttavia in questo caso interviene la ragazza, che con tono di scherno allude all'incapacità di Galvano di superare quell'ostacolo, diversamente dal suo amico che lo avrebbe fatto con grande semplicità.³⁰⁴

In questo momento il terrore viene immediatamente accantonato di fronte ad una nuova priorità: difendere il proprio onore e ottenere gloria per la nuova impresa.

Il fiume ha il nome di Guado Periglioso, appellativo che lo pone in un grado di pericolosità superiore a quelli incontrati precedentemente e rende il riconoscimento per un possibile successo ancora più desiderabile.

Galvano supera il guado con il proprio cavallo, sebbene rischi la vita cadendo all'interno del rivo, è solamente grazie alla forza fisica dell'animale che giunge dall'altra parte, dimostrando la sua temerarietà.³⁰⁵

2.2.7 IL COLORE DELLE EMOZIONI

L'idea di associare dei colori alle diverse emozioni umane potrebbe apparire scontata, poco pregnante ai fini dell'analisi svolta sul testo, tuttavia entrando nella specificità del romanzo, si può notare come questo tema abbia un ruolo molto importante, che ci consente di andare oltre la superficie, per cogliere le diverse sfumature che caratterizzano i personaggi.

È importante premettere che l'uso del colore in questo ambito dimostra la scarsa capacità, di una generazione di scrittori, di caratterizzare in maniera verosimile la carnagione umana, infatti si nota un impiego standardizzato del colore e del significato che veicola se associato al viso.³⁰⁶

³⁰³ Questa situazione viene analizzata nel saggio di De Combarieu du Gres 1985, p. 115.

³⁰⁴ Per quanto riguarda l'idea di cavalleria che veicola Galvano con il suo comportamento in questa occasione, si veda il cap. 2.2, paragrafo 2.2.4.

³⁰⁵ Sull'importanza del cavallo come simbolo degli istinti e della forza vitale e sulla sua funzione salvifica in questo episodio particolare si veda Aguiriano 1992, p. 26.

³⁰⁶ Cfr. Pastré 1988, pp. 285-300, sulla vaghezza riguardante le tonalità reali della carnagione nella letteratura medievale. Egli ritiene che solamente la letteratura tedesca riesca ad essere più varia per quanto riguarda la colorazione del viso, mentre le altre letterature, in primo luogo quella francese, si avvalgono di stereotipi

I colori che vengono utilizzati per rappresentare un'emozione sono solamente tre: rosso, nero, bianco, caratterizzati però da una moltitudine di significati. Essendo che, le tonalità utilizzate sono sempre le stesse, mentre le emozioni umane sono in numero decisamente maggiore, vi sono diversi elementi che concorrono nel testo, utili a stabilire di che sentimento si tratta di volta in volta, anche quando questo non viene neppure nominato.

È il caso ad esempio dell'estasi che coglie Perceval, nel momento in cui si incanta a fissare le tre gocce di sangue impresse sulla neve.³⁰⁷ L'autore non esplicita chiaramente tutti i significati che sottende il passo, ma grazie ad una lettura approfondita e alla presenza sulla scena di due colori fondamentali, per quanto riguarda la concezione di bellezza estetica³⁰⁸, il bianco e il rosso, si riesce a capire che in quel momento d'estasi, Perceval scopre inconsciamente il suo profondo amore per Biancofiore. In questo caso è interessante notare che non è tanto un'azione a rivelarci questa dimensione di significato, ma al contrario una sua totale assenza, che paradossalmente comunica più di quanto non ci si possa aspettare.³⁰⁹

Tornando ai colori del viso, è importante soffermarsi sulla polisemia dei loro significati, che si presenta ogni qualvolta la commistione perfetta tra bianco candido e vermiglio³¹⁰, viene scompensata e uno dei due prevale sull'altro. Nel momento in cui il rosso predomina, porta con sé una grande gamma di significati: può indicare il dolore³¹¹, la rabbia, l'indignazione, la vergogna, l'amore, la passione, emozioni diverse tra loro che si evincono dal contesto³¹².

Al contrario il bianco, se portato all'estremo, indica la perdita di colore ed il concetto di salute che esso porta con sé, oltre che mostrare un profondo disordine interiore. Anche il nero viene talvolta associato al viso, non in senso letterale, ma come spia di un'emozione e assieme al suo opposto concorre a rappresentare un cattivo stato di salute.³¹³

Nonostante siano molti i momenti nel testo all'interno dei quali vengono nominate delle emozioni, in questo paragrafo ho scelto di riportare e soffermarmi su quei passi in cui si nota una maggiore relazione tra sentimento e colore.

Come nel paragrafo dedicato all'oscurità della notte e dell'acqua e al relativo colore nero

molto diffusi, non riuscendo ad utilizzare un colore intermedio come il rosa.

³⁰⁷ Per quanto riguarda questo episodio e il suo legame con il sangue ed i suoi relativi significati si rimanda al cap. 2.2, paragrafo 2.2.5.

³⁰⁸ Sul ruolo di questi colori nell'estetica medievale e i relativi esempi sul testo si veda il cap. 2.2, paragrafo 2.2.1.

³⁰⁹ Cfr. Baudry 1998, pp. 41-50.

³¹⁰ Si rimanda al paragrafo dedicato alla concezione di bellezza fisica che emerge nel Perceval: cap. 2.2, paragrafo 2.2.1.

³¹¹ Interessante notare che non viene quasi mai descritto il dolore fisico (derivante da delle ferite ad esempio), ma piuttosto una sofferenza dell'animo, proveniente da una sconfitta morale o da una separazione. Cfr. De Combarieu Du Gres 1988, p. 446.

³¹² Cfr. Pastré 1988, p. 288.

³¹³ Ivi, p. 299.

dedotto dal contesto, anche in questo caso è importante precisare che la presenza dei colori viene estrapolata di volta in volta a partire dalle varie situazioni descritte, che presentano degli indizi che rendono chiara la loro comparsa, senza bisogno che essi vengano nominati in maniera esplicita.

«Ensi descoloree et tainte
et si cheitive l'a atainte
Percevox, et an son ataindre
l'oï dolereusemant plaindre
de sa poinne et de sa meseise.» (vv. 3731-3735)³¹⁴

Questo è un episodio che si ha già avuto modo di trattare precedentemente,³¹⁵ analizzando l'importanza delle vesti colorate all'interno del romanzo, ora però esso consente di mettere in luce quanto affermato nella parte introduttiva del tema.

La fanciulla, per punizione del suo amico, è costretta in una condizione di grande degrado fisico, ma ciò che più le risulta insopportabile è la vergogna del suo aspetto. In questo caso il dolore che viene nominato, sembra essere più legato ad un aspetto morale che fisico.

Il pallore in particolare prevale sul rosso, e questo rende il volto della giovane (la stessa a cui Perceval aveva rubato un bacio con la forza) smunto e malsano, quasi come se esso riflettesse le grandi pene che la sua intera persona è costretta a sopportare.

Per descriverla viene utilizzato proprio il termine “scolorita” (*descoloree* al verso 3731), che indica in maniera molto forte la perdita dei colori sul suo volto e sottolinea in questo modo la tragicità della loro assenza.

«Et cele chiet el pavemant
et jut pasmee longuemant;
et messire Gauvains l'ahert,
si l'an leva et pale et vert
de la peor qu'ele ot eüe.» (vv. 5803-5807)³¹⁶

Il passo riportato rientra all'interno di un episodio più complesso che riguarda proprio le

³¹⁴ «Così, smunta e scolorita e misera, Perceval l'ha raggiunta, e mentre la raggiunge l'ha sentita lamentarsi dolorosamente della sua pena e della sua miseria.» Cfr. Liborio 2005, p. 107.

³¹⁵ Si veda il cap. 2.2, paragrafo 2.2.3.

³¹⁶ «E la fanciulla cade a terra svenuta sul pavimento e rimase così a lungo; e messer Galvano la prende e l'ha sollevata, tutta pallida e verde della paura che ha avuto.» Cfr. Liborio 2005, p. 142.

emozioni ed il loro colore.

Galvano viene ospitato da un re, di cui Chrétien non specifica l'identità, ma con il quale l'eroe aveva avuto degli screzi in passato. Quest'uomo non riconosce Galvano, per tanto lo invita, come farebbe qualsiasi gentiluomo, a trascorrere la notte nella sua abitazione, affidandolo momentaneamente alle cure della sorella.

Il focus di questa analisi si concentra ora sulla fanciulla e sugli sbalzi emotivi a cui viene sottoposta in poco tempo.

Inizialmente i due sono profondamente attratti l'una dall'altro e si lasciano andare ad abbracci e baci, che sono il risultato della passione che li spinge uno verso l'altro, questo sentimento e i continui richiami all'amore, colorano verosimilmente il volto della giovane di rosso³¹⁷.

Poco dopo tuttavia essi vengono interrotti a causa del riconoscimento, da parte di un valvassore, di Galvano, profondamente odiato in tutto il regno. Quest'uomo svela alla fanciulla l'identità del cavaliere ed ella passa dal rosso del viso al bianco e cade a terra svenuta, come massima manifestazione dello shock appena subito.

L'impressione che si ha è che il corpo reagisca ancora prima che la mente riesca ad elaborare quanto accaduto.

Viene nominato in questo caso anche il verde, tuttavia, più che un riferimento specifico a questo colore, sembra piuttosto essere utilizzato per intensificare il bianco, ai fini di indicare una paura, uno sconvolgimento talmente grande, da rendere il pallore del volto quasi innaturale.

Dopo essere rinvenuta, la torre nella quale si trovano i due giovani viene sottoposta ad un attacco da parte dei baroni del luogo, inferociti per la presenza di Galvano³¹⁸.

Ed ecco avvenire un'altra evoluzione nella giovane, che riprende energia e reagisce con violenza, per difendere se stessa e la propria abitazione, scagliando oggetti sparsi sul pavimento e giurando vendetta.³¹⁹

Questa fanciulla sembra avere poco in comune con quella tratteggiata poco fa, a causa della grande metamorfosi che compie, passando da ragazza spaventata a furiosa in poco tempo, a causa delle accuse infamanti, che le vengono rivolte da parte dei villani.

Quest'ira viene sfogata in maniera concreta con delle azioni, come ad esempio il lancio degli

³¹⁷ Per quanto riguarda il rosso come simbolo della passione si veda il cap. 1.3, paragrafo 1.3.9.

³¹⁸ Chrétien mostra spesso nel suo romanzo di provare una scarsa simpatia per questo eroe, simbolo di perfezione cavalleresca e di una serie di valori verso i quali l'autore si è sempre mostrato profondamente critico.

³¹⁹ «La fanciulla tira loro addosso con grande rabbia gli scacchi che stavano sul pavimento. Si è rialzata e serrata ai fianchi la gonna e giura con grande ira che li farà tutti distruggere, se mai lo potrà fare, prima di morire.» Cfr. Liborio 2005, p. 144.

scacchi³²⁰, che mettono momentaneamente in secondo piano Galvano, e fanno sì che l'attenzione sia tutta su di lei.

Non viene nominato espressamente il colore rosso in questa scena, tuttavia appare abbastanza scontata la sua presenza nel momento in cui si parla d'ira e di rabbia, sentimenti sempre spinti da una grande passione che infiamma i volti.

Sono molti gli episodi in cui l'autore non nomina chiaramente un'emozione, ma si affida ai colori per rappresentarla, e allo stesso tempo accade spesso che siano dei gesti o delle posture a veicolare un sentimento.³²¹

Si delinea così una profonda differenza tra i due giovani protagonisti dell'episodio ed infatti se lei è stata descritta nella sua varietà di sentimenti, così non è per Galvano.

«An la tor a sa seror vient,
si la trova mout correciee.
Ele s'est contre lui dreciee,
et messire Gauvains ansamble,
qui ne mue color ne manbre
por nule peor que il ait.» (vv. 5928-5933)³²²

La sua staticità risalta ancora di più vicino al movimento e all'agitazione della donna e contribuisce a renderlo un personaggio piatto e superficiale. Nel suo caso l'apparente tranquillità interiore viene definita attraverso la negazione delle emozioni che non si manifestano sulla sua persona.

Enorme la differenza tra Perceval e Galvano, il primo è un personaggio in evoluzione, che compie molti errori ma in una prospettiva di crescita e di cambiamento, all'opposto del secondo che viene definito a priori il migliore cavaliere della corte di re Artù, ma che di fatto rimane sempre uguale a se stesso e diventa così il rappresentante di quella visione cavalleresca in decadenza, tanto criticata da Chrétien de Troyes.³²³

³²⁰ «La scacchiera, immagine dell'universo, su cui si gioca l'eterna lotta fra i due principi del bene e del male, doveva essere presente con ben altra funzione nella fonte che Chrétien rielabora forse senza comprenderne più il senso, o forse occultandone il senso in una strategia di scrittura che fa dei due protagonisti del romanzo i due contendenti per una nuova visione del potere.» Cfr. Liborio 2005, p. 227, nota 176; Per quanto riguarda l'importanza del gioco degli scacchi nel Medioevo e i suoi simboli, si rimanda al cap. 1.1, paragrafo 1.1.8.

³²¹ Cfr. Bouillot 1998, p. 111.

³²² «Va nella torre per vedere la sorella che trova piena di rabbia. Si è alzata al suo ingresso e con lei Messer Galvano, che non cambia colore né trema per nessuna paura che abbia.»

³²³ Per Chrétien la cavalleria del suo tempo è decaduta, priva di ideali e forse ormai inutile socialmente, visto che le guerre venivano ormai combattute principalmente da mercenari. Le avventure di Galvano e il suo modo di essere cavaliere trasmettono la fine di un'epoca. Cfr. Liborio 2005, p. 242, nota n. 210.

Per mostrare la forte connessione tra i gesti e le emozioni si riportano in seguito due passi molto significativi.

«Et la pucele n'avoit ris
passez avoit anz plus de sis,
et ce dist ele si an halt
que tuit l'oïrent. Et Kex salt,
cui la parole enuia mout,
si li dona cop si estout
de la paume an la face tandre
qu'il la fist a la terre estandre.
Quant la pucele ferue ot,
an sa voie trova .i. sot
lez une cheminee estant,
si le bota el feu ardant
del pié par corroz et par ire
por ce que li soz soloit dire.» (vv. 1043-1056)³²⁴

Due sono le componenti emotive che si possono individuare all'interno del testo, la prima, più evidente, riguarda Keu e la sua reazione rabbiosa.

Per quanto riguarda la trama, ci troviamo nella parte iniziale del romanzo, subito dopo che Perceval è stato investito della cavalleria da re Artù. Una fanciulla presente in sala, davanti al giovane cavaliere, rompe un silenzio durato sei anni per pronunciare una profezia, secondo la quale egli sarebbe diventato il cavaliere migliore al mondo.

A quel punto il siniscalco Keu esplode in una reazione incontrollata, che lo porta a schiaffeggiare la giovane. Non contento di questo si scaglia su un povero pazzo, gettandolo addirittura nel fuoco.³²⁵

Il colore rosso è di nuovo facilmente percepibile nel momento in cui vengono nominate la rabbia e l'ira, due parole quasi sinonimiche, che accostate accentuano ancora di più la portata

³²⁴ «E la fanciulla che non aveva riso da più di sei anni, e lo disse così ad alta voce che tutti lo sentirono; e Keu, a cui non era piaciuto per niente questo discorso, salta in piedi, e le ha dato uno schiaffo così forte con tutta la mano sulla tenera guancia che l'ha fatta cadere in terra. Dopo che ebbe colpito la fanciulla, si trovò davanti un povero matto che stava vicino al camino. Col piede lo buttò nel fuoco ardente, per la rabbia e per l'ira per quello che il povero matto era solito ripetere.» Cfr. Liborio 2005, p. 62.

³²⁵ «I singoli personaggi si esprimono tutti attraverso pochi semplici gesti, nei quali risolvono e raffigurano la loro psicologia.» Cfr. Maranini 1966, p. 129.

di questo sentimento. Inoltre, un altro aspetto che si può evincere dal testo, è la presenza sulla scena di un elemento, al di fuori del personaggio, che richiama il colore analizzato, quasi come fosse una manifestazione esterna di questa particolare emozione: il fuoco. Questo in primo luogo ricorda il colore rosso, in secondo luogo rimanda alla sua funzione distruttrice e terrificante³²⁶, presente anche nell'uomo.

La seconda componente emotiva è meno evidente nel testo, ma facilmente comprensibile se si entra nella mentalità del romanzo.

È la volta della fanciulla e della conseguenza che questo schiaffo ha, non solamente su di lei, ma soprattutto nella mente di chi osserva la scena. Appare a tal proposito evidente che oltre ad un primo sentimento di dolore derivante dalla violenza subita, questo viene velocemente accantonato e a prevalere è l'indignazione per l'ingiustizia di quanto accaduto.³²⁷

Emozione che porta ancora una volta con sé il colore rosso, questa volta visibile nel segno dello schiaffo lasciato sulla guancia candida della ragazza, quasi come fosse un promemoria indelebile dell'avvenimento.

Sarà Perceval a sentirsi incaricato della funzione di vendicatore ed infatti ogni suo avversario sconfitto, viene mandato alla corte di re Artù e ha il compito di parlare alla giovane e promettere un futuro riscatto, grazie alla punizione che egli impartirà a Keu.³²⁸

Un episodio molto simile è quello dello schiaffo tra le due sorelle, figlie di Tiebaut, presso il quale Galvano si trova durante un torneo.³²⁹

«Et cele maintenant li vient
et dist con anflamee et chaude:
“Vos, garce, vos fustes si baude
que par vostre male avanture
osastes nule criature
blasmer que j'eüsse loee!
Si an tenez ceste joe
et vos an gardez autre foiz”
Loz la fiert si que toz les doiz

³²⁶ Per quanto riguarda le funzioni simboliche del fuoco, ed in particolare la sua forza distruttrice, si rimanda al cap. 1.3, paragrafo 1.3.7.

³²⁷ Il rosso è un colore polisemico anche all'intero dell'ambito emotivo, può essere rappresentativo anche dell'indignazione, nel momento in cui la rabbia prevale sul dolore. Cfr. De Combarieu Du Gres 1988, p. 447.

³²⁸ Perceval riuscirà a mantenere la parola data e in uno scontro ferirà il siniscalco, riuscendo a portare a compimento la promessa fatta alla giovane e la profezia relativa alla sua grandezza.

³²⁹ Il tema delle sorelle rivali è comune nella narrativa medievale, forse anche perché non doveva essere così raro nella realtà. Chrétien lo sviluppa anche nell'*Yvain* ad esempio. Cfr. Liborio 2005, p. 234, nota 163.

li a enz el vis seelez.» (vv. 5010-5019)³³⁰

La sorella minore osa mettere in discussione il primato di Meliant de Liz, il favorito della maggiore al torneo, questa per ripicca colpisce l'altra con uno schiaffo, che le lascia il segno delle dita sul viso.

Questo episodio è un'evidente ripresa di quello precedentemente analizzato, grazie alla presenza di immagini comuni, anche se in questo caso la fanciulla ha un ruolo molto più attivo della prima e l'indignazione sembra essere molto più forte.

Di nuovo la rabbia viene dipinta di rosso grazie al richiamo del fuoco, questa volta esplicitamente collegato a questo sentimento (v. 5011).

Questo gesto, estremamente offensivo, provoca grande indignazione nella Fanciulla dalle Strette Maniche, che subito chiede aiuto ad un cavaliere, Galvano, affinché sconfigga il prescelto della sorella, dimostrando così il suo giudizio errato e ottenendo giustizia³³¹. Anche in questo caso il gesto provoca un dolore più morale che fisico.

Il segno rosso delle dita è ancora una volta motivo di vergogna tangibile e di profonda umiliazione, sentimento trasformato in indignazione che necessita di essere vendicata.

«Et la dameisele le tire
et dist: “A vos di ge, biau sire,
a vos de ma seror me clain,
cui ge n'ai chiere ne ne l'ain,
que por po m'a hui fete honte.» (vv. 5309-5313)³³²

Honte (v. 5313) è la parola chiave del passo, che sembra riassumere tutto quello che è stato affermato fino a questo momento. È una parola che sottende un'intera mentalità, concorde all'unisono su quali sono i comportamenti che recano disonore, su quali quelli che invece portano gloria e riconoscimento sociale.

Mostra la differenza tra il ruolo dell'uomo, che nel codice cavalleresco deve adoperarsi per salvaguardare non solo se stesso, ma anche i più deboli, e delle donne che rientrano in

³³⁰ «E l'altra le corre sopra e le grida tutta in fiamme dalla rabbia: “Voi, ragazzaccia, maledetta voi, parlar male di una creatura che io avevo lodato! Beccatevi questo schiaffo e che vi serva di lezione!”. Così la schiaffeggia talmente forte che le lascia il segno delle delle cinque dita sul volto.» Cfr. Liborio 2005, p. 129.

³³¹ La fanciulla schiaffeggiata da Keu ha un atteggiamento totalmente differente, poiché ottiene aiuto e un vendicatore, senza chiedere nulla, quasi come se fossero gli altri a sentirsi offesi al suo posto.

³³² «E la fanciulla lo tira per la gamba e disse: “Dico a voi, caro signore, faccio a voi reclamo contro mia sorella, che non ho cara né amo, che a causa vostra oggi mi ha svergognata.”» Cfr. Liborio 2005, p. 134.

quest'ultima categoria.

È in definitiva il timore dell'onta è ciò che muove i personaggi del testo, la fine che con le loro azioni eroiche, con la loro crescita, cercano in ogni modo di evitare, pena la messa in discussione della totalità della loro persona, addirittura del proprio nome.

BIBLIOGRAFIA

Agrati-Magini 1979

Chrétien de Troyes, *Perceval o il racconto del Graal*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Parma, Guanda, (Biblioteca della Fenice), 1979.

Agrati-Magini 1983

Chrétien de Troyes, *I romanzi cortesi*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Milano, 1983; rist. Milano, Mondadori (Oscar Classici), 2018.

Aguiriano 1992

Begona Anguiriano, *Le cheval et le départ en aventure dans Les Romans de Chrétien de Troyes*, "Le cheval dans le monde médiéval", Senefiance n. 32 (1992), pp. 11-27.

Alexandre-Bindon 1990

Danièle Alexandre Bindon, *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses*, Paris, Cerf, 1990.

André 1949

Jacques Andrè, *Étude sur les termes de couleurs dans la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1949.

Arcuti 2000

Ulysse Robert, *I segni dell'infamia*, a cura di Silvana Arcuti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.

Arrouye 1988

Jean Arrouye, *Les couleurs du miracle*, "Les couleurs au Moyen Age", Senefiance n. 24 (1988), pp. 7-14.

Bachelard 1996

Gaston Bachelard, *La fiamma di una candela*, traduzione di G. Alberti, SE (Testi e documenti), Milano, 1996.

Bagliani 2005

Agostino Paravicini Bagliani, *Le Chiavi e la Tiara. Immagini e simboli del papato medievale*, Roma, Viella (La corte dei papi), 2005.

Ball 2010

Philippe Ball, *Histoire vivante des couleurs. 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, Paris, Hazan, 2010.

Barbet 1985

Alix Barbet, *La Peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris, Picard, 1985.

Barelli 1976

Decimo Giunio Giovenale, *Satire*, introduzione di Luca Canali, traduzione e note di Ettore Barelli, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli (Classici greci e latini), 1976.

Baschet 1993

Jérôme Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie, XIIIe-XVe siècle*, Roma, École française de Rome, 1993.

Baudry 1998

Robert Baudry, *Et l'absence, éloquente, de geste...*, “Le geste et les gestes au Moyen Âge”, *senefiance* n. 41 (1998), pp. 41-50.

Bensi 1985

Turolfo, *La Canzone di Orlando*, a cura di Mario Bensi, introduzione di Cesare Segre, traduzione di Renzo Lo Cascio, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli (Classici), 1985.

Berlin-Kay 1969

Brent Berlin, Paul Kay, *Basic Color Terms: Their universality and evolution*, Berkeley, University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1969.

Blay 1983

Michel Blay, *La Conception newtonienne des phénomènes de la couleur*, Paris, Vrin, 1983.

Bloch 1984

Raymond Bloch, *La Divination dans l'Antiquité*, Paris, PUF Presses Universitaires de France, 1984.

Boardman 1984

John Boardman, *La ceramica antica*, Milano, Mondadori, 1984.

Boudreau 2006

Claire Boudreau, *Héritage symbolique des hérauts d'armes. Dictionnaire encyclopédique de l'art du blason ancien*, Paris, Le Leopard d'Or, 2006.

Bouillot 1998

Carine Bouillot, *Gestes et pudeur dans les romans courtois du XIII^e siècle*, "Le geste et les gestes au Moyen Âge", *senefiance* n. 41 (1998), pp. 109-123.

Brault 1972

Gerard J. Brault, *Early blazon. Heraldic Terminology in the XIIth and XIIIth Centuries, with special Reference to Arthurian Literature*. Oxford, OUP Oxford University Press 1972.

Brosse 1987

Jacques Brosse, *Les Arbres de France. Histoire et légende*, Paris, Omnia, 1987.

Brunello 1968

Franco Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Vicenza, Neri Pozza, 1968.

Campanini-Carboni 2011

Giuseppe Campanini e Giuseppe Carboni, *Il dizionario della lingua e della civiltà latina*, Torino, Paravia, 2011.

Ceva 1986

Tito Livio, *Storia di Roma della sua fondazione. Volume quinto, libri XII-XXIII*, traduzione di Bianca Ceva, note di Mario Scandola, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli (Classici greci e latini), 1986.

Clottes 1995

Jean Clottes, *Les Cavernes de Niaux*, Paris, Seuil, 1995.

Constable 1967

Giles Constable, *The letters of Peter the Venerable*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1967.

Contamine 1975

Philippe Contamine, *L'Oriflamme de Saint-Denis aux XIVe et Xve siècles. Étude de symbolique religieuse et royale*, Nancy, Université de Nancy, Institut de Recherche régionale, 1975

Cordié 1987

Pierre Grimal, *Dizionario etimologico di mitologia greca e romana*, a cura di Carlo Cordié, prefazione di Charles Picard, Brescia, (Biblioteca di studi classici), 1987.

Cormier 1977

D. Poiron, *Du sang sur la neige: nature et fonction de l'image dans «Le Conte du Graal»*, "Voices of Conscience, Essays on Medieval and Modern French Literature", pp. 143-165, a cura di Raymond J. Cormier, Philadelphly, Persée, 1977.

De Combarieu du Gres 1983

Micheline de Combarieu Du Gres, *Le soleil et la lune dans le cycle du Lancelot Graal*, "Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge", Senefiance n. 13 (1983), pp. 53-80.

De Combarieu du Gres 1983

Micheline de Combarieu Du Gres, *L'eau et l'aventure dans le cycle du Lancelot-Graal*, "L'eau un Moyen Âge", Senefiance n. 15 (1985), pp. 111-147.

De Combarieu du Gres 1988

Micheline de Combarieu Du Gres, *Les couleurs dans le cycle du Lancelot-Graal*, “Les couleurs du Moyen Âge”, *Senefiance* n. 24 (1988), pp. 451-588.

Delacourt 1957

Marie Delacourt, *Héphaïstos ou la Légende du magicien*, Paris, Les Belles Lettres, 1957.

Del Corno 2005

Eschilo, *Agamennone- Coefore- Eumenidi*, a cura di Dario del Corno, Milano, Oscar Mondadori, 2005.

De la Fuente 2001

Javier Benito de la Fuente, *Le nu et le vetû dans les romans arthuriens du XIII siecle*, “Le nu et le vetû au Moyen Âge”, *Senefiance* n. 47 (2001), pp. 127-138.

Delort 1978

Robert Delort, *Le Commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Âge , vers 1300-vers 1450*, Roma, Ecole française de Rome, 1978.

Di Luca 2005

Paolo Di Luca, *I trovatori e i colori*, “Medioevo romanzo”, volume XXIX (2005), pp. 321-403.

Ducourneau 1933

Joël Ducourneau, *Les origines cisterciennes (VI)*, “Revue Mabillon”, tomo XXIII (1933), pp. 103-110.

Eliade 2013

Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, traduzione di E. Fadini, Torino, Bollati Boringhieri (I grandi pensatori), 2013.

Ferri 2000

Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche (Libri XXXIV-XXXVI)*, introduzione di

Maurizio Harari, a cura di Silvio Ferri, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli (Classici greci e latini), 2000.

Ferro 2004

Xosé Ramón Marino Ferro, *Symboles animaux. Un dictionnaire des représentations et des croyances en Occident*, Paris, Desleebro, 2004.

Franco 1999

Isabelle Franco, *Nouveau dictionnaire de mythologie égyptienne*, Paris, Pygmalion (Hors Collection), 1999.

Gage 1999

John Gage, *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Giudice 2006

Isaac Newton, *Scritti sulla luce e i colori*, a cura di Franco Giudice, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2006.

Gouttebroze 2000

Jean-Guy Gouttebroze, *La laide demoiselle du Conte du Graal. Le chant de deuil de la terre*, "Le beau et le laid au Moyen Âge", Senefiance n. 43 (2000), pp. 179-184.

Gradwohl 1963

Roland Gradwohl, *Die Farben im Alten Testament. Eine terminologische Studie: Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft*, Berlin, Alfred Töpelmann, 1963.

Grisward 1989

Joël H. Grisward, *Archeologia dell'epopea medievale. Strutture trifunzionali e miti indoeuropei nel ciclo dei Narbonesi*, prefazione di Georges Dumézil, traduzione di Liliana Cosso, Genova, ECIG- Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1989.

Guerrero-Ricard 1988

Dominique Guerrero Ricard, *Où est donc passée Blanche-Neige?*, “Les couleurs au Moyen Âge” *Senefiance* n. 24 (1988), pp. 119-140.

Hendel 2017

Ronald Hendel, *Il libro della genesi*, a cura di Ronald Hendel, traduzione di G. Balestrino, Bologna, Il mulino (Le vie della civiltà), 2017.

Irwin 1981

Eleanor Irwin, *Colour terms in Greek Poetry*, Toronto, Hakkert, 1981.

Janssen 1954-1957

H. F. Janssen, *Les couleurs dans la Bible hébraïque*, “Annuaire de l'Institut de Philologie et d'histoire orientale”, tomo 14 (1954-1959), pp. 145-171.

Jockey 2013

Philippe Jockey, *Le Mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin, 2013.

Kantor 1984

Sofia Kantor, *Blanc et noir dans l'épique française et espagnole: dénotation et connotation*, “Studi Medievali”, tomo XXV (1984), pp. 145-199.

Kichbaum 1970

Engelbert Kichbaum, *Lexicon der christlichen Ikonographie*, Freiburg, Herder, 1970.

Knowles 1955

David Knowles, *Cistercians and Cluniacs, the Controversery between St. Bernard and Peter the Venerable*, Oxford, Oxford University Press, 1955.

Kristol 1978

Andres Max Kristol, *Color. Les langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Berne, Francke, 1978.

Labbé 1988

Alain Labbé, *Couleurs et lumières du palais dans Girart de Roussillon*, “Les couleurs

au Moyen Âge”, *Senefiance* n. 24 (1988), pp. 171-200.

Lanthony 2012

Philippe Lanthony, *Histoire naturelle de la vision colorée*, Paris, De La Martinière Jeunesse, 2012.

Laurent 2000

Henri Laurent, *Un grand commerce d'exportation au Moyen-Âge. La draperie des Pays-Bas en France et dans les pays méditerranéens*, Paris, Gérard Monfort, 2000.

Lecco 1994

Margherita Lecco, “*Alberi universali*” e colore nella letteratura medievale, “L'immagine riflessa”, n. 43 (1994), pp. 109-132.

Le Goff 2014

Jacques Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi (Einaudi tascabili. Storia), 2014.

Lewis 1969

Clive Staples Lewis, *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, traduzione di Giovanna Stefancich, Torino, Einaudi, 1969.

Liborio 2005

Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda, a cura di Mariantonia Liborio, saggio introduttivo di Francesco Zambon, traduzioni e commenti di Adele Cipolla, Silvia De Laude, Marco Infurna, Mariantonia Liborio, Francesco Zambon, Milano, Arnoldo Mondadori (I Meridiani. Classici dello spirito), 2005.

Ling 1991

Roger Ling, *Roman Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Luzzato- Pompas 2001

Lia Luzzato, Renata Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano, Bompiani (Saggi tascabili), 2001.

Mancini 2014

Mario Mancini, *Chrétien de Troyes e il romanzo*, “La letteratura francese medievale”, Roma, Carrocci, 2014.

Maranini 1966

Lorenza Maranini, *Personaggi e immagini nell'opera di Chrétien de Troyes*, Milano, Istituto editoriale cisalpino, 1966.

Maxwell-Stuart 1981

Peter Maxwell-Stuart, *Studies in Greek Colour Terminology*, Leiden, Brill, 1981.

Meier-Suntrup 2011

Christel Meier, Rudolf Suntrup, *Handbuch der Farbenbedeutung im Mittelalter*, Köln, Verlag, 2011.

Mellinkoff 1993

Ruth Mellinkoff, *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Moya 1988

Marie-Hélén Moya, *Les couleurs dans la structure narrative du Lancelot*, “Les couleurs au Moyen Âge”, *Senefiance* n. 24 (1988), pp. 273-283.

Mühlenthaler 1994

Jean-Claude Mühlenthaler, *Fauvel au puouvoir. Lire la satire médiévale*, Genève, Slatkine, 1994.

Murray 1913

Harold James Ruthven Murray, *A History of Chess*, London, 1913; rist. New York, Skyhorse Publishing, 2012.

Ott 1899

André Ott, *Études sur les couleurs en vieux français*, Paris, É. Bouillon, 1899.

Pastoureau 1986

Michel Pastoureau, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986.

Pastoureau 1993

Michel Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard (Grands manuels picard), 2e édition, 1993.

Pastoureau 1998

Michel Pastoureau, *Jésus chez le teinturier. Couleur et teinture dans l'Occident médiéval*, Paris, Léopard d'or, 1998.

Pastoureau 2004

Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

Pastoureau-Simonnet 2006

Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Il piccolo libro dei colori, storie e simbologie delle tinte*, traduzione di F. Bruno, Milano, Ponte alle Grazie, 2006.

Pastoureau 2007

Michel Pastoureau, *L'Ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.

Pastoureau 2008

Michel Pastoureau, *Blu. Storia di un colore*, traduzione di Fabrizio Ascari, Milano, Ponte alle Grazie, 2008.

Pastoureau 2008

Michel Pastoureau, *Nero. Storia di un colore*, traduzione di Monica Fiorini, Milano, Ponte alle Grazie, 2008.

Pastoureau 2009

Michel Pastoureau, *Medioevo simbolico*, traduzione di Renato Riccardi, Roma, Laterza, 9 edizione, 2009.

Pastoureau 2013

Michel Pastoureau, *Verde. Storia di un colore*, traduzione di Guido Calza, Milano, Ponte alle Grazie, 2013.

Pastoureau 2016

Michel Pastoureau, *Rosso. Storia di un colore*, traduzione di Guido Calza, Milano, Ponte alle Grazie, 2016.

Pastoureau 2018

Michel Pastoureau, *Figure dell'araldica, dai campi di battaglia del XII secolo ai simboli della società contemporanea*, traduzione di Guido Calza, Milano, Ponte alle Grazie, 2018.

Pastré 1988

Jean-Marc Pastré, *Pour une esthétique du portrait: les couleurs du visage dans la littérature médiévale allemande*, "Les couleurs au Moyen Âge", *senefiance* n. 24 (1988), pp. 285-300.

Payen-Legros 1979

Jean-Charles Payen, Huguette Legros, *La femme et la nuit, ou recherches sur le thème de l'échange amoureux dans le littérature courtoise*, "Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin", *Senefiance* n. 17 (1979), pp. 515-525.

Pognon 1998

E. Pognon, *La vita quotidiana nell'anno Mille (La vie quotidienne en l'an Mille)*, traduzione di Maria Novella Pierini, Milano, Fabbri Editori, 1998.

Ponso 2018

Cantico dei Cantici, a cura di Andrea Ponso, introduzione di Marcello La Matina, Milano, Il saggiatore (La Cultura), 2018.

Posener-Sauneron-Yoyotte 1961

Georges Posener, Serge Sauneron, Jean Yoyotte, *Dizionario della civiltà egizia*,

prefazione di Sergio Solmi, traduzione di Cristina Brambilla, Milano, Il Saggiatore, 1961.

Prieur 1991

Jean Prieur, *Gli animali sacri nell'antichità. Arte e religione nel mondo mediterraneo*, Genova, ECIG Edizioni Culturali Internazionali (Nuova Atlantide), 1991.

Regnier 1996

La prise d'Orange, a cura di Claude Reignier, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1966.

Reinhold 1970

Meyer Reinhold, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Bruxelles, Latomus vol. 16, 1970.

Rolland-Perrin 2010

Myriam Rolland-Perrin, *Blonde comme l'or. La Chevelure féminine au Moyen Âge*, "Les couleurs au Moyen Age", Senefiance n. 57 (2010).

Rossiaud 2010

Jacques Rossiaud, *L'amor vénal. La prostitution en Occident (XIIIe-XVIe s.)*, Paris, Aubier (collection historique), 2010.

Roussel 2006

Bertrand Roussel, *La Grande Aventure du feu*, Paris, Edisud, 2006.

Rouveret 2014

Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C.-Ier siècle ap. J.-C.)*, 2a ed., Roma, École française de Rome (Classiques), 2014.

Roux 1988

Jean-Paul Roux, *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, 1988.

Salvat 1988

Michel Salvat, *Le Traité des couleurs de Barthélemy l'Anglais (XIIIe siècle)*,

“Senefiance”, tomo 24 (1988), pp. 359-385.

Schiller 1972

Gertrud Schiller, *Iconography of Christian art*, London, LDT Lund Humphries Publisher, 1972.

Sermonti 2008

Vittorio Sermonti, *L'Eneide di Virgilio*, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli (Classici greci e latini), 2008.

Tobelem 2013

Gérard Tobelem, *Histoire du sang*, Paris, Perrin, 2013.

Troncon 2017

Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di Renato Troncon, introduzione di Giulio Carlo Argan, Milano, Il Saggiatore, 2017.

Valastro Canale 2006

Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET (Classici Latini), 2006.

Vauthier 1988

Michèle Vauthier, *Le paradoxe des fenêtres colorées dans le Conte du Graal, une introduction possible à la lecture des couleurs chez Chrétien de Troyes*, “Les couleurs au Moyen Âge”, Senefiance n. 24 (1988), pp. 423-448.

Vegetti 2007

Platone, *La Repubblica*, a cura di Mario Vegetti, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli (Classici greci e latini), 2007.

Viscardi 1944

Antonio Viscardi, *Posizioni vecchie e nuove della storia letteraria romana*, Milano, Cisalpino editore, 1944.

Wolf-Bonvin 2001

Romaine Wolf-Bonvin, *Un vêtement sans l'être: la chemise*, “Le nu et le vetû au Moyen Âge”, *Senefiance* n.47 (2001), pp. 383-394.

SITOGRAFIA

Déct

Déct: Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes, consultabile sul sito online www.atilf.fr/dect (data ultima di consultazione: 23 aprile 2019).

Multiversoweb

Maria Michela Sassi, *I colori dei greci*, consultabile sul sito online <http://www.multiversoweb.it/rivista/n-04-colore/> (data ultima di consultazione: 20 aprile 2019).