

OTTAVIO BRIGANDÌ, *Il color perso, Dante e la tintura medievale*, in «L'Alighieri», n.s., 47 2016, pp. 93-111, e ID., *Nero, lucente e profondo. Un'ipotesi sul color perso*, in «~~Il color~~
tino dantesco», 5 2016, pp. 9-26.

Se il *perso*, noto soprattutto per la caratterizzazione della scenografia infernale, è, come lo stesso Dante afferma due volte nel *Convivio*, «uno colore misto di purpureo e di nero» (*Conv.*, iv 20 2, nell'autocommento a *Le dolci rime*, 109-10: «Dunque verrà, come dal nero il perso, / ciascheduna virtute da costei»), come può il Vellutello, commentandone l'occorrenza in *Inf.*, v 89, definirlo *celestro*? Invadendo campi non immediatamente contigui alla storia linguistica, e aprendo a prospettive d'indagine extra-letterarie - strada, questa, già tentata con profitto da studi come quello di Carolina Stromboli sulla occorrenza purgatoriale del termine *biacca* e sui suoi possibili ambiti d'uso (*Predella, biacca, brama-re. Etimologia e storia di tre germanismi dell'italiano*, Napoli, Phoebus, 2006) -, l'A. rintraccia le ragioni dell'ambiguità semantica dell'aggettivo nell'ambito della pratica tintoria, ben familiare a un uomo come Dante. Posta la reticenza della lirica medievale nel diffondersi su definizioni cromatiche e sensoriali in genere, e assodata la tendenza ad utilizzare il termine soprattutto in obbedienza a esigenze metriche, l'A. inizia il primo contributo col proporre una ricognizione sull'utilizzo di "perso" nel panorama lirico italiano e d'oltralpe. Se ne hanno tracce sia nel *Fiore* (LVI 12: «Allor si'lla vedrà palida e persa»), dove l'aggettivo è adoperato in riferimento alla cera della donna non corrisposta in amore, sia in precedenti importanti e plausibilmente noti all'Alighieri come la *Rose* e la *Chanson de Roland*, oltre che nel *Roman de Brut* e nel *Roman de Troie*. Laddove ne è possibile scorgere una notazione implicita, l'A. osserva come il *perso* rimanga perlopiù il colore generato da emozioni spiacevoli quali la rabbia, l'abbandono e, al limite, la prossimità alla morte. Esperienze e manifestazioni somatiche alle quali sarebbe più intuitivo assimilare tonalità verdi-bluastre, che purpuree.

Sulla stessa linea si pongono anche gli antichi esegeti del poema, molti dei quali, considerando la peculiare storia della tradizione, non potevano conoscere la definizione d'autore data da Dante nel *Convivio*. Quando non evitano il problema optando per un'elusiva indeterminazione, come nel caso del Pietro Alighieri della prima redazione, dell'Ottimo, del Lancia e del Seravalle (anche se in quest'ultimo caso è possibile l'assimilazione del colore a quello dei fiori di maggiorana essiccati, verdi o azzurri), essi parrebbero comunque escludere i toni rossi. Se Boccaccio e il Pietro della terza redazione sono i primi ad accennare rispettivamente a «un colore assai propinquo al nero» e a un tono «lividus et niger», meno evasivi si dimostrano Buti e Barzizza, che espressamente associano il perso al biavetto scuro, accordandosi con la coeva iconografia. La rassegna dei chiosatori si conclude vagliando le annotazioni cinquecentesche alla *Commedia* e ai *Fragmenta*, dove pure il perso fa qualche apparizione. L'Acarisio, il Gelli, il Varchi, il già citato Vellutello e Giovanbattista da Castiglione, autore di una chiosa ai *Luoghi difficili del Petrarca nuovamente dichiarati* (Venezia, per G.A. di Nicolini e fratelli da Sabbio, 1532), concordano nell'intenderlo come una tonalità di azzurro. Fa séguito un breve paragrafo volto a corroborare l'ipotesi secondo cui riferendo di tinture e colori, e utilizzando un registro da Torraca definito «merceologico», Dante faccia riferimento non tanto alle proprie competenze artistiche e ai legami con artisti contemporanei, quanto a un settore commerciale – quello dei tintori – con il quale un fiorentino del Duecento aveva quotidiana dimestichezza. In questa direzione, particolarmente funzionale risulta il quadro tracciato sulla lavorazione e il commercio dei tessuti nella Firenze tra i secc. XIII e XIV: un mestiere che, seppur vituperato e severamente regolato dagli statuti vigenti, riscuoteva comunque un sinistro fascino, specie per l'uomo istruito che vedeva nella pratica una violazione della naturale “diafanità” degli oggetti.

Appurato il legame sussistente tra i versi danteschi e il mondo dei tessuti, resta da approfondire il discorso inerente alle richieste della moda. Muovendo dall'infinita gamma di colori possibili per il solo rosso, l'A. discute la crescita della domanda e la varietà dei processi di produzione, resi onerosi dalla difficoltà di reperire le materie prime: è il caso dell'indaco orientale che, per i

costi d'importazione e per le difficoltà di coltivazione nei territori europei, viene presto sostituito dal più economico guado. Per quanto concerne il perso, anch'esso è uno dei molti colori prossimi al nero usciti dai vagelli d'oltralpe per supplire alla mancanza dell'indaco, ed è di norma adoperato per tingere la lana. Consultando documenti primo-trecenteschi, l'A. dimostra come non solo esso si distingua dal viola per saturazione e luminosità, ma anche come ne esistessero classificazioni differenti in base alla provenienza geografica e alle sfumature tonali, oscillanti dal blu al nero, e persino al verde o al rosso se sottoposto a ritintura. L'illustrazione dei processi di ritintura costituisce il nodo del paragrafo conclusivo. Oltre alla lavorazione dei panni provenienti dalla Francia, l'A. ricorda come i tintori fiorentini lavorassero anche su più economici panni “alla francesca”. Tra i tentativi d'imitazione che spesso sfociavano nel commercio di veri e propri panni taroccati, l'A. osserva come riscuota un certo successo proprio il cosiddetto “perso fiorentino”. Benché le fonti ne tacciano la tonalità, egli conclude ipotizzando che potesse non essere tanto diversa da quella punita dalla gilda dei mercanti di Leicester nel periodo 1259-1264, che aveva appunto condannato due tintori colpevoli di aver trattato con l'economica robbia panni di lana in origine blu o neri.

Da tali conclusioni muove il secondo contributo, teso a indagare quei passi danteschi in cui compare il color perso, approfondendo le occasioni d'uso e i significati delle tinte dantesche, nonché i vocaboli che ad esse si associano. L'A. dimostra in primo luogo come l'occorrenza del perso in *Le dolci rime* obbedisca a una funzione concettuale prim'ancora che formale (com'era invece nell'uso di molta della poesia progressa, e non solo italiana): serve cioè a sviscerare, come gli altri elementi lessicali della canzone, la radice della nobiltà. Rimane il consueto abbinamento in rima con *diverso*, ma il livello retorico è qui più elevato e filosoficamente pregnante; inoltre nell'autocommento successivo il senso dell'occorrenza si fa ancor più scoperto, esplicitando la funzione argomentativa del color perso: esso discende dal nero come dalla nobiltà discende la virtù individuale. A séguito della minuta analisi sulla vasta gamma di termini associabili al perso, è qui avanzata l'ipotesi che la trafilatura tintoria sia funzionale a rendere l'argomentazione più concreta, conferendo visibilità

all'*exemplum*. La nota purpurea del "perso fiorentino", pur ottenuto al tempo di Dante solo dall'economica robbia, veicola un implicito senso di nobiltà proveniente sia dall'accostamento dei toni rossi al sangue e dunque implicitamente al concetto di nobiltà di stirpe, sia dall'uso – già romano, come si evince da alcuni passi della *Naturalis historia* – di associare certi colori particolarmente costosi (perché anticamente derivanti dalla grana, e non ancora dalla robbia) alle categorie sociali che potevano fregiarsene, cioè alti prelati, imperatori e patrizi in genere.

Nel paragrafo *La latenza del blu* l'A. affronta una questione contigua. Poteva Dante, al di là dell'allusione ai toni rossi, non sapere che il perso poteva riferirsi anche a tonalità blu riflesse su fondi neri? La risposta deve naturalmente essere negativa, considerando la notoria bravura dei tintori francesi nell'usare il pregiato guado per la confezione di abiti alla moda (ne è del resto a conoscenza anche il Francesco da Barberino dei *Documenta amoris*). Il motivo della pressoché totale assenza dei blu – dove pure sarebbe lecito attenderseli – in favore di tonalità genericamente *più o meno che perse*, e dunque tendenti al generico e non diafano *cupo* (così in *Inf.*, vii, e *Par.*, iii), potrebbe secondo l'A. essere rintracciata nell'antipatia verso il colore tipico della regalità di Francia. Chiude il contributo il paragrafo *I tintori di sangue*, interamente dedicato al celebre episodio nel girone dei lussuriosi. Si parte sottolineando, documenti alla mano, come l'allusione al «sanguigno» possa celare l'utilizzo effettivo di sangue bovino previsto dalla trafila tintoria dell'epoca. Dopodiché, l'A. prosegue avanzando la suggestiva ipotesi che i due amanti si percepiscano, per analogia, quali colpevoli tintori di un panno che è metafora della vita terrena degli uomini. L'accattivante lettura fornita dall'A. – tanto fiducioso nelle potenzialità allusive del dettato dantesco – conferma una volta di più la carica simbolica dei colori nell'esperienza letteraria dell'Alighieri, e delle sfumature cromatiche del color perso in modo particolare. (FEDERICO RUGGIERO)