

Annali
Sezione Germanica
N.S. X (2000), 1

STUDI TEDESCHI

FILOGIA GERMANICA

STUDI NORDICI
STUDI NEDERLANDESI

Istituto Universitario Orientale
Napoli

IL COLORE BLU NEL TEDESCO MEDIEVALE*

ATA. BLÄO, ATM. BLÄ

di

Simona Leonardi

1. Introduzione

I colori e il loro significato sono stati sovente oggetto di analisi da vari punti di vista, p.es. fisico-scientifico (soprattutto da Newton in poi, passando anche per la *Farbenlehre* goethiana), filosofico (Locke, Hume, Russell, Wittgenstein), neurofisiologico, ma anche linguistico e filologico.

L'approccio linguistico si contraddistingue perché non interessato tanto alla *percezione* del colore, ma piuttosto alla sua *concettualizzazione*; vale a dire che si mira a comprendere non già quello che si verifica nel cervello o sulla retina, bensì quanto avviene nella mente, riflesso poi dalla lingua (WIERZBICKA, 1996, p. 290 sgg.), a sua volta modellata dalla cultura e dalla storia. Infatti, per il linguista una definizione del colore «blu» come «lo spettro la cui lunghezza d'onda è ca. 475 nanometri (10^{-9}) al secondo» è oltremodo insoddisfacente, perché non interessa il concetto astratto di «blu», bensì il *significato* della parola «blu» in una o più lingue. Con *significato* si intende essenzialmente quello che una persona ha in mente quando usa una particolare parola, qui dunque un nome di colore (WIERZBICKA, 1996, p. 297), che in effetti non è un processo di referenza diretta, non verbale, in cui si indica o si tocca un determinato stato, ma un processo in cui invece si connette quel

* Questo articolo nasce dall'approfondimento di una tematica affrontata nell'ambito del Dottorato di ricerca in Germanistica (Filologia germanica) coordinato da Fabrizio D. Raschellà. Sono debitrice di utili consigli a Teresa Gervasi, Valeria Micillo e Raffaella Del Pezzo, che ringrazio anche come membri della Redazione.

termine ad un determinato concetto (Eco, p. 160), risultato dell'elaborazione di una particolare cultura in una data epoca.

Per quanto riguarda la terminologia dei nomi di colore, si usa distinguere in primo luogo tra termini *immotivati* e termini *trasparenti*. Termini *immotivati* sono *blu*, *giallo*, *rosso*, etc., che non si riferiscono direttamente ad un determinato oggetto della realtà esterna e la cui etimologia è ormai del tutto opaca. Trasparenti sono invece p.es. *arancione*, *rosa*, *viola*, perché è ancora ben evidente il riferimento prototipico che ha fatto sì che divenissero termini cromatici.

Inoltre, molti termini di colore non sono di uso generale, ma sono applicabili solo a determinati oggetti (*gegenstandgebundene* o *kontextualisierte Farbwörter*, cfr. WEISGERBER), come *caesius* in latino, che significa «azzurro» e che si riferisce però esclusivamente al colore degli occhi, *castano* in italiano, per occhi e capelli, o *blond* e *biondo*, riferito solo a capelli (ad altri oggetti e entità solo in senso figurato, cfr. «le spighe bionde»).

Di seguito, con termine di colore *astratto* intendo un nome di colore *immotivato* e che si può utilizzare virtualmente per ogni oggetto.

Beat LEHMANN opera una sintesi convincente delle analisi linguistiche dei nomi di colore, soprattutto in chiave cognitiva e di relativismo linguistico¹, precisando anche diversi punti finora rimasti poco chiari. Secondo lo studioso, gli oggetti, in relazione al colore, si possono suddividere in tre categorie:

¹ Com'è noto, gli studi in chiave di relativismo cultural-linguistico si basano essenzialmente sulla così detta 'ipotesi Sapir-Whorf', cfr. p.es. SAPIR e WHORF. Per un'applicazione nell'ambito della semantica dei nomi di colore e della loro semiotica, cfr. SAHLINS. All'estremo opposto sta invece la teoria universalista elaborata da BERLIN & KAY, in seguito parzialmente modificata in KAY & MCDANIEL, che postula universalisticamente una medesima sequenza evolutiva per l'acquisizione dei termini di colore fondamentali (*basic color terms*). Più in particolare, in sette stadi pandiacronici si arriverebbe all'acquisizione degli undici termini di colore pansincronici, partendo da un primo stadio 'primitivo' dove esisterebbe solo l'opposizione 'bianco' e 'nero', o meglio una parola per designare qualcosa di luminoso e una per designare qualcosa di scuro, fino ad arrivare al settimo stadio dove sono articolate tutte le categorie percettive legate agli undici termini fondamentali (bianco, nero > + rosso > + giallo o blu-verde

- oggetti che in uno stato considerato dalla maggior parte dei parlanti come 'stato normale' hanno naturalmente un colore caratteristico: un pomodoro (maturo) è rosso, un limone (maturo) è giallo, il cielo (sereno) è azzurro, l'erba (fresca, non in casi di siccità) è verde, etc. Tali oggetti possono servire anche alla formazione di determinazioni di colore, specificando, attraverso un procedimento di similitudine, la tonalità che si intende (cfr. *Tomatenrot* «rosso pomodoro», *Zitronengelb* «giallo limone», *Himmelblau* «azzurro cielo»). In questo caso, la determinazione di colore, insieme alla descrizione del colore, esprime anche la qualità che caratterizza l'oggetto nello stato 'normale', perché il cielo è azzurro quando è sereno, un limone è giallo quando è maturo, etc (LEHMANN, pp. 192-193).
- oggetti che hanno un colore naturale, variabile però, in una gamma limitata, secondo i tipi e le specie. Un esempio tipico di questa classe sono i colori che possono assumere gli occhi e la pelle delle persone; un altro le mele (che in stato 'normale' possono essere gialle, verdi o rosse), un altro ancora i diversi colori assunti dalla terra e dalla sabbia. Per la determinazione del colore di questi oggetti si possono utilizzare tre strategie: a) attraverso altre qualità o denominazioni che aiutano a classificare tali oggetti; nel caso delle mele, *granny smith* implica anche «mela verde», mentre *deliziosa* «mela rossa»; b) si possono utilizzare gli aggettivi di colore astratti disponibili in una determinata lingua; in questo caso, la qualità cromatica può variare rispetto a quello che è considerato il fuoco 'normale' di quel colore;

(*grue*, da *green* + *blue*, colore freddo, il cui spettro spazia dal verde al blu) > giallo e blu-verde > verde e blu > + marrone > + viola + rosa + arancione; il grigio compare dal terzo stadio in poi. Siccome a me in questo studio interessa principalmente analizzare le sedimentazioni di una cultura nella lingua è a mio parere molto più interessante seguire un approccio relativista, dove i termini di colore sono considerati funzioni della cultura, che non uno universalista, che pretende di analizzare i nomi di colore di migliaia di lingue esclusivamente sulla base di un sistema elaborato dalle lingue europee, misurando il grado di 'evoluzione' di una lingua sulla sua corrispondenza alle categorizzazioni operate nelle lingue europee.

«rosso», riferito p.es. a «capelli», a «pelle» o a «terra» denota ogni volta un colore diverso, diverso anche dal «rosso pomodoro»; c) ricorso ai termini non di uso generale, (*gegenstandgebundene Farbwörter*), come *caesius* in latino (cfr. LEHMANN, p. 194).

3. oggetti il cui il colore è il risultato di un processo di tinteggiatura-verniciatura, che dunque possono virtualmente essere colorati in ogni possibile tono e il cui valore cromatico non è indizio di una qualità intrinseca dell'oggetto (il fatto che una Volkswagen sia azzurra non dice nulla sullo stato dell'automobile, sui chilometri percorsi, etc.). In questi casi l'utilizzo di nomi di colore astratti si rivela particolarmente utile, anche se niente vieterebbe di usare perifrasi o similitudini (una Volkswagen color del cielo). Ovvio che nel mondo occidentale industrializzato sia proprio questa la classe di oggetti più diffusa, tanto che nella nostra concezione tendiamo a considerare il 'colore' come qualcosa di astratto che si può apporre su qualunque oggetto (LEHMANN, p. 197 sgg.).

Per quanto riguarda le categorie 1) e 2) bisogna ancora notare che proprio lo spettro ridotto di variazione cromatica che le contraddistingue fa sì che gli oggetti a loro appartenenti possano essere adeguatamente descritti e classificati facendo uso di un numero molto ridotto di termini di colore, in quanto il significato cromatico viene definito proprio dal contesto e dalla scarsa variabilità possibile. Si può dunque parlare di 'polisemi determinati dal contesto'; nel caso della pelle, per esempio, l'utilizzo del termine *blau* denota dunque il colore assunto dalla pelle in seguito a contusione, e non già l'azzurro del cielo sereno.

Il significato di un aggettivo di colore si può, secondo LEHMANN (p. 225 sgg.) scomporre in diverse componenti, che in ogni singolo enunciato possono essere presenti in misura variabile²: a) significato *distintivo* (*linguistico*) all'interno di

² LEHMANN (p. 225 sgg.) opera ulteriori distinzioni, suddividendo ulteriormente ogni componente secondo il piano universale della *Fähigkeit*, quello culturalmente specifico del *System* e quello individuale dell'*Akt*.

un particolare sistema linguistico, p.es. quello tedesco; il valore di «rob» su questo piano viene stabilito in negativo da una parte dagli altri aggettivi di colore astratti esistenti in tedesco (è «rosso» quanto non è verde, non è blu, non è giallo, etc.), dall'altra dagli altri termini a disposizione della lingua tedesca per denotare una qualità cromatica; b) significato *simbolico*, all'interno di un dato sistema culturale: il carattere semiotico di questa componente implica anche che il contenuto simbolico di un colore, di per sé polisemico, tenda a distinguersi chiaramente a seconda del contesto (a livello simbolico, p.es. «rob» nel contesto della liturgia della chiesa cattolica rinvia allo «Spirito Santo» o al «sangue versato dai martiri», ma nella segnaletica stradale indica «pericolo»); il significato simbolico viene spesso veicolato attraverso metafore, cfr. p.es. «vedere rosso»; c) significato *referenziale*, sul piano delle sensazioni; si tratta in particolare da una parte di definizioni metalinguistiche e scientifiche di un determinato colore, dall'altra delle associazioni sinestetiche che questo colore può evocare (campo attualmente molto studiato per scopi pubblicitari); d) significato *emotivo*, sul piano appunto dell'emozione; a differenza del significato simbolico, sedimentato in secoli di storia culturale e spesso ormai opaco, è trasparente e esposto a variazioni in breve lasso di tempo; spesso è determinato da mode³.

Alle diverse componenti del significato del termine cromatico corrispondono quindi funzioni distinte dell'utilizzo della parola⁴. Per cogliere il significato di un nome di colore in una

³ A queste si dovrebbero aggiungere poi le componenti e) significato *concettuale*, sul piano del pensiero (che però, in considerazione dello stretto legame ipotizzato tra pensiero e lingua e delle difficoltà che presenterebbe una trattazione indipendente, si fa confluire con la componente linguistico-distintiva) e f) significato *intuitivo*, sul piano dell'intuizione, che per definizione è inconscio e dunque non descrivibile (LEHMANN, pp. 225-35).

⁴ Il significato *distintivo* sarà allora in primo piano nella funzione *classificatoria*, quando p.es. un termine viene utilizzato come una sorta di etichetta, per categorizzare gli oggetti e distinguerli, senza che in questo il valore cromatico stesso sia in primo piano, oppure quando la notazione cromatica esprime anche un'altra qualità («cielo azzurro» = «cielo sereno»: in casi come questi, la funzione è sì *descrittiva* nella prospettiva dell'oggetto descritto, ma *classificatoria* nell'utilizzo del termine, cfr. LEHMANN, p.

lingua, Anna WIERZBICKA (1996, p. 300) propone dunque di esaminare i referenti 'tipici' della parola utilizzata per veicolare un determinato termine di colore; con questo procedimento si mette in luce il 'fuoco' di quel colore in quella determinata lingua. Nel caso di un approccio prettamente filologico, i referenti esaminati saranno referenti testuali, di cui dovrà essere considerata la relazione al testo di cui fanno parte, tenendo conto del *testo* come *testimone* di uno specifico momento culturale e valutando dunque i possibili riflessi della storia e della mentalità sul termine. Vale la pena ricordare che gli stessi studi prettamente linguistici (CORBETT & MORGAN) hanno rilevato come il vocabolario relativo ai colori sia presente con una frequenza decisamente più elevata in testi letterari che non in altre tipologie testuali; inoltre, all'interno dei testi letterari la maggiore salienza si riscontra nei testi poetici. A questo proposito è opportuno sottolineare (cfr. MATRÉ) che i nomi di colore in testi letterari non mirano esclusivamente ad una qualificazione oggettiva di quanto designano, visto che piuttosto veicolano la soggettività dell'autore, così che costituiscono in effetti un validissimo strumento per decifrare il mondo dell'autore stesso.

240). Alla componente *emotiva* corrisponde la funzione *emotiva*, che in primo luogo veicola gli affetti associati a un determinato colore. Alla componente *referenziale* corrisponde la funzione *descrittiva*, che si verifica quando l'attenzione è concentrata su una descrizione del valore cromatico di un determinato oggetto. La funzione *atmosferaica* o *estetica* riunisce la componente *emotiva* e quella *descrittiva*, perché di norma le descrizioni di un particolare colore o tonalità sono inseparabili da componenti che destano particolari emozioni, così da porgere al destinatario dell'enunciato, oltre ad un'immagine visiva, anche una sensazione *estetica*. La funzione *simbolica* corrisponde al significato *concettuale*, e riunisce dunque tutti gli utilizzi in cui è impossibile distinguere le varie funzioni. La funzione *simbolica* corrisponde al significato *simbolico*; spesso è unita alla funzione *emotiva* e difficilmente da questa separabile. Anche per quanto riguarda le funzioni, il piano dell'intuizione si sottrae ad una determinazione empirica (LEHMANN, pp. 239-41). Ovviamente le singole funzioni solo di rado si riscontrano allo stato puro, perché di norma l'utilizzo di un termine cromatico comprende diverse funzioni; quando di seguito metterò in luce una funzione particolare, significa solo che in quel caso quella è in primo piano, non che le altre siano assenti.

Partendo da queste premesse, mi propongo qui di schizzare il significato di *ata. blâo*, *atm. blâ* nelle testimonianze in volgare del medioevo tedesco. L'epoca si rivela particolarmente interessante per uno studio semantico, in quanto nel medioevo è diffusa la concezione del mondo come 'libro', dove ognuno, anche – e soprattutto – l'anima più semplice può leggere l'operato divino⁵. Ciò è possibile perché ogni cosa può essere letta in filigrana e rimandare dunque a qualcosa d'altro, perché, come dice Alano di Lilla, *omnis creatura significans* (MIGNE, col. 210.53A): è su questo che si basa il sistema di significazione dell'ermeneutica cristiana medievale, che sta dietro ogni lettura e visione allegorica e tipologica⁶. Ogni cosa (*res prima*) è *significans*, perché rimanda a tutta una serie di proprietà (*propriates*), che a loro volta implicano ulteriori significati (*significata* o *significationes*), che rappresentano le *res secundae vel aliae*.

Considerando il colore, nella fattispecie qui il colore denotato da *ata. blâo*, *atm. blâ*, come *res significans*⁷ sarà necessario analizzare le proprietà associate agli oggetti di questo colore, le similitudini che lo coinvolgono («la tal cosa di quel colore somiglia a...» «è come...» «ricorda...»), per distinguere le diverse funzioni attribuite al termine cromatico e dunque arrivare poi al significato.

È forse a questo punto utile ricordare come questo sistema di significazioni non sia affatto fissato e stabilito una volta per tutte, ma vari a seconda delle proprietà che di volta in volta vengono scelte e dei significati che vengono loro assegnati; soprattutto il valore *etico* può facilmente cambiare di segno, a seconda che la lettura avvenga *in bonam partem* o *in malam partem*⁸.

⁵ Cfr. CURTIUS, p. 306 sgg.; BLUMENBERG 1979 e 1981; WEDDIGE, p. 65 sgg.; PERPEET, p. 65 sgg. Tale concezione si trova espressa – tra gli altri – in Ugo di San Vittore e Berthold von Regensburg.

⁶ Cfr. WEDDIGE, p. 58 sgg.; OHLY; BRINKMANN.

⁷ Per una trattazione di questo sistema nell'ambito della semantica dei colori, cfr. MEIER (1974, p. 391 sgg.) e MEIER & SUNTRUP, p. 407.

⁸ Cfr. MEIER & SUNTRUP, p. 421; cfr. ad esempio il simbolo del leone, che poteva essere letto come simbolo di Cristo quando si scegliesse la pro-

2. L'alto tedesco antico: problemi e testimonianze

ata. *blāo*, *plāo* è considerato (cfr. PFEIFER, s.v. *blau*), come sa. *blāo* «azzurro, blu», norr. *blār* «azzurro, blu, scuro, nero» derivato da una forma ie. **bhlē-uo-s*, a cui risalirebbe anche lat. *flāvus* (POKORNY, I, p. 160) «dorato, ramato, di capelli, biondo rossiccio»; si presuppone la derivazione da una radice ie. **BHEL-*, che ha dato origine anche a ted. *blank*, < ata. *blank/blanc* «bianco, brillante». In effetti, anche se i significati di ata. *blāo* e di lat. *flāvus* sono alquanto divergenti, teoricamente un collegamento è possibile, ipotizzando che la radice ie. **BHEL-* denotasse in primo luogo un intenso grado di luminosità, che poteva realizzarsi in tinte chiare (= *blank*) o scure (cfr. ingl. *black* «nero»); di conseguenza, anche tra lat. *flāvus* e ata. *blāo* (< germ. **blāwa-*) si può ipotizzare un analogo rapporto relativamente al grado di luminosità, cioè un + di luminosità per il termine latino e un - per quello germanico (cfr. GIACALONE RAMAT, p. 188 sgg.).

Scorrendo i dizionari e gli indici relativi all'alto tedesco antico si nota che, eccetto qualche rara attestazione in Notker, la maggior parte delle attestazioni si concentra nelle glosse, a partire dalla fine dell'VIII sec. (cfr. KÖBLER, s.v. *blāo*); ovvio che quando, invece di avere un contesto, si ha soltanto la glossatura, diventa particolarmente problematico procedere all'individuazione del significato/dei significati per quanto riguarda il tedesco, però è da questo materiale che bisogna partire se si vuole arrivare ad avere un quadro dell'evoluzione semantica di ata. *blāo*, atm. *blā*.

La maggior parte delle corrispondenze⁹ (pari a 10) lega *blāo*, *plāo* e derivati con *caeruleus* (< da un più antico *caeluleus* «celeste, colore del cielo», dunque un termine trasparente) e derivati; quindi sono presenti nove corrispondenze per *lividus* e derivati, cui si può collegare l'unica corrispondenza con *liventis*

prietà «colui che non conosce paura» oppure del diavolo scegliendo invece «ferocia»; Pietro di Poitiers svolge una diffusa trattazione dei simboli e del loro doppio valore, cfr. GAGE, p. 83; per una panoramica della doppia valenza di «blu», in *bonam e malam partem*, nell'iconografia medievale, cfr. BENDER.

⁹ Per l'analisi delle glosse mi sono basata su STEINMEYER & SIEVERS.

(< *livens*). *glaucus* e derivati vengono glossati otto volte con *blāo*, *plāo* e derivati; che questa parola latina potesse causare delle difficoltà emerge da una glossatura piuttosto lunga:

(1) *glaucus* idē. Plawer dicitur viridis. Est autem color inter album et nigrum (STEINMEYER & SIEVERS, IV, 69.6).

Quindi ci sono due glossature per *flāvus* e una per *fulvum*, una per *iacinctum*¹⁰, una per *iacynctinitas*, una per *flaccidum* e infine una per *ireos illirico* (= *bla suertele*).

L'immagine che il lettore moderno riesce a farsi del significato di *blāo*, *plāo* risulta poco chiara. Aiuta poco o nulla anche considerare le glosse rispetto ai singoli testi: esaminando le glosse virgiliane (STEINMEYER & SIEVERS, II, 628 sgg.) si vede che *plavue* è glossa di *caerulee*, *plavuiu* di *caeruleus*, *niger color*, però *plauuemo* di *glauca* [*fronde*] e *plavues* di *liventis*. Similmente, per le glosse a Prudenzio (STEINMEYER & SIEVERS, II, 456 sgg.), *plavuemo*, *plauue*, *plauuin* sono glosse rispettivamente a *glauco*, *claucos* [*sic*] e *glaucos*, però compaiono *plauuero* e *plauua* per *livida/liuida* e *plawa* per *caerula* [*nox*].

Le attestazioni in Notker sono tutte dal *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*; due sono traduzioni di *lividus/livens*:

(2) Quippe primus diffusioris ac prolixi ambitus gurgis . *liuentis* aque uolumine nebuloso.

Tiu êrista áha . díu uuítesten únde léngesten úmbesueift téta . díu uuás in íro rúnso *pláuuuu* . únde nébulgiu (NOTKER, 1979, p. 11.22.11 sgg.).

(3) Atque fluctu elatiore suspensas . in illum cruentę similitudinis reieciat estum . aut in torrentem *liuidum* uorandum . i. ad uorandum . hiatu picco . despuebat . i. propellebat.

Únde úf in óbenáhtiga uuéllun erháue . uuárf sí sie in dia blúotfá-reuun zéssa martis . álde gáb sie dero *bláuuun* áhó saturni . zeferslindenne in hárzegemo slúche (NOTKER, 1979, p. 12.26.10 sgg.).

¹⁰ In latino *iacinctum*, *hyacinthum* denota un fiore, «giacinto», ma anche una pietra preziosa trasparente, dalla luce che può andare dal blu intenso al rosso porpora, «zaffiro» o «ametista».

Entrambe le attestazioni si riferiscono ai fiumi celesti, però le acque denotate da *plao* sono tutt'altro che chiare, come segnatamente emerge dal contesto, in quanto nella prima attestazione *pláuuu* è accompagnato da *nébulgiu*, mentre nella seconda a *bláuuun* segue *hárzegemo*. Se ne deduce che si tratta di un colore scuro, le acque da questo denotate sarebbero allora torbide. Nella seconda attestazione Notker rispetto al testo latino specifica che le acque blu sono quelle del fiume di Saturno, mentre quelle rosso sangue sono di Marte. C'è anche un'altra attestazione riferita alle acque di questi fiumi:

(4) Non tamen fortunas omnes
inuolutas . illi gurgites sanguineus .
aut caeruleus rapiebant. Tiu rôta martis . unde diu *pláuuu*
saturni negenâmen se dôh nicht alle
(NOTKER, 1979, p. 12.26.4 sgg.).

Qui la tonalità data da *pláuuu* – che traduce però lat. *caeruleus* – non è ulteriormente specificata; da notare anche qui la specificazione che le acque blu sono quelle di Saturno.

Ancora al colore delle acque, questa volta marine, rimanda l'attestazione di *pláuuu* nella breve descrizione di Nettuno:

(5) Post hos admissi fratres iouis
quorum alter maritima semper
inundatione *uiridior* . alius lucifuga
inumbtatione pallescens. Nâh tien uuúrten inferlâzen iouis
prûodera . éiner uuâs fône demo
méereuuâge *pláuuu* . ânderer uuâs
fône nâhtlichemo scâteuue pleicher
(NOTKER, 1979, p. 45.71.21 sgg.).

pláuuu qui traduce *uiridior*, che era però specificato come causato da *maritima inundatione*. Per la sua versione, Notker parte proprio da questa specificazione, da lui conservata, *fône demo méereuuâge*, però per il colore del mare opta presumibilmente per il termine di colore più di frequente utilizzato unito a «mare», dunque non tanto il verde, bensì appunto il «blu», *pláuuu*. In questo caso, si può anche ipotizzare che Notker, che dalla sua San Gallo difficilmente deve aver avuto esperienza diretta del mare, in questo ambito nelle sue versioni si basi essenzialmente su materiale testuale, adottando un criterio di 'normalità'.

uiridis reso con *plao* si ritrova anche nella descrizione di Saturno:

(6) *Glauco* quoque . i . *uiridi* amictv
tectus caput. Unde mit *pláuuemo* túoche behülter
(NOTKER, 1979, p. 45. 35.61.14
sgg.).

I due colori *glaucus* e *uiridis* sono resi con il solo *pláuuemo*; qui – oltre l'incertezza nella determinazione del «glauco» – può aver giocato un ruolo non trascurabile la tradizionale attribuzione del colore blu a Saturno (cfr. sopra, riguardo i fiumi celesti), così che anche in questo caso si può ipotizzare che Notker sia stato guidato da un criterio di 'normalità'.

L'ultima attestazione in Notker si riferisce alla descrizione di Giunone, più precisamente al suo diadema:

Ancora una volta il colore dell'acqua (*flucticolor*) viene

(7) nec *flucticolor* *iacyncti* credebatur
abesse profunditas . i . *uarietas*. [târ uuâs âna] tiu *bláuuu* misselichi
des *iacyncti* (NOTKER, 1979, p.
45.34.58.4 sgg.).

interpretato decisamente come *blâo*; da notare che viene però anche mantenuta la specificazione della tonalità come quella del «giacinto»: trattandosi di un diadema, qui *iacyncti* può intendersi chiaramente come denotante la pietra preziosa. Sia nel testo latino che nella versione in tedesco mi pare si voglia sottolineare la brillantezza e la luminosità della luce cangiante (*profunditas* i. *uarietas* rese con *misselichi*).

Queste discrepanze tra latino e ata. dipendono certamente dal fatto di dover raffrontare due sistemi cromatici strutturati in modo diverso. In effetti, fin dall'Ottocento (cfr. GIACALONE RAMAT, p. 117 e 184 sgg.) è stato notato che in latino, come pure in greco, è assente un termine astratto per il concetto di «blu», che poteva essere reso con tutta una serie di aggettivi, alcuni dei quali ancora trasparenti e molti di impiego limitato esclusivamente ad alcune classi di oggetti. Il termine di più vasto impiego è *caeruleus*, che spesso è riferito al cielo (sereno) e al mare (calmo), probabilmente corrispondenti ai referenti originari. Tuttavia, la sfera semantica di *caeruleus* si è andata ampliando verso tonalità scure e cupe, perché in Servio il termine viene utilizzato per indicare il colore degli abiti a lutto e

in Virgilio è un epiteto della barca di Caronte (cfr. GIACALONE RAMAT, p. 185). Inoltre, può essere utilizzato per denotare un colore intermedio tra l'azzurro/blu e il verde, come quello dei prati (in lontananza) o degli olivi. Il termine *lividus* (< *livēre*) denota il colore assunto dalla pelle in seguito ad un colpo, e può essere utilizzato come termine cromatico trasparente per indicare toni di blu particolarmente cupi, appunto, «lividi». *Glaucus* è mutuato dal greco *γλαυκός*, e come già in greco designa tonalità per la nostra percezione ora blu ora (grigio)verdi, associate al mare e dunque anche ad una notazione di brillantezza (che nel termine greco era anzi in primo piano rispetto a quella puramente cromatica). Inoltre, *caesius* designa l'azzurro degli occhi umani, mentre *venetus* (probabilmente connesso con il nome dei Veneti, forse perché le stoffe di questo colore provenivano dalle regioni da questi abitate, cfr. GIACALONE RAMAT, p. 184 n. 1) è uno dei colori che contraddistinguono gli aurighi del circo. Infine, come si è visto sopra, si possono utilizzare come nomi di colore trasparenti termini derivati da sostantivi che designano fiori o pietre (semi)preziose, come *iacinctum*, *hyacinthum*.

In quest'analisi è necessario tener conto che nel sistema latino, come in quello greco, era discriminante l'opposizione opaco vs. brillante, mentre nelle lingue germaniche quella basata sulla luminosità, chiaro vs. scuro, che si è poi diffusa anche nelle lingue romanze.

Dalle attestazioni su riportate emerge chiaramente che *ata. blāo* è un termine di colore astratto, in quanto appunto soddisfa le condizioni su menzionate, cioè essere 1) non trasparente e 2) non limitato nell'uso a una classe ristretta di oggetti, come dimostra l'ampia gamma di referenti.

Per quanto riguarda il significato *distintivo-linguistico* ritengo che per *ata. blāo*, sulla base dei referenti cui è unito l'aggettivo, si possano distinguere essenzialmente due fuochi; l'uno è quello brillante e saturo del cielo (cfr. *Althochdeutsches Wörterbuch*, s.v. *blāo*, b.), delle acque azzurre del mare (cfr. sopra (5), *Althochdeutsches Wörterbuch*, s.v. *blāo*, c.), delle pietre (semi)preziose (cfr. (6), *Althochdeutsches Wörterbuch*, s.v. *blāo*, d.), delle stoffe azzurre brillanti (*Althochdeutsches Wörterbuch*, s.v. *blāo*, e.) o dei fiori (la tonalità tendente al

viola di *bla suertele*, che rende *iacinctum* e *ireos illirica*, cfr. *Althochdeutsches Wörterbuch*, s.v. *blāo*, f.). Sull'altro polo convergono invece le tonalità cupe, caratterizzate da un meno di luminosità, cioè il colore che la pelle umana assume in seguito a contusioni (cfr. *Althochdeutsches Wörterbuch*, s.v. *blāo*, h.), ma anche il colore del cielo coperto da nubi blu scure (resa di lat. *caeruleus*, che appunto può essere usato per queste tonalità, cfr. Virgilio, *Georgiche*, 1.236, cfr. *Althochdeutsches Wörterbuch*, s.v. *blāo*, b.) o il colore cupo delle acque torbide e agitate, come quelle del fiume di Marte (cfr. sopra (2), (3) e (4), *Althochdeutsches Wörterbuch*, s.v. *blāo*, c.)¹¹.

Per quanto riguarda una possibile funzione emotivo-simbolica in *ata.*, si può intravedere sul versante del fuoco cupo, seppure mutuata direttamente dal latino. Infatti, *lividus*, reso poi da *blāo*, è utilizzato da Prudenzio ad indicare le macchie del peccato, mentre nelle glosse, sempre reso con *blāo*, c'è un'attestazione che propone il significato di *lividus* riferito all'indole di un uomo, dunque nel significato traslato di «invidioso» (cfr. STEINMEYER & SIEVERS, I, 584.3: *blauuemo* glossa a [*viro cupido...sine ratione est substantia, et homini*] *livido* [*ad quid aurum?*] Eccli. 14.3).

3. Le attestazioni dell'altotedesco medio

L'opera dello Pseudo-Dionigi Aeropagita (ca. 500 e.v.), tradotta in latino da Giovanni Scoto Eriugena nel IX sec. (cfr. MEIER & SUNTRUP, p. 392; PERPEET, p. 65 sgg.; GAGE, p. 69

¹¹ Più problematico risulta il riferimento al pelame di animali (cfr. *Althochdeutsches Wörterbuch*, s.v. *blāo*, g.); in un caso l'attestazione è glossa a *furvum/fulvum* (quindi «seuro»), in un altro a *flavus* (cfr. STEINMEYER & SIEVERS, III, 236.66); in questo caso l'*Althochdeutsches Wörterbuch* ipotizza un errore di scrittura (*bla-* per *fal-*, cioè «falbo»); potrebbe però anche trattarsi di un caso di polisemia determinata dal contesto, in quanto il pelame di animali fa parte della seconda classe di oggetti distinta da Lehmann, perché la sua gamma di variazioni cromatiche è limitata; in questo caso, *blavver* riferito ad un cavallo e corrispondente a *flavus* potrebbe appunto indicare una tonalità luminosa, distinta p.es. dal manto «nero» o «bianco» (in effetti, anche quando si parla oggi di «balena azzurra», difficilmente questa sarà colore del cielo).

sgg.) viene considerata una teologia della luce; tale opera ebbe una straordinaria influenza sull'estetica medievale, p.es. su Alberto Magno, Ugo di San Vittore, Bonaventura, Ulrich von Straßburg. Uno dei punti fondamentali di quest'estetica della luce è quello che collega strettamente i colori alla luce, come sua diretta emanazione; proprio da questa concezione del colore come manifestazione visibile della luce deriva l'elevato valore estetico loro assegnato e il loro largo impiego nelle arti (dalla miniatura alle vetrate). Un esempio paradigmatico di questa visione è la cattedrale gotica di St. Denis a Parigi, con le sue meravigliose vetrate colorate (GAGE, p. 71 sgg.). A questo utilizzo pratico del colore però non corrisponde affatto una parallela elaborazione teorica, giacché si cercherebbe invano, anche nella letteratura in latino, un trattato del tipo **De colorum significatione* o **De coloribus sacris* (cfr. MEIER & SUNTRUP, p. 397), sul tipo di quelli esistenti sulla simbologia dei numeri o delle lettere dell'alfabeto¹².

Anche per rintracciare il significato simbolico-evocativo diventa necessario dunque partire dalle attestazioni, che saranno dagli ambiti più diversi: il colore nei cerimoniali, negli abiti, nei lapidari, nella simbologia amorosa, e infine nell'araldica, che fiorisce a partire dal XIII sec. e che riveste particolare importanza in quanto le viene ascritto il merito di aver, per così dire, volgarizzato il significato simbolico dei colori; nel tardo medioevo diventano poi sempre più frequenti le attestazioni del significato simbolico dei colori anche in ambito profano e nelle letterature volgari (cfr. GAGE, p. 83), con una complessa interrelazione tra elementi dell'araldica, dei lapidari e della simbologia morale di origine teologica. In area linguistica tedesca nel XIV sec. si arriva ad una prima sintesi sistematica del valore simbolico dei colori nella cultura cortese con la *Jagd der minne* di Hadamar von der Laber (ca. 1335-1340).

¹² Secondo MEIER & SUNTRUP, p. 395 sgg., questo si verifica non ultimo perché il colore non viene considerato generalmente come qualcosa di astratto, di esistente di per sé, ma come un accidente, capace di influenzare la materia cui è legato, ma sempre in dipendenza dalla natura di questa.

3.1. *Dolce color d'oriental zaffiro: il 'cielo', dalla dimensione descrittivo-atmosferica a quella simbolica*

Anche nella fase media uno dei fuochi principali di *blâ* è rappresentato dal colore del cielo, come p.es. nel seguente *Lied* di Oswald von Wolkenstein, che comincia con:

(8) wach auff, mein hort! es leucht dorte her
von orient der liechte tag.
blicck durch die braw, vernim den glanz,
wie gar vein *blaw* des himels kranz
sich mengt durch graw von rechter schanz
(OSWALD VON WOLKENSTEIN, 101.I.1-5).

Il *blaw*, già caratterizzato come *vein*, è riferito al cielo, definito però «corona celeste» (*himels kranz*); l'autore opera dunque una scelta lessicale che apre associazioni con gioielli e pietre preziose, mentre la qualità della luce viene esplicitamente specificata come *glanz*, «splendore»; tutto questo contribuisce a precisare per *blaw* una tonalità ricca di brillantezza e luminosità; in questo caso per l'uso del termine di colore si può riconoscere come primaria la funzione atmosferica, volta ad evocare un paesaggio piacevole.

Un primo passo verso un uso simbolico del colore blu si può rinvenire nella tradizione che collega i quattro elementi ad altrettanti colori; mentre i colori per la terra, l'acqua e il fuoco sono variabili, c'è un certo accordo per associare il blu all'aria. Nel *Der meide kranz* a guardia del regno della Natura sono posti i quattro elementi personificati: l'uomo dalla cui bocca escono fiamme è il fuoco (HEINRICH VON MÜGELN, vv. 1185-96), l'uomo bianco è l'acqua (*ib.*, vv. 1202-10), l'uomo verde «come il trifoglio» è la terra (*ib.*, vv. 1230-36), e infine l'uomo blu è appunto l'aria:

(9) Vernunst den wagen vürbaß treip
und furt sie an das dritte tor.
da stunt in *blawer wete* vor
ein man, der fientlichen blies:
zwelf wind er uß dem munde liß,
den hagel, sne, schur, unde regn

die meid begunden aber fregn:
 «was düt des richen wunders guft?»
 Vernunst die sprach: «es ist die luft
 den wak in ires flügels huf
 gein berg in kraft sie füret uf» (HEINRICH VON MÜGELN, vv. 1215-24).

Nel *Lucidarius* il discepolo chiede spiegazioni riguardo l'arcobaleno (*regenbogen*, *Der deutsche Lucidarius*, 58.9 sgg. = I.105); il maestro racconta come questo si origini, quindi passa a trattare i colori dell'arcobaleno: sono considerati quattro, ognuno derivato da uno degli elementi:

(10) So uerwet sich der wolken alfe balde nach den vier elementen. Die grüne farue het er uon dem wassere, die blawe uon dem luften, die rote uon den füre, die purperine von der erde (*Der deutsche Lucidarius*, 58.13-15 sgg.).

Come già all'interno dell'opera di Heinrich von Mügeln, dove non c'è corrispondenza tra i colori ascritti agli elementi personificati e quelli delle sfere degli elementi, così non c'è corrispondenza tra i colori di Mügeln e quelli del *Lucidarius*; per l'appunto, però, l'unica costante è il colore blu per l'aria.

Il libro dei libri, quello in cui tutto è scritto e dove tutto si può cercare e trovare è la Bibbia; passi biblici e loro interpretazioni sono la base delle complesse e interrelate simbologie medievali. Invero, per quanto riguarda la simbologia dei colori e in particolare del colore blu la Bibbia non offre molto materiale, però le scarse attestazioni – forse proprio per questo – sono poi basilari per lo sviluppo del significato simbolico-allegorico. Beda, per illustrare le proprietà dello zaffiro, si basa sulla descrizione dell'apparizione del Dio di Israele a Mosè in Es. 24.10, nonché su Ez. 1.26 e Ez. 10.1:

(11) Hujus lapidis colorem pariter et sacramentum Moyses exposuit, cum Dei habitum describens «et viderunt Deum Israel: et sub pedibus ejus quasi opus lapidis sapphirini, et quasi caelum, cum serenum est» (Es. 24.10) [...] Gloria Domini in hoc colore consistit, qui portat imaginem supercoelestis (Cfr. MEIER, 1977, p. 158 = Beda. *Explanatio apocalypsis*. MIGNÉ, 29.93.197D-198A).

Su quest'attestazione si fonda la simbologia che vede nel colore del cielo quello della gloria di Dio, come pure l'intercambiabilità tra colore del cielo sereno e colore delle pietre preziose, zaffiro o lapislazzulo¹³; da ricordare, a proposito di *imaginem supercoelestis*, che lat. *caelestis* non ha mai valore coloristico, ma esclusivamente quello di «appartenente, relativo al cielo» (cfr. GIACALONE RAMAT, p. 185).

Nel *Buch der Natur* di Konrad von Megenberg c'è un'interessante attestazione di *plâ*, a proposito del *lazurstain*, il lapislazzulo:

(12) Zurich haizt lazûrstain und haizt auch ze latein lapis lazurii. der ist himelvar, wan er ist *plâ* mit goltvarben sprekeln. von dem stain macht man guot lazûr (KONRAD VON MEGENBERG, 465-66 = 81. *von dem lazurstein*).

Qui *himelvar* è *tertium comparationis* tra «lapislazzulo» e il colore di questo: il lapislazzulo è più d'ogni altra pietra colore del cielo, perché ha nel blu le pagliuzze dorate, come il cielo ha le stelle.

Interessante è l'attestazione di *blâ* in Meister Eckhart, in un passo della predica XII in cui viene sottolineata la corrispondenza tra l'occhio dell'uomo e quello di Dio:

(13) Sihe ih *blâwe* oder wize varwe, diu gesiht mines ougen, daz dâ sihet die varwe, daz selbe, daz dâ sihet, daz ist daz selbe, daz dâ gesehen wirt mit dem ougen [...] *mîn ouge und gotes ouge daz ist ein ouge und ein gesiht und ein bekennen und ein minnen* (MEISTER ECKHART, p. 201.3).

Siccome la scelta di questi due colori tra i vari possibili non sarà certo stata casuale, *blâwe* andrà allora visto in filigrana al suo valore simbolico di nostalgia dell'uomo per il regno celeste, mentre il bianco sta per lo splendore della vera fede (cfr.

¹³ Nel periodo medievale non è chiara la distinzione tra zaffiro e lapislazzulo (cfr. *Wigalois*, p. 211.17: *ein saphir lazur war*); quello che nel primo medioevo viene denominato «zaffiro» è molto più probabilmente «lapislazzulo», cfr. GAGE.

MEIER, 1977, p. 165) e purezza spirituale e fisica (cfr. anche HEINRICH KROLEWIZ, v. 1700 sgg.).

Nel *Büchlein mit den farbigen Tuchblättern der Beatrix von Inzigkofen*, costruito come un dialogo tra un padre spirituale e appunto Beatrix (trådito solo in modo frammentario), il padre spiega alla discepola il significato di un libriccino particolare, le cui pagine sono costituite solo da sei fogli colorati, sui quali non è scritto nulla (*Das erft was wyß · das ander Schwartz · das dritte grân. das vierde röt. das fünfft blâw. vnd das sechßte Gele, goltvarw*, 2v). Dalla contemplazione di questi fogli colorati l'uomo pio arriva alla percezione e visione di verità altrimenti inaccessibili; per quanto riguarda il foglio di colore blu, p.es.:

(14) An dem blâwen pletzlin fâhe vnd betrachtete er die hymelischen ding. vnd flifße sich dar durch tugend ze wene. vnd stâtlich darinne zeharreñ vnd zû zelegen öne vnderläß (*Büchlein mit den farbigen Tuchblättern der Beatrix von Inzigkofen*, f. 2v).

È evidente che l'associazione di *blâ* con il cielo include quanto in latino è distinto in *caeruleus* e *caelestis*, vale a dire sia il valore cromatico che il rimando simbolico al cielo come sede di Dio. Proprio dalle evocazioni aperte con gli enti divini si stabilisce poi un'ulteriore associazione con la costanza (*Hymelischiu stâtikait*).

Nel *Buch der Natur* c'è un'altra interessante attestazione di *blâ*, nella descrizione del pavone (KONRAD VON MEGENBERG, p. 212 = 57. *von dem pfawen*); inizialmente si dice che il pavone ha *ain saphirisch herz an der varb, wan er hât ain plâw varb an der prust und ist an dem hals gar liehtvar, reht als ain saphir ist von Orient* (KONRAD VON MEGENBERG, p. 212: 31-3). La notazione descrittiva del colore del petto del pavone risulta amplificata in senso simbolico-emotivo, in quanto il colore *plâw* è associato allo zaffiro (che è anzi il primo termine di colore utilizzato), ulteriormente precisato come zaffiro d'Oriente, con tutta la gamma di significati che «oriente» apre (le favolose ricchezze d'Oriente, ma anche allegoricamente «oriente» come inizio, sorgente; da tenere in considerazione anche un collegamento con Gerusalemme). Quindi, sulla base

della descrizione dell'aspetto e delle abitudini dell'animale ricavate da autori come sant'Agostino, Plinio e Aristotele, Konrad legge il significato allegorico di «pavone»:

(15) pei dem pfâwen verstêt man ainen ieglichen hailigen prelâten, der ist gar schœn und rain an aller gaistlicher wirdichait (KONRAD VON MEGENBERG, p. 213: 32-3).

Il *tertium comparationis* tra *pischof* e *pfâwe* va ricercato proprio nel colore blu, che poi andrà inteso allegoricamente:

(16) die pfâwen habent *saphirisch* prüst und hals, daz ist stæter gelaub und stæteu werk, wan pei *plâwer* var verstê wir gemainleich stætigkeit, wan ez ist ain reht himelvarb (KONRAD VON MEGENBERG, p. 214: 4-7).

Anche in questo caso, in ultima analisi, il valore simbolico del colore blu rimanda alla costanza, come virtù cardinale, come costanza nella fede e in Dio, cioè quella virtù che è venuta meno prima a Lucifero e poi ad Adamo e Eva; anche qui *himelvarb* andrà qui inteso come «colore del cielo», in senso cromatico ma anche in senso simbolico, cioè «colore di paradiso», «colore divino». A ciò si aggiunga che il pavone, letto *in bonam partem*, rinvia allegoricamente alla vita eterna, alla vita celeste (cfr. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, s.v. *pfau*), così che la lettura simbolica risulta potenziata: il pavone, *alias* la vita eterna, ha il petto blu, che si può leggere come nostalgia di paradiso.

Heinrich von Krolewiz, nella sua singolare, puntualissima interpretazione del *Pater noster* illustra *adveniat regnum tuum* con una rappresentazione della Gerusalemme Celeste, vista come una corona d'oro tempestata di gemme; lo zaffiro (*vil manigen edelen saphir blâ*, HEINRICH KROLEWIZ, v. 1245) è la nona pietra:

(17) der nunde stein der ist *blâ*,
der ein saphir ist genant
unde der uns ist alsô bekant,
daz er der fuhte buzen kan.
Daz fult ir alsô verftân:
der diutet in diesem mêre
die edelen bihtere,

wan ir biht unde geiftlich zuht
 benimet uns aller funden fuht.
 Daz der stein ist ouch blâ,
 daz bediutet uns dar nâ,
 daz wir an riuwen müzen
 vnser funde büozen.
 Swenne vns unfer missfetât
 fwarz unde horich gemachet hât,
 wolle wir nâch dem steine
 dan wider werden reine,
 sô wir uns missfehandelen,
 sô sule wirz aber wandelen,
 als uns der bihtere lêre saget.

Diz ist der stein, der gote behaget (HEINRICH KROLEWIZ, v. 1672-93).

Lo zaffiro dunque come pietra dei penitenti; viene però specificato che il colore della pietra è *blâ*, e che da questo dipende il suo significato simbolico, poiché chi si monda delle lordure del peccato ritornerà puro come la gemma. Proprio questa purezza viene collegata al colore, ed è per questa purezza che la pietra è cara a Dio.

Nel *Der meide kranz* di Heinrich von MûgelN la Retorica appare come una donna vestita di azzurro (*gekleit in wete bla*, HEINRICH VON MÛGELN, v. 268d), la cui qualità cromatica viene ulteriormente specificata più sotto tramite un paragone, *bla sam lasure was ir wat* (HEINRICH VON MÛGELN, v. 271). Non c'è una particolare tradizione che legghi colori e arti liberali o il colore blu alla retorica¹⁴, ma ancora una volta la scelta del colore andrà vista considerando le varie connotazioni di *blâ* e il contesto di riferimento. L'autore vuole descrivere questa mera-

¹⁴ VOLFFING, p. 90, sottolinea come il *topos* dei *colores* della retorica possa far sì eventualmente che la Retorica appaia con vesti multicolori: in *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (5.426) la Retorica è adorna di gemme d'ogni colore, nell'*Anticlaudianus* (3.153 e 3.166-67) sia il viso che le vesti della Retorica sono variopinti, anche nel *Leipziger Ordo artium* (67.2) la Retorica indossa vesti variopinte (*variis coloribus*), come pure nella *Canzone delle Virtù e delle Scienze* di Bartolomeo di Bartolo (8°) (*de vario color*).

vigliosa veste, di uno splendore senza pari (*nie ich gesach des kleides glich; / nimant es ouch vergelden kan, / sint es vernunst der sele span*, HEINRICH VON MÛGELN, v. 274-6); poi passa a riferire il discorso della Retorica, che racconta in cosa consista la sua arte; tra l'altro, insegna come adoperare i *colores rhetorici* (*wie man eigentlichen sal / die farben in des tichtes gral / strichen mit sines pinsels ort, / das tichtes bild icht ste vermort*, HEINRICH VON MÛGELN, v. 283-86). ANNETTE VOLFFING (p. 91) nota che nell'intera opera di Heinrich von MûgelN l'unica altra metafora che coinvolge il Gral è l'allusione dell'imperatore al Gral celeste (*himmelriches gral*, HEINRICH VON MÛGELN, v. 839). Su questa base Volffing legge allora la veste della Retorica come una copia del cielo: sebbene opera della *vernunst der sele*, questa si può paragonare alla veste dell'Astronomia, opera divina (HEINRICH VON MÛGELN, v. 472); se i cieli divini venivano paragonati ad un libro, allora per converso un libro si può paragonare ai cieli divini. Il riferimento al Gral corrobora questa lettura, perché se c'è un parallelismo tra le vesti della Retorica e dell'Astronomia, si può leggere anche una corrispondenza tra *tichtes gral* e *himmelriches gral*, dato che entrambi sono riccamente adornati e entrambi hanno un'aura di santità (VOLFFING, pp. 91-2).

Nella letteratura tedesca di questo periodo c'è anche un'altra attestazione di *blâ* in rapporto con il Gral, in quanto nel *Parzival* la messaggera del Gral, Cundrie, indossa una veste azzurra:

(18) diu maget witze rîche
 was gevar den unglîche
 die man dâ heizet bêâ schent.
 ein brütlichen von Gent,
 noch plâwer denne ein lasur,
 hat an geleit der freuden schûr (WOLFRAM VON ESCHENBACH, 313.1-6).

L'apparizione di Cundrie (cfr. WOLFRAM VON ESCHENBACH, 312.2 sgg.) è caratterizzata da un misto di elementi che cozzano dichiaratamente contro gli ideali cortesi (il suo aspetto fisico, il suo comportamento poco ortodosso) e altri che invece che anzi in ambiente cortese susciterebbero ammirazione, come la sua cultura (*der meide ir kunst des berjach, / alle sprâ-*

che si wol sprach, / latin, heidensch, frazoys. / si was der witze kurtoys, dialetike und jéometri: / ir wâren ouch die liste bi / von astronomie, WOLFRAM VON ESCHENBACH, 312.19-25) e le sue vesti, cioè la stoffa di Gent (*es kam aus Gent*), l'abito alla moda francese (*al nâch der Franzoyser siten*, 312.8), il cappello che viene von *Lunders* (312.10), foderato di broccato¹⁵.

Gabriele RAUDSZUS (p. 128) nota che prima dell'apparizione di Cundrie *blâ* non era ancora mai comparso nel *Parzival*; il fatto che venga esplicitamente menzionato e anzi sottolineato dal paragone con il paragone con il lapislazzulo non va trascurato. Richiamando che Cundrie è rappresentante della società del Gral, vale a dire di un ambito sacrale, che nel *Parzival* si dimostra superiore al mondo cavalleresco incarnato da Artù e la sua corte, si può ancora una volta considerare la valenza simbolica di *blâ*, soprattutto in direzione religiosa e trascendente, come rimando al mondo celeste. Il fatto che Cundrie indossi una veste *blâ* può leggersi allora come un'allusione ad un mondo in cui non valgono più le misure del mondo cortese, ma dove piuttosto contano i valori interiori e spirituali (RAUDSZUS, p. 128). Da notare, inoltre, come subito fin dall'inizio venga sottolineata una particolare virtù di Cundrie, la sua fedeltà/lealtà:¹⁶

(19) hie kom von der ich sprechen wil,
ein magt gein triwen wol gelobt (WOLFRAM VON ESCHENBACH, 312.2-3).

Come già ricordato, la fedeltà (*triwe*), la costanza (*stæte*) costituiscono due dei principali rimandi della simbologia di *blâ*.

3.2. Dal *minnesang* alla *minneallegorie*: dalla funzione atmosferica a quella simbolica

¹⁵ La preziosità e l'eleganza delle vesti di Cundrie verrà sottolineata anche in seguito, WOLFRAM VON ESCHENBACH, 778.16-23.

¹⁶ La traduzione di un concetto così denso di implicazioni come *triuwe* presenta non pochi problemi, che qui non provo neanche ad affrontare. Per una breve trattazione del concetto di *triuwe* nella letteratura cortese tedesca cfr. EHRISMANN (p. 211-16).

Nelle composizioni del *minnesang* il colore *blâ* è attestato, insieme ad altri termini di colore, come uno degli elementi che definiscono un *locus amoenus* (CURTIUS, p. 202 sgg.), p.es. un prato variopinto di fiori, come nei seguenti versi di Kuonrad der Schenke, dove è interessante riscontrare che di *blâ* venga indicata la tonalità attraverso l'attributo *weitvar*, vale a dire colore del *waid*, alias *isatis tinctoria*, la pianta colorante di più largo impiego per la produzione di stoffe blu-azzurre (cfr. PLOSS):

(20) dâ hânt vogellin fröderichen schal,
velt und ouwe stënt geblümet:
manic sunder varwe ist dâ,
wîz brün gel rôt grüne *weitvar blâ* (KUONRAD DER SCHENKE, 18.9)¹⁷.

A volte si specifica che si tratta del mese di maggio¹⁸, oppure dell'estate:

(21) Die welt was gefl. rot unde *bla*,
grüen in dem walde und anderswa.
Kleine vogele sungen da.
nu schriet aber diu nebelkra.
Pfligts iht ander varwe? ja.
sist worden bleich und übergra: [...]
der wintersorge han ich dri.
Swaz der und der andern si,
der wurde ich alse schiere fri,
waer uns der sumer nahe bi
(WALTHER VON DER VOGELWEIDE, 69.1,1-6; 3,4-7)¹⁹.

¹⁷ Cfr. anche ALBRECHT VON JOHANS DORF, XIV.VII.1. Una serie di colori che rimandano a fiori si trova anche nell'*Ackermann aus Böhmen*: *Weiß, swarz, rot braun, grün, blaw, graw, gel vnd allerlei glanzblumen vnde gras hawet sie vur sich nider, ired glanzes, ired kraft, ired tugent nicht geachtet* (cfr. JOHANNES VON TEPL, 17.6-8 = XVI).

¹⁸ Cfr. OSWALD VON WOLKENSTEIN, 42.II.3 e PETER SUCHENWIRT, XIV.3.

¹⁹ Altri esempi di serie di colori a indicare i fiori in un prato d'estate in ALBRECHT VON RAPREITSWILE, XXX.3 e JOHANN HADLWIG, XXVII.19.

In questa composizione Walther von der Vogelweide delinea un confronto tra la miseria della sua presente situazione, rispecchiata dal tetro e rigido paesaggio invernale, e il ricordo dell'estate passata, quando era con l'amata. Allora, quando la vita sembrava sorridergli, il mondo intero appariva variopinto di colori brillanti, cantavano gli uccellini e non la cornacchia. Con pochi tratti l'autore ha tracciato un *locus amoenus*, che corrisponde alla dolcezza di quel tempo.

In tutti questi esempi per *blâ*, come per gli altri nomi di colore, è in primo piano la funzione descrittivo-atmosferica, in quanto servono appunto a costruire il *locus amoenus*, cui sono necessari anche i fiori di diversi colori; quello che qui importa è piuttosto dare un'immagine variopinta, non disgiunta da brillantezza.

Diverso è invece il caso di una composizione di Hugo von Montfort, una *Minnerede* in cui l'autore parte descrivendo un giorno di maggio, tracciando il quadro di quello che sembrerebbe il solito *locus amoenus*:

(22) Meng bluemli rot und blâ in blâ

Gar lieplich sind entsprungen.

Dabi so vindt man ital grâ.

Gruen ist darin gedrunge.

Bluemli gel brun unde wiß

Gar lieplich sind entsprossen.

Der mei mit allem sinem fliß.

Mit tow sind si begossen (HUGO VON MONTFORT, XVI.17-24).

Però poi l'autore prosegue paragonando gli elementi del paesaggio alla sua donna: la sua voce è da preferire agli uccellini, la sua bocca rossa è come i fiori, i suoi denti bianchi, le sopracciglia brune (*brun*), i capelli del colore dei fiori gialli (*gel für bluomen schin*, HUGO VON MONTFORT, XVI.41), mentre nel suo cuore sta il colore *bla* (*Bla stet in irem herzen*, HUGO VON MONTFORT, XVI.42). Qui il passo non risulta comprensibile se non avendo chiara la simbologia di *blâ*, che però non più che rimanda più ad un ambito religioso-trascendente, ma profano amoroso. Dalla «costanza» come virtù cardinale si passa alla costanza, alla fedeltà come virtù degli amanti.

Già in *Frauenlob* ci sono dei passi dove *blâ* appare totalmente slegato da ogni collegamento con un referente fisico, siano fiori, cielo, gemma, ma è invece presente soltanto nel suo valore simbolico:

(23) Sus Minne ir vriunde malet ja

durch roten gruz unmechtig bla.

uf blinder sla

ein sendez gra (FRAUENLOB, V.100.13-16).

Qui un'interpretazione risulta possibile solo tenendo presente il significato simbolico dei colori, dunque *rot-* come colore dell'amore, *bla* come colore della costanza nell'amore, *gra* come colore della tristezza e della fine dell'amore (cfr. LAUFFER, p. 47 sg.).

Queste attestazioni dimostrano come nel tardo *minnesang* la valenza simbolica di *blâ* in ambito profano come «costanza nell'amore» fosse ormai un fatto acquisito, tanto che era diventato superfluo specificare l'eventuale referente concreto di partenza nonché esplicitare il referente simbolico; evidentemente, bastava dire *blâ* perché l'equivalenza con «costanza nell'amore», «fedeltà» fosse ben intesa.

Nel *Lieder Saal* di Lassberg c'è una composizione, *Der unentschlossene Minner* (*Lieder Saal*, II.CXXI), in cui il poeta rimprovera il suo cuore di ostinarsi nella fedeltà ad una donna che nemmeno tra mille anni gli concederà la sua grazia (*huld*): lui vorrebbe trovare un rimedio (*helfe suchen anderswa*), però il suo cuore vuole continuare a indossare il blu (*da wolt min hertz ye tragen bla*, *Lieder Saal*, II.CXXI.35-6). Qui *tragen bla* è chiaramente l'equivalente di *beständig sein*, «essere fedeli».

È proprio appunto a partire dal XIV sec. che la simbologia dei colori in ambito profano viene sistematizzata (cfr. WACKERNAGEL, p. 202) in una 'grammatica', parallelamente e in accordo con l'elaborazione di determinati *topoi* dell'allegoria d'amore come la «caccia», il «processo», il «sogno», la «fortezza», e il massiccio impiego di forme di personificazione (*Frau Minne*, *Frau Staete*, *Frau Zucht* etc., cfr. BLANK). La prima illustrazione sistematica del significato simbolico dei colori nel *minnedienst* è probabilmente della *Jagd* di Hadamar

von Laber, ed è inserita nel più ampio contesto allegorico di una caccia. Il poeta insegue la selvaggina (*wild*), vale a dire l'amata, è accompagnato dai suoi cani, dal chiaro riferimento allegorico, visto che si chiamano *Harre*, *Stete*, *Triuwe*, *Wille*, *Fröude*, *Trost*, etc. Incontra poi un cacciatore esperto e il giovane gli chiede:

(24) geselle, mich underwise,
wie man der farwen underscheid bescheide.
Sag mir waz ir ieglichiu sunder meine.
Sie treit vil manger alle
der doch ze recht bekennet nicht ir eine (HADAMAR VON LABER, p. 242).

Il vecchio illustra il significato di *grüen*, *wîz*, *rôt*, quindi di *blâ*:

(25) *Blâ* sol gerecht erzeigen
die stæte ân allez wenken,
ein eigenschaft für eigen
beliben, dar und nimmer dannen gedenken.
Von dieser farwe nieman mêr sol kêren
durch liebe noch durch leide;
doch sicht man leider *blâ* nû sêr entêren (HADAMAR VON LABER, p. 246).

In quest'illustrazione *blâ* esiste unicamente nel suo valore simbolico di *stæte*²⁰; da quanto detto dal giovane, si intuisce che doveva essere costume, nell'ambito del *minnedienst*, indossare abiti del colore della virtù o del sentimento che si voleva manifestare. Di ciò c'è una testimonianza anche in un componimento di Peter Suchenwirt, *Ein red von der Minne* (SUCHENWIRT, XXIII) in cui il poeta sente parlare tre donne: sono *Minne*, *Stæte* e *Gerechtichait* che si lamentano del comportamento degli uomini. *Minne* accusa gli sbruffoni (*valscher rumær*) di rovinare la reputazione delle donne virtuose (*rainen vrawen*), mentre *Stæte* denuncia il costume degli ipocriti che

²⁰ Per una differenziazione tra il concetto di *stæte* e quello di *triuwe* cfr. BLANK, p. 119 sgg.

continuano a vestirsi di *plab* malgrado il loro cuore sia pieno di falsità:

(26) Noch aines daz tût mir lait,
Daz maniger *plab* durch Stæte trait
Da von fo wænt er stæte fein.
Daz er in *plaber* varbe schein
Ertzaiget sich den vrawen gût.
Mich dunkchet des in meinem mût:
Und wær ein elln vergolten nicht
Mit hundert guldeinn und paz.
Stæt wont im hertzen, wizzet daz,
Daz fi nicht von der varbe chumt,
Daz manigem alfo lützel vrunt,
Der im Unftæt læt angefigen,
Des er von vrawen wirt getzigen (SUCHENWIRT, XXIII.83-96).

La vera *Stæte* è dunque quella che è nel cuore, non quella che viene messa in scena con le vesti *plab*.

A partire da Hadamar von Laber si moltiplicano le illustrazioni allegoriche del significato dei colori, spesso nel quadro di allegorie più ampie, dove i colori appaiono solo nel valore traslato, cioè per quanto riguarda il blu, di *stæte* (cfr. p.es. *Von den Farben*, *Lieder Saal*, I.XXVI).

Nella *Minne vor Gericht* di Peter Suchenwirt all'interno di un'allegoria costruita sul *topos* del processo (cfr. BLANK, p. 181) sono da notare dei riferimenti al colore blu che vanno certamente letti avendo presente il suo significato simbolico. Questo componimento si rivela interessante, perché inserisce l'allegoria in un quadro naturalistico, vale a dire che Suchenwirt continua qui l'esempio di Hadamar von Laber, cui era riuscito, per la caccia (ma non per i colori), di tenere la narrazione su due binari che si intrecciano, uno per l'azione in senso letterale e uno per la trasposizione allegorica (cfr. BLANK, p. 187). Il poeta si trova in un paesaggio idilliaco che corrisponde al *topos* del *locus amoenus*: è maggio, i prati sono colorati di fiori variopinti (*Ich chom auf ein gevilde weit / Do sach ich plûmen plab, weiz, rot, gar manikvalt, / Gel, prawn in grün gestellet; / Der May het sich gefellet / tzu vrewden und*

was unvertzait, SUCHENWIRT, XXIV.1-5); lungo un sentiero sale su una montagna che fa presentire avventure (*chündet abentewr*); ecco che viene incontro al poeta un nano, che racconta che lì vicino due donne, *Stæte* e *Gerechtigait* stanno tenendo un processo. Arrivato a quest'amena radura il poeta vede uno splendido padiglione (*Ich chos des tzeldes reichleich dach / Ein fameid, pla, saffirnvar* SUCHENWIRT, XXIV. 113-4). *pla* qui va certamente collegato alla *stæte*; interessante notare come per la prima volta si trovi un riferimento al significato simbolico di *pla* in senso profano che utilizza però le medesime forme già incontrate per *blā* in ambito spirituale-religioso: la qualità del *pla* viene infatti specificata attraverso il ricorso alle pietre preziose, *saffirnvar*. Un'analogia lettura si può dare di un passo successivo, dove vengono descritte le corone delle due donne, tempestate di *saffyr* e *ruwyn* (SUCHENWIRT, XXIV.151).

In modo analogo viene descritto il padiglione di *vraw Ere* e *vraw Minne* in *Die schön Abentewr* (SUCHENWIRT, XXV):

(27) Daz tzelt und auch fein umbehank
Waz von fameyd reich getzirt,
Bla in bla gewolkent,
Gefchetigt, runt gefaiget,
Bla sich aus *bla* dertzaiget,
Als des hymels firmament
Lafuret bla gen akzident,
Gen orient sich gilbet (SUCHENWIRT, XXV).

Qui Suchenwirt vuole senz'altro sottolineare la preziosità dell'allestimento, però, considerando il fitto tessuto allegorico delle sue composizioni, non credo fuori luogo voler vedere un riferimento alla *stæte* come virtù indispensabile alla *minne*. Interessanti anche in questo caso i termini di riferimento che determinano la qualità del *bla*, vale a dire la doppia similitudine che paragona questo *bla* a quello del cielo quando all'alba verso occidente è colore del lapislazzulo. Da notare che entrambi i referenti, «cielo» e «lapislazzulo» erano ben presenti nella tradizione del significato spirituale di *bla* (cfr. sopra, 3.1).

Nella *Schule der Minne* (*Lieder Saal*, III.CCLI) il poeta

riceve dalla *Minne* il compito di ricevere insegnamenti da diverse dame: la prima è vestita di *prun* e si chiama *Verfwigen yemer mer*, la seconda è vestita e contornata di verde e si chiama *Der fröden ein beginnen*; la terza è vestita di bianco, è *Hoff für truren*, la quarta, con abiti e gioielli rossi, è *Die lieb entzünt*, la quinta, contornata e immersa nel *pla*, è *Wenck niemer nicht*. Un'ultima donna, vestita di nero, lo mette alla prova con torture e tormenti, però egli mantiene la sua *stæte*, così che anche la dama in nero lo lascia andare, avendo lui così sperimentato l'intero spettro di *Minne*. Della dama in *pla* si dice:

(28) Ich haifz dü lieb entzüent
Zuo wem ich mich gefrünt
Der gewint fröd vnd hohen muot
Sin hertz och niemer valschlich tuot
Si fuert mich vo dan al da
Ich vant ain huz was *himel pla*
Baydü mur und tach
Daz ich fo *plawez* nie gefach [...].
Ir wift das nieman da her gat
Er hab ze *trü* sich *bechert*
Min vrow sprach er hat gelert
Er tuot was man im fagt vor
Ze hant floz man uff daz tor
Mich tucht ich kām uff den gral [...].
Da was truren noch kain lait
Sy warent al *pla* geclait
By in safz in richer schow
Ain zart dü was ir aller vrow
Der gewant was och al da
Wol gestalt *safir pla* (*Lieder Saal*, III.CCLI.337).

Qui non soltanto i riferimenti scelti per connotare il colore *pla* sono gli stessi che erano stati trovati a proposito del significato di *pla* in ambito spirituale-religioso (*himel pla*, *safir pla*), ma è lo stesso lessico che rimanda a questa sfera: solo chi si è convertito (*bechert*) alla fedeltà/lealtà (*trü*) può oltrepassare quella porta, quindi il poeta dice anche che oltrepassare quella porta è stato come giungere al gral. In questo caso il *minne*-

dienst viene chiaramente indirizzato in un'ottica spirituale, cosicché i piani del significato simbolico in senso profano e in senso spirituale si intrecciano. Infatti, dal contesto *blâ* rimanda ad un referente simbolico profano, «costanza nell'amore», «fedeltà dell'amante», che però, tramite la scelta del lessico e delle immagini, richiama piuttosto il significato spirituale di *blâ*, costanza come virtù cardinale, in senso religioso.

Una tarda attestazione del valore simbolico di *blâ* in senso profano si trova nel *Ring* di Wittenweiler, dove nella *Tugendlehre* appare una donna *in blawen gwand* che dice:

(29) In deinem gdenchen
Hüet dich von willwenchen!
Bis in endvarwe stät
In fröden und in hertzeläd:
Mit dem ersten dich nicht weg
Noch dich pei dem andern leg!
Ein recht daz hat die stätichait,
Daz du scholt ze tuon sein brait:
Pleib nit pei den bösen dingen,
Von guoten lass dich niemant pringen! (WITTENWEILER, vv. 4815-26).

La donna in blu è la *stäte*, il blu non viene ulteriormente determinato, è rimasto solo come irrigidito riferimento simbolico alla *stäte*, la cui definizione appare completamente mutata, perché non c'è più traccia di *minne*, in quanto qui si tratta di costanza nell'agire. Quella che viene proposta qui è un'etica diversa, sganciata ormai dalla corte, ma anche dalla chiesa, è la morale borghese.

WACKERNAGEL (p. 224) nota come a partire dal XVI sec. dalla simbologia dei colori si sviluppi piuttosto la simbologia dei fiori; a questo proposito cita un componimento, in cui relativamente al blu, si legge:

(30) Weiss mir ein blüemli *blawe*
von *himmelblawem* schein:
es stät in grüener awe,
es heisst Vergiss nit mein (UHLAND, p. 108).

Il fiore ha un nome che richiama la virtù associata al colore: ancora un passo e il colore scomparirà, per lasciare il campo al solo fiore (WACKERNAGEL, p. 225).

3.3. *blâ* e il lusso: il significato emotivo-simbolico sul piano sociale

Le connotazioni assunte in una certa epoca da un colore si definiscono anche rispetto a chi lo indossa e in quali occasioni (cfr. MEIER, 1977, p. 146); per quanto riguarda *blâ* non ci sono moltissime attestazioni, ma in quelle che ci sono viene sovente specificata la tonalità, ricorrendo allo zaffiro o al lapislazzulo, dunque ad una gemma, ad un referente prezioso, che attira nella sua orbita il colore *blâ*.

Nel libro di Michel PASTOREAU *Couleurs, images, symbols* il titolo di un capitolo suona *La révolution bleue des XII^e et XIII^e siècles* (p. 22); la rivoluzione cui allude Pastoreau è una vera e propria rivoluzione del gusto, che coinvolge l'intera Europa occidentale: a partire dall'XI sec. il sistema dei colori vigente dall'antichità classica, basato su bianco-rosso-nero, viene scosso dall'ingresso massiccio del blu-azzurro come colore avente un valore proprio²¹. È solo da questo momento che si registra un uso intensivo del blu-azzurro, sia nelle creazioni artistiche (le vetrate, le miniature, gli smalti), ma anche nelle attestazioni linguistiche, nei gioielli, nell'abbigliamento e non ultima nell'araldica. Nel XIII sec. il blu-azzurro fa seriamente concorrenza al rosso, anche a livello simbolico e si gettano le basi per quelle denotazioni che ora ci paiono ovvie, come blu-azzurro per il manto della Vergine Maria o come colore regale.

Pastoreau stabilisce un forte parallelismo tra ascesa del colore blu-azzurro in senso generale e ascesa del colore blu-azzurro come colore destinato alle vesti della classe dominante. Infatti, soltanto a partire dal XIII sec., grazie ai progressi delle tecniche tintorie, fu possibile produrre stoffe azzurre di tonalità brillanti, che erano anche estremamente care (cfr.

²¹ Ovviamente non è che il blu-azzurro fino ad allora non esistesse, però non esisteva come 'idea', come concetto che rimanda eventualmente ad altro, cfr. PASTOREAU, p. 22.

PASTOREAU, p. 25). Fino ad allora le stoffe blu-azzurre sono collegate esclusivamente alle classi sociali inferiori, come testimonia ancora un componimento dello (pseudo)Helbling, dove c'è una geremiade sui tempi presenti in *Österrich*. Regna il caos, tanto che non si può più riconoscere l'appartenenza ad una classe sociale dall'abito indossato, perché tutti hanno indifferentemente lo stesso vestito (*gebür, ritter, dienstman / tragent alle gliches kleit*), mentre in un'epoca più serena l'ordine si rispecchiava anche nelle rigide prescrizioni riguardanti l'abbigliamento:

(31) dô man dem lant sîn reht maz,
man urloubt im [dem gebür] hûsloden grâ
und des vîrtages blâ,
von einem guoten stampfhart (HELBLING, II.60-1).

Qui si fa probabilmente riferimento al *Landrecht* attribuito dall'autore al duca Leopoldo I e contenente disposizioni sull'abbigliamento relative anche ai colori permessi e stabiliti per le diverse categorie sociali (HELBLING, II.316)²². In questo caso, allora, la tonalità di riferimento non sarà quella delle vesti di Cundrie, ma tendente piuttosto all'altro fuoco di *blâ*, orientato verso «livido», e anche per questo stabilito per i ceti più umili.

Solo dall'epoca in cui diventa possibile ottenere stoffe di un blu-azzurro brillante e luminoso il blu comincia a comparire come colore per vesti da cerimonia (PASTOREAU, p. 24), conoscendo un sempre maggiore successo, che avrà anche notevoli ripercussioni economiche. Infatti, i paesi renani, coltivatori di garanza, la più importante pianta colorante per il rosso, soffrono gravi perdite, mentre fiorisce l'economia dei paesi produttori di guado, pianta colorante per il blu.

A livello sociale, il nuovo ordine, che si usa riassumere come 'sistema feudale', si può leggere come contrassegnato da un nuovo sistema cromatico, che si sostituisce all'antica doppia opposizione bianco-nero e rosso-bianco. Si sviluppa invece un

²² Disposizioni simili vengono attribuite nella *Kaiserchronik* a Carlo Magno, cfr. WACKERNAGEL, p. 191.

nuovo sistema, articolato su una pluralità di livelli, che verrà poi definitivamente sistematizzato nell'araldica (PASTOREAU, p. 25), dove al blu-azzurro spetta un posto centrale.

Sopra (18) si è già visto l'esempio di Cundrie; nel *Trojanischen Krieg* di Konrad von Würzburg la descrizione di Elena è molto lunga e dettagliata; compaiono con una certa frequenza termini di colore e soprattutto di luminosità, di lucentezza; nella descrizione dell'abbigliamento ecco che arriva *blâwer*:

(32) sô wunneclichen schînât
getruoc nie ritter noch gebûr.
noch *blâwer* danne ein fin lāsûr
schein dâ sîn varwe reine
und glizzen tropfen cleine
von golde ûz sinem velde blâ,
die wâren von in selber dâ
gewahsen an der hiute
und heten si niht hiute
getrôufet noch gemachet drîn
(KONRAD VON WÜRZBURG, 1858, vv. 20246-55).

Il colore di questa stoffa compete, vincendo, colla gemma che sovente serve da pietra di paragone, visto che la stoffa è più blu (*blâwer*, comparativo) del lapislazzulo; viene inoltre rilevata la preziosità del ricamo dorato su campo *blâ*.

Un'altra attestazione interessante è nel *Helmbrecht*: la madre compra al figlio che vuol fare il signore un fazzoletto *blâ*: *si kouft im tuoch, daz was blâ* (WERNHER DER GARTENËRE, v. 169). Evidentemente il fazzoletto *blâ* funge qui da *status symbol*.

Altrimenti il colore *blâ*, sganciato da riferimenti simbolici, si trova in descrizioni che vogliono dare un'immagine di splendide ricchezze, p.es. nel lontano oriente, evocate tramite i colori, precisati spesso a loro volta dalle gemme cui corrispondono. In *Partenopier und Meliur* di Konrad von Würzburg, Partenopier, sceso dalla nave, va in giro per questa città, i cui le torri e le mura erano *von golde und von lāsûre* (KONRAD VON WÜRZBURG, 1871, vv. 807-8), in cui ci sono degli intarsi di

marmo rosso e bianco così precisi che sembrano una scacchiera (*schächzabelspil*). Il protagonista arriva poi a delle sale, ognuna di marmo di un colore diverso, *der eine rôt, der ander blâ / vil wünnlichen lüchte; / der dritte in grüne dühte, / der vierde wîz, der fünfte gel, der sehste brün, êst niht ein spel / daz ich in wil ze mære sagen* (KONRAD VON WÜRZBURG, 1871, vv. 836-41). Qui quello che importa è dare un'immagine di ricchezze mai viste, e l'autore si serve di queste descrizioni caleidoscopiche. Analogamente nel *Herzog Ernst*, dove Ernst e i suoi compagni arrivano in un palazzo favoloso, dal tetto d'oro e dai muri di smeraldo; ci sono dappertutto *edle gesteine*, i letti sono ricoperti di *richem pheller*, le lenzuola sono di seta, il letto d'avorio e oro; quindi, in tutto questo splendore, si dice che *ein samit vierecke unde blâ / was geleit an den esterich* (*Herzog Ernst*, vv. 2630-31).

3.4. L'araldica

È probabile che la medesima spinta alla sistematizzazione che ha fatto sì che ad un certo punto venissero redatte le 'grammatiche dei colori' delle allegorie d'amore sia responsabile, almeno in parte, della formalizzazione delle 'simbologie genealogiche' nell'araldica. Come precursore dei poeti-araldi viene sovente visto Konrad von Würzburg, in quanto, mentre i poeti a lui precedenti scrivevano romanzi su eroi immaginari, elaborando un'araldica fantastica, densa di simboli, (e questo vale anche quando gli eroi sono storici, perché come p. es. il Carlo Magno della *Chanson de Roland* è in primo luogo un'elaborazione poetica), Konrad scrive di eroi veri, storici, però nel quadro dell'immaginario torneo di Nantes. Dopo di lui, nel XIV sec., gli araldi scriveranno le gesta storiche di personaggi veri, con vere armi (cfr. CAIN VAN D'ELDEN, 15). Il blu è uno dei colori fondamentali dell'araldica, dunque in questo genere di composizioni ha uno spazio abbastanza ampio; nel *Turnier di Nantes* il *grâve wert von Bäre* ha uno scudo che è

(33) *lâsur blâ*
geverwet und verdecket.
und wâren drûf gestreckt
von golde zwêne vische:

dâbi mit undermische
lag drinne manec criuzelin,
daz ouch erlûchte guldin
und ûz dem blâwen velde schein
(KONRAD VON WÜRZBURG, 1959, vv. 626-34).

Il *herzog ûz Burgunne* ha uno scudo a bande oblique, *dri wâren guldin und dri blâ / von lâsur edel unde fin* (KONRAD VON WÜRZBURG, 1959, vv. 664-5), mentre poi viene descritto lo scudo del conte di Arteis, *von lâsur blâ, und was gestrôuwet wol darîn / vil manic lilje guldin, die glizzen wünnelichen hie. den schilt ein rant al umbevie / von kelen rôt geverwet* (KONRAD VON WÜRZBURG, 1959, vv. 670-75), infine per *von Nervis der grâve:*

(34) *der striche sehse wâren ouch,*
die an dem schilte viengen an
und wünnelichen lâgen dran
durch höher werdekeit solt:
dri wâren gar durliuhtic golt
und dri sô rehte lâsurfin
daz si niht blâwer kunden sîn
(KONRAD VON WÜRZBURG, 1959, vv. 682-88).

In tutte queste attestazioni emerge chiaramente l'equivalenza *blâ* = lapislazzulo (giacché nell'ultima attestazione la determinazione di colore è data propriamente da *lâsurfin*, mentre *blâwer* fornisce piuttosto la determinazione della tonalità); inoltre, non ci sono altre determinazioni se non aggettivi come *edel* e *fin*, che contribuiscono a rafforzare l'appartenenza del blu (precisato appunto attraverso il ricorso al lapislazzulo) ad una sfera nobile.

Nel corso del XIV sec. vanno registrati notevoli mutamenti per quanto riguarda l'araldica, che diventa più formalizzata, parallelamente all'evoluzione della figura dell'araldo da *Spielmann* a ambasciatore-messaggero. Inoltre, le armi non vengono più scelte sulla base di elementi simbolici, mentre il simbolismo intrinseco nelle armi più antiche viene per lo più dimenticato (CAIN VAN D'ELDEN, p. 3; pp. 14-15). Peter

Suchewirt è un araldo professionista; nelle sue *Ehrenreden* le rappresentazioni delle armi, che ancora nel *Turnier von Nantes* erano in gran parte una festa di colori, sono regolate da un rigido ordine: prima la descrizione dello scudo, poi l'elmo; anche nella descrizione dello scudo c'è da seguire una determinata procedura (CAIN VAN D'ELDEN, p. 166). Lo scudo del *graff Ulreichen von Tzili* è così descritto: *lafur pla nach himel var, /darinn drey stern von golde chlar, / Gen yedem ort geyt ayner glitz, / Der dritt gesenchet gen dem spitz* (SUCHENWIRT, XVI.199-201). Nella *Klage um Graf Werner* si legge:

(35) Ain part di geit liechten schein
 Von perlein chlar und von rubein,
 purliert, acht stuck sind dar gelait
 In parraweiz und wol berait.
 Di ander part ist hymel plu,
 Dar auf reichlich getziret da
 Sind lilygen reich von gold erhaben
 Gestrewet, di dikche stower gaben
 Den wappen mit it reichen prehen.
 Die lieplich wo sind an zesehen (SUCHENWIRT, I.175-84).

I termini di riferimento sono ancora quelli incontrati a proposito dei significati simbolici di blu, sia in ambito profano che spirituale-religioso, cioè il «lapislazzulo» e il «cielo»; per la prima attestazione si ripropone il modello del cielo stellato, cui rimandano le stelle dorate in campo blu. Però dietro queste immagini non sta più nulla, il significato simbolico, almeno in quest'ambito, non interessa, perché quello che sta in primo piano è il significato emotivo-atmosferico e la funzione con questo correlata, avere delle belle cose da guardare, *die lieplich wo sind an zesehen*.

3.5. *lividos = plao*

In tutte queste attestazioni del tedesco medio si sono incontrate un'unica volta quelle tonalità di *blā* con fuoco nella sezione più cupa della sfera semantica del termine, cioè quelle che sono p.es. connesse a «divido» (cfr. *sopra*, (31)). In effetti, anche in relazione alle attestazioni della fase antica, il fuoco su

queste tonalità nella fase media sembra essere in secondo piano. Tuttavia, si rinvengono comunque delle attestazioni che confermano come questa tonalità continui a far parte dello spettro di *blā*, p.es. Oswald von Wolkenstein in un componimento fa un quadro di come apparirà in vecchiaia:

(36) Ain kraus, weifs har
 von löcken dick hett ainft mein houbt bedeecket,
 daffelbe plafniert sich fwarz und graw
 von schilden kal durch fehöcket;
 mein rotter mund wil werden *plaw*,
 darumb was ich der lieben widerzäm
 (OSWALD VON WOLKENSTEIN, 5.II.1-6).

In questo caso *plaw* è associato alla vecchiaia, quando la bocca da *rot* diventa *plaw*; questa denotazione rompe con i consueti termini di riferimento, perché associato al colore assunto dalla pelle umana il significato emotivo di *blā* richiama qualcosa di sgradevole, in primo luogo i lividi. Bisogna anche considerare che la bocca fa parte della classe 1) di referenti distinti da Lehmann, vale a dire quelli che in uno stato definito 'normale' hanno un colore ben definito; per la bocca tale colore è appunto «rosso»; il passaggio dallo stato normale a quello contraddistinto da un colore 'altro', associato per di più, per quanto riguarda la pelle umana, a lividi e contusioni, non può che evocare decadenza e deperimento. Interessante notare come ci sia un riferimento alla costanza dell'amante (*darumb was ich der lieben widerzäm*), però non si può certo dire che in questo contesto appaia come un valore positivo.

In un'altra composizione di Oswald von Wolkenstein il termine *blaw* designa precisamente il colore derivato dalle percosse subite:

(37) Von slegen ward der Steren *blaw*
 und fehrai: «mifericordia!» [...]]
 Ir rugk, füfs, lend und bain
 die bifchof wol erblawen (OSWALD VON WOLKENSTEIN, 105.IV.1-2: 9-10).

Nel *Glossarium Diplomaticum* (s.v. *Blau und Blut*) è ripor-

tata tutta una serie di attestazioni da statuti cittadini dove compare la formula *Blau und Blut* (in diverse varianti, come p.es. *blau und blodig*, o *bloot et blawe* reso in latino come *ad livorem et sanguinem*), che indica il reato compiuto da chi ha malmenato una persona, causando a questa ecchimosi e ferite. Interessante è qui, oltre l'allitterazione tra i due termini, la funzione classificatoria del termine di colore, che fa sì che il reato venga denotato attraverso gli effetti dei colpi inferti, che possono aver provocato lividi, appunto di colore *blau* e/o ferite, da cui può essere fuoriuscito sangue.

4. Considerazioni finali

Confrontando le attestazioni dell'ata. e quelle dell'atm. risulta chiaramente che sia ata. *blâo* che atm. *blâ* sono termini di colore astratti, in cui si distinguono essenzialmente due fuochi, quello più brillante e saturo del cielo sereno e delle pietre preziose e quello cupo della pelle livida. Tuttavia, anche parallelamente a quella *révolution bleue* di cui parla PASTOREAU, si può anche constatare un riassetto del fuoco brillante, che dal valore essenzialmente neutro e descrittivo delle attestazioni più antiche assume poi una valenza decisamente positiva, ricca anche di una complessa rete di connotazioni simboliche.

Da sottolineare come sia frequente l'uso del termine di colore in funzione emotivo-atmosferica, volta quindi non tanto alla mera descrizione del valore cromatico del referente, ma ad evocare tutto un paradigma culturale. È proprio il ricorso continuo a particolari stilemi che può far sedimentare l'associazione a determinati messaggi semiotici, che può a sua volta innescare una funzione simbolica del colore stesso, se appunto con 'simbolo' si intende un catalizzatore dei principi semiotici di una determinata cultura (DOBROVOL'SKIJ & PIIRANEN, p. 22), destinati a diventare sempre meno trasparenti col passare degli anni e soprattutto col mutare delle coordinate socio-culturali.

Dalle attestazioni qui citate e dall'analisi di cui sono state oggetto emerge dunque chiaramente che «blu», come nome di colore preso in sé, non ha un contenuto cromatico definito una volta per tutte. Piuttosto, deve essere considerato nel contesto complessivo dell'interazione tra diversi sistemi semiotici (Eco, p. 173).

Dizionari

- Althochdeutsches Wörterbuch*, begr. v. E. Karg-Gasterstädt u. Th. Frings, hrsg. v. R. Grosse, Berlin (DDR) 1968
Glossarium Diplomaticum [...] des gesammten deutschen Mittelalters, hg. v. E. Brinckmeier, Aalen 1856-63
 KÖBLER, G., *Wörterbuch des althochdeutschen Sprachschatzes*, Paderborn-München-Wien-Zürich 1993
 PAUL, H., *Deutsches Wörterbuch*, Tübingen 1992⁹
 PFEIFER, M., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin 1993²
 POKORNY, J., *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern 1959-69

Fonti

- ALBRECHT VON JOHANSDORF = *Des Minnesangs Frühling*. U. Benutzung der Ausgaben v. K. Lachmann u. M. Haupt, F. Voss und C. v. Kraus bearb. v. H. Moser u. H. Tervooren, Stuttgart 1977
 ALBRECHT VON RAPRECHTSWILE = *Die Schweizer Minnesänger*, hg. v. K. Bartsch, Darmstadt 1964
Büchlein mit den farbigen Tuchblättern der Beatrix von Inzigkofen, Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, mfg 1045
Farbentracht, hg. v. W. Seelmann, in «Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung», 8 (1902) pp. 118-56
 FRAUENLOB (HEINRICH VON MEISSEN), *Leichs, Sangsprüche, Lieder*, auf Grund der Vorarb. v. H. Thomas hg. v. K. Stackmann u. K. Bertau, Göttingen 1981 (Abh. d. Ak. der Wissenschaften in Göttingen-Phil.-hist. Klasse; 3. Folge; 119)
 HADAMAR VON LABER = *Hadamars von Laber Jagd und drei andere Minnegedichte seiner Zeit und Weise*, hg. v. J.A. Schmeller, Wien 1850 (repr. 1968)
 HEINRICH KROLEWIZ ÜZ MISSEN [Heinrich Kröllewitz], *Vater Unser*, hg. v. Ge. Chr. F. Lisch, Quedlinburg-Leipzig 1839 (Bibliothek der gesammten (sic) deutschen National-Literatur von den ältesten bis auf die neuere Zeit; 19)
 HEINRICH VON MÜGELN, *Der meide kranz. A Commentary*, by A. Volting, Tübingen 1997
 HELBLING, S., [Werke], Hg. v. J. Semüller, Halle/S. 1886
Herzog Ernst, hg. v. K. Bartsch, Wien 1869
 HUGO VON MONTEFORT, [Werke], hg. v. K. Bartsch, Tübingen 1879
 JOHANS HADLUOB = *Die Schweizer Minnesänger*, cit.

- JOHANNES V. TEPL, *Der Ackermann aus Böhmen*, hg. v. A. Hübner, Leipzig 1954
- KONRAD VON MEGENBERG, *Das Buch der Natur*, hg. v. F. Pfeiffer, Stuttgart 1869
- KONRAD V. WÜRZBURG, *Der trojanische Krieg*, nach den Vorarb. K. Frommanns und F. Roth zum ersten Mal hg. durch A. v. Keller, Stuttgart 1858 [repr. Amsterdam 1965]
- KONRAD V. WÜRZBURG, *Partonopier und Meliur*, aus dem Nachlasse v. F. Pfeiffer hg. v. K. Bartsch, Wien 1871 [repr. Berlin 1970]
- KONRAD V. WÜRZBURG, *Das Turnier von Nantes. Kleinere Dichtungen Konrads v. Würzburg. I*, hg. v. E. Schröder, Berlin 1959
- KUONRAD DER SCHENKE = *Die Schweizer Minnesänger*. cit.
- Lieder-Saal, das ist: Sammlung altdeutscher Gedichte*, hg. v. J. v. Lassberg, Eppishausen 1846 [Privatdruck B.de I-III 1820-25]-St. Gallen-Konstanz [B.de I-IV]
- Der deutsche Lucidarius*, hg. v. D. Gottschall u. G. Steer, Tübingen 1994 (Texte und Textgeschichte: 35)
- MEISTER ECKHART, *Die deutschen und lateinischen Werke. Die deutschen Werke*, hg. v. J. Quint, *Die Predigten*, Stuttgart 1956
- Des Minnesangs Frühling*, u. Benutzung der Ausgaben v. K. Lachmann u. M. Haupt, F. Voss und C. v. Kraus bearb. v. Hugo Moser u. Helmut Tervooren, Stuttgart 1977
- MIGNE, J.-P. (éd.), *Patrologia latina*, Paris 1879
- NOTKER DER DEUTSCHE, *Martianus Capella «De nuptiis Philologiae et Mercurii»*, hg. v. J. C. King, Tübingen 1979
- OSWALD VON WOLKENSTEIN = *Die Lieder Oswalds von Wolkestein*, unter Mitwirkung v. W. Weiß u. N. Wolf hg. v. K.K. Klein. 3., neubearb. u. erw. Aufl. v. H. Moser, N.R. Wolf und N. Wolf, Tübingen 1987
- Die Schweizer Minnesänger*, hg. v. K. Bartsch, Damstadt 1964
- STEINMEYER, E. & E. SIEVERS, *Die althochdeutschen Glossen*, Bd. I-IV, Zürich 1879 [rist. an. Dublin-Zürich 1968]
- SUCHENWIRT = *Peter Suchenwirt's Werke aus dem vierzehnten Jahrhunderte*, hg. v. A. Primisser, Wien 1827
- UHLAND, L. (Hg.), *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*, Bd. I, Stuttgart-Tübingen 1844.
- WALTHER VON DER VOGELWEIDE, [Werke], 14. völlig neu bearb. Aufl. der Ausg. K. Lachmanns [...] hg. von Ch. Cormeau, Berlin-New York 1996
- WERNHER DER GARTENÄRE, *Helmbrecht*, hg. v. Fr. Panzer u. K. Ruh. 10. Aufl., besorgt v. H.-J. Ziegeler, Tübingen 1993

- WITTENWEILER, W., *Der Ring*, nach dem Text von E. Wießner ins Nhd. übers. u. hg. v. H. Brunner, Stuttgart 1991 (Universal-Bibliothek; 8749)
- WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, nach d. Ausgabe K. Lachmanns revidiert und kommentiert von E. Nellmann, Frankfurt/M. 1994 (Bibliothek des Mittelalters; 8 – Bibliothek deutscher Klassiker; 110)

Studi

- BENDER, B., *Color caelestis. Anmerkungen zur Farbe Blau im Mittelalter*, in H. GERCKE (Hg.), *Blau Farbe der Ferne*. (Katalog zu:) Eine Ausstellung des Heidelberger Kunstvereins in Zusammenarbeit mit der Stadt Heidelberg aus Anlaß der Eröffnung des Kunstvereinsneubaus und des Museumserweiterungsbaus vom 2. März bis zum 13. Mai 1990, Heidelberg 1995², pp. 82-103
- BERLIN, B. & P. KAY, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, Berkeley 1969
- BLANK, W., *Die deutsche Minneallegorie. Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform*, Stuttgart 1970
- BLUMENBERG, H., *Irdische und himmlische Bücher*, in «Akzente», 26 (1979), pp. 619-31
- BLUMENBERG, H., *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M. 1981¹ (1993³) [STW; 592]
- CAIN VAN D'ELDEN, S., *Peter Suchenwirt and Heraldic Poetry*, Wien 1976 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie; 9)
- CORBETT, G.G. & G. MORGAN, *Colour Terms in Russian: Reflections of Typological Restraints in a Single Language*, in «Journal of Linguistics», XXIV (1988), 1, pp. 31-64
- CURTIUS, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948¹ (1984¹⁰)
- ECO, U., *How Culture Conditions the Colours We See*, in M. BLONSKY (ed.), *On Signs. A Semiotic Reader*, Oxford 1985, pp. 157-75
- DOBROVOL'SKIJ, D.O. & E. PIIRANEN, *Symbole in Sprache und Kultur: Studien zur Phraseologie aus kultursemiotischer Perspektive*, Bochum 1997 (Studien zur Phraseologie und Parömiologie; 8)
- EHRISMANN, O., *Ehre und Mut, Aventure und Minne. Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter*, München 1995
- GAGE, J., *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1993²
- GIACALONE RAMAT, A., *Colori germanici nel mondo romanzo*, in «Atti e

- memorie dell'accademia toscana di scienze e lettere. La Colombaria», XXXII (1967), pp. 107-211
- KAY, P. & Ch.K. McDANIEL, *The Linguistic Significance of the Meanings of Basic Color Terms*, in «Language», 54 (1978), pp. 610-46
- LAUFFER, O., *Farbensymbolik im deutschen Volksbrauch*, Hamburg 1948
- LEHMANN, B., *ROT ist nicht «rot» ist nicht [rot]: Eine Bilanz und Neuinterpretation der linguistischen Relativitätstheorie*, Tübingen 1998
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom (et al.) 1970
- Lexikon des Mittelalters*, München-Zürich 1980
- MATRÉ, G., *A propos du vocabulaire des couleurs*, in «Ann. Univ. Paris», 28 (1958), pp. 137-50.
- MEIER, CHR., *Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen*, in «Frühmittelalterliche Studien», 6 (1974), pp. 245-355.
- MEIER, CHR., *Gemma spiritalis: Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München 1977 (Münstersche Mittelalter-Schriften; 34)
- MEIER, CHR. & R. SUNTRUP, *Zum Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter. Einführung zu Gegenstand und Methoden sowie Probeartikel aus dem Farbensbereich 'Rot'*, «Frühmittelalterliche Studien», 21 (1987), pp. 390-478
- OHLY, F., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977
- PASTOUREAU, M., *Vers une histoire sociale des couleurs*, in M.P., *Couleurs, images, symbols. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris 1989, pp. 9-68
- PERPEET, W., *Ästhetik im Mittelalter*, Freiburg-München 1977
- PLOSS, E.E., *Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter mit einem Ausblick auf die festen Farben*, Heidelberg-Berlin 1962
- RAUDSZUS, G., *Die Zeichensprache der Kleidung*, Hildesheim-Zürich-New York 1985 (ORDO Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit; 1)
- SAHLINS, M., *Colours and Cultures*, in J.L. Dolgin, D.S. Kemnitzer & D.M. Schneider (eds), *Symbolic Anthropology*, New York 1977, pp. 165-80.
- SUNTRUP, R., *Farbe, Färber, Farbensymbolik*, in *Lexikon des Mittelalters*, Zürich 1995
- VOLFING, A., *Heinrich von Mügeln: «Der meide Kranz». A Commentary*, Tübingen 1997
- WACKERNAGEL, W., *Die Farben und Blumensprache des Mittelalters*, in W.W., *Kleinere Schriften* 1., Leipzig 1872, pp. 143-240

- WEDDIGE, H., *Einführung in die germanistische Mediävistik*, München 1992²
- WEISGERBER, L., *Muttersprache und Geistesbildung*, Göttingen 1929
- WHORF, B.L., *Language, Thought, and Reality*, New York-London 1956
- WIERZBICKA, A., *The Meaning of Colour Terms: Semantics, Culture and Cognition*, in «Cognitive Linguistics», 1 (1990), pp. 99-150
- WIERZBICKA, A., *Semantics*, Oxford-London 1996