

Gianni Villani

VARIATI COLORI E NOTE PROLUNGATE DALLA VISIONE DI AMARANTA (*ARCADIA*, IV, 3-13)

1. Un nome comune e proprio: amaranto e *Amaranta*

Ci interessa osservare come su alcune linee del disegno intervenga la riscrittura del Sannazaro, in senso un po' spitzeriano, quale deviazione dall'uso medio, non solo strettamente linguistico, però; e quindi provarsi a intendere perché si rielabori piuttosto un tratto e non un altro di un paradigma, magari sin quasi a rovesciarne qualche senso, e proprio in tal modo anticipandosi orientamenti di là da venire.¹ Un primo singolare scarto è nella forma stessa *Amaranta*, considerato che il nome comune di un fiore, di genere maschile, è declinato dall'autore quale nome proprio al femminile. Si è inoltre attenti alla comparabilità – che non vuole senz'altro dire anche intertestualità – di forme relativamente distanti nel tempo, ben inteso ponendo sempre a fulcro di riflessione il testo di partenza, e comunque definendo un po' il campo, per non rischiare di dover magari risalir sino alla ritornante e indimenticata nota omerica di Atena dagli occhi azzurri (...*γλαυκῶπις Ἀθήνη*). Si preferisce infine prestare orecchio non tanto ai versi, quanto al «rumore sottile della prosa»,² nella cui grammatica si distendono «con passo lentissimo» (sono parole di Sannazaro, *Arc.*, V, 3) le sfumature multiple di colori e note.

Il nome del fiore, a dispetto di una origine così lontana da smarrirsi tra le nebulose del mito,³ è per la verità di uso piuttosto insolito sul piano

¹ Alquanto meno ci riguarda il riflettere su schemi catalografici, quali accolti nel *Gareggiamiento Poetico* del padovano Confuso Accademico Ammassato degli Orditi (Venezia, Barezzo Barezzi, 1611), dove scorrendo l'indice dei madrigali si trae l'impressione di trovarsi dinanzi a un teatro anatomico. Fra le secentesche bizzarrie non ne manca però taluna di finissima arguzia, come l'inserimento a rubrica della bella donna priva di un occhio, mirante a dissacrare l'irrinunciabile duale relativo ai «due occhi». Si veda invece M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *Sulla tradizione della "descriptio puellae" e sull'Amaranta di Sannazaro*, in «Rinascimento Meridionale», 2 (2011), 21-57: in part. 48-57.

² Faccio mie parole di G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano 1994, 31.

³ Una prima notevole menzione è in una favoletta esopiana, *Rhódon kai amáranton*, dove all'amaranto che si rivolge alla rosa lodandone la bellezza, questa ribatte dicendone la

letterario, quantunque beninteso registrabile sia prima che dopo l'*Arcadia*. Mai la voce è leggibile in Virgilio, a meno che non si voglia prendere in considerazione lo spurio *Culex* dell'*Appendix*;⁴ una sola volta essa occorre, ma come di sfuggita e insieme al nome di altri fiori, in Ovidio (*Fasti* IV, 3, 439). Scontato è che non possa mancarvi un cenno nella enciclopedia pliniana;⁵ mentre più interessante è richiamare taluna occorrenza presso il Lygdamo del *Corpus* tibulliano,⁶ e per maggior attinenza al presente discorso riferire soprattutto Tibullo, là dove questi intuiva la varia abbinabilità del color amaranto, accostandolo al bianco (corsivo nostro, e così sempre avanti nel citare):

*Candor erat qualem praefert Latonia Luna,
et color in niveo corpore purpureus, [...]
et cum contextunt amarantis alba puellae
lilia, et autumnno candida mala rubent.*

[Il suo candore era quello della Luna di Latona,
e il colore era *porpora* su di un corpo tutto *neve*, [...]
come quando *i candidi* gigli rivestono una fanciulla *amaranto*,
o come d'autunno le *mele bianche* si fanno *rosse*].⁷

Quanto al volgare, mai il fiore è menzionato dai grandi trecentisti, mentre fuori d'Italia – in ambiti tematici di tipo pastorale e in rapporto alle proprietà di pianta sempreverde – se ne ricorderanno Edmund Spenser (1552-1599) nel catalogo floreale incluso nel suo *The Shepherds Calendar* (12 egloghe, una per ogni mese dell'anno, ma forse anche per memoria della misura dell'ultima *Arcadia*), e John Milton in *Paradise Lost* (3, 334-

labilità, e aggiunge: «ma tu fiorisci sempre e sempre vivi rimanendo in giovinezza» (tradotto da *Aesopi fabula*, recensuit Æmilius Chambry, Paris 1925-1926, II, n° 324, 517).

⁴ Vd. *Thesaurus Linguae Latinae*, I, 1814, col. 2 s. v. (Per i lessici, quando occorra avvalersene, si rinvia alle voci pertinenti, con le aggiunte indicazioni di tomi, pagine, colonne; per il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a tutti è familiare la sigla *GDLI*. Anche per taluno dei maggiori classici, latini e italiani, a meno di necessarie disamine testuali, si rimanda al solo luogo esatto).

⁵ Così Plinio (corsivo nostro): «Amaranto non dubie vincimur. Est autem *spica purpurea verius quam flos* aliquis [...]; mireque, postquam defecere cuncti flores, madefactus aqua revivescit et hibernas coronas facit. Summa natura eius in nomine est, appellati, quoniam non marcescat», 'siamo davvero sedotti dall'amaranto, malgrado questo sia piuttosto una efflorescenza purpurea che non un qualche vero fiore [...]; e incredibilmente, dopo aver perso tutte le sue ciocche, ecco che esso, bagnato, rinverdisce e mette corolle in pieno inverno: l'essenza della sua natura è nel nome che lo designa, poiché non marcesce mai' (*Nat. hist.* XXI 23).

⁶ Vd. *Thesaurus Linguae Latinae*..., ancora s. v. *Amarantus*.

⁷ *Eleg.* III 4, 29-30, e 33-34 (in *Poesia d'amore a Roma fra Repubblica e Principato*, a cura di P. Fedeli, Milano 2007, 470-471). La versione in italiano dei passi citati, in lingue classiche o straniere, quando essa sia opportuna, è sempre nostra.

336).⁸ Dal punto di vista botanico, l'amaranto appartiene a una specie che può *anche* esser perenne, dal colore rosso scuro e dall'aspetto di infiorescenza, con qualche traccia di blu nascosta, nobilitato dall'uso fattone dai Medici in Firenze, che lo preferirono per i cerchi inclusi nel loro stemma. Agevole è riconoscerne l'etimo, da *alfa* privativo e *maràino* ('io marcisco'), esso vale per 'immarcescibile', 'immortale'.⁹

Venendo dunque al luogo che ci riguarda più da vicino, va innanzitutto constatato che non vi si predispone esattamente un ritratto, quanto una visione progressiva, affidata alla voce dell'autore stesso. Il primo tempo è quello del riconoscimento (parr. 3-4):

[3] Ma io che non men desideroso di sapere chi questa Amaranta si fusse, che di ascoltare l'amorosa canzone era vago, le *orecchie alle parole* de lo innamorato pastore e gli *occhi ai volti* de le belle giovenette teneva intentissimamente *fermati*, stimando per li *movimenti* di colei che dal suo amante cantare si udiva, poterla senza dubitazione alcuna comprendere. [4] E con accorto *sguardo* or questa or quella *riguardando*, ne *vidi* una che tra le belle bellissima giudicai; li cui capelli erano da un sottilissimo velo *coverti*, di sotto al quale duo *occhi* vaghi e lucidissimi scintillavano, non altrimenti che le chiare stelle sogliono nel sereno e limpido cielo fiammeggiare. [5] E 'l *viso* alquanto più lunghetto che tondo, di bella forma, con bianchezza non spiacevole ma temperata, quasi al bruno dechinando, e da un vermiglio e grazioso colore accompagnato, reimpieva di vaghezza gli *occhi* che 'l miravano.¹⁰

L'insistenza sulle parole-chiave afferenti l'impegno visivo sorprende per le sue variazioni e rimandi interni, con meccanismi di tipo anaforico o pleonasmii lievi, attraverso strutture che si organizzano a chiasmo: «gli *occhi ai volti* [...] fermati [io] teneva»; «con accorto *sguardo* or questa or quella *riguardando*»; «*vidi*»; «e 'l viso», che sta per 'volto', ma che rinvia comunque a 'vedere', in sinonimia e paronomasia. A un certo punto il raggio dei «duo occhi vaghi e lucidissimi» di Amaranta termina la propria corsa giusto sugli «occhi che 'l miravano». Segue la *descriptio* vera e propria, ma dinamica, obbedendo cioè al graduale scendere dell'occhio, mentre si fa tesa la ricerca cromatica, tra sogno e reticenza:

⁸ «They cast / their crowns, inwove with amarant and gold, / immortal amarant, a flower which once / in Paradise, fast by the tree of life, began to bloom», 'Essi intrecciarono ghirlande di amaranto e d'oro, / amaranto l'immortale, un fiore che un tempo / in Paradiso cominciò a fiorire sotto l'albero della Vita' (*The Paradise Lost* by John Milton, edited by J. R. Boyd, New York 1855, 129).

⁹ Un po' difficile sarebbe pretermettere il latente nesso apofonico con il radicale indoeuropeo *m̥r*, cui è riconducibile *mors*. Il nome non condivide invece nulla con quello di *Amarilli* (Virg. *Buc.* I, 5), di etimologia non pacifica.

¹⁰ Per le citazioni dalle opere volgari del Sannazaro, *Arcadia* inclusa, si riferisce da Iacobo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari 1961. L'episodio di Amaranta, senza necessità di ulteriori rinvii è alle pp. 25-26.

[6] Le labra erano tali che le matutine rose avanzavano; fra le quali, ogni volta che parlava o sorrideva, mostrava *alcuna* parte de' denti, di tanto strana e meravigliosa leggiadria, che a niuna altra cosa che ad orientali *perle* gli avrei saputo assomigliare. [7] Quindi a la marmorea e delicata gola discendendo, *vidi* nel tenero petto le piccole e giovenili mammelle, che a guisa di duo rotondi pomi la sottilissima veste in fuori pingivano; per mezzo de le quali *si discerneva* una vietta bellissima et oltra modo piacevole a *riguardare*, la quale, però che ne le *secrete* parti si terminava, di a quelle con più efficacia *pensare* mi fu cagione.¹¹

La narrazione prosegue cogliendo le movenze di un 'oggetto' in luogo, sullo sfondo di un quasi paradiso, pur esso non al tutto fermo:

[8] Et ella, delicatissima e di gentile e rilevata statura, *andava* per li belli prati, con la bianca mano *cogliendo* i teneri fiori. De' quali avendo già il grembo ripieno, non più tosto ebbe dal cantante giovene udito «Amaranta» nominare, che *abandonando* le mani e 'l seno, e quasi essendo a se medesima *uscita* di mente, senza advedersene ella, tutti gli *caddero*, *seminando* la terra di forse venti varietà di colori. [9] Di che poi quasi ripresa accorgendosi, *divenne* non altrimenti vermiglia nel viso, che suole tal volta il rubicondo aspetto de la incantata luna o vero ne lo *uscire* del sole la purpurea aurora mostrarsi a' riguardanti. [10] Onde ella non per bisogno, credo, che a ciò la astringesse, ma forse pensando di meglio nascondere la sopravvenuta roschezza che da donnesca vergogna li procedea, *si bassò* in terra da capo a coglierli, quasi come di altro non gli calesse, *scegliendo* i fiori bianchi dai sanguigni e i persi dai violati.

Se il riconoscere comporta il distinguere entro la varietà, ne consegue che al termine del processo la figura rientri nello spazio che la reclama, forse anche in virtù di un sentimento del mondo in via di riforma (cioè un po' meno antropocentrico), per una sensibilità che il Sannazaro sembra qua e là tradire lungo i suoi scritti:¹²

[11] Da la qual cosa io che intento e sollicitissimo vi *mirava*, presi quasi per fermo argomento colei dovere essere la pastorella di cui sotto confuso nome cantare udiva. [12] Ma lei dopo breve intervallo di tempo fattasi de'

¹¹ Sul significato funzionale di tale insistenza, nel rapporto che anche attraverso di esso si instaura tra momenti in prosa e momenti in versi entro il libro pastorale, oltre che per ulteriori sensibili note sull'episodio di Amaranta, vd. quindi I. Becherucci, *Le egloghe non egloghe dell'Arcadia* (2011), in Eadem, *L'alterno canto di Sannazaro. Primi studi sull'Arcadia*, Lecce 2012, 61-88: 70-73.

¹² «Vivat ovis, vivat quicquid sub sole creatum est!» (*De morte Christi Domini ad mortales Lamentatio*, v. 77, citato da *Latin Poetry*, translated by M. C. J. Putnam, London 2009, 98). Così si lascia sfuggire Sannazaro all'ultimo di alcuni versi in cui la *pietas* per la morte di Cristo inequivocabilmente si estende alle creature più miti. Sul tema, sottile e schivo, si annotava in G. Villani, *Miseria e precipizio: a proposito di alcune scene di "aucupio" nell'"Arcadia" di Sannazaro (e dintorni)*, in «Campi immaginabili», 54-55 (2016), 205-217. (Non andrebbe forse mancata di ricordare la circostanza per cui il Copernico, in Italia dal 1496, portava a compimento i suoi studi di diritto canonico in Ferrara nel 1503).

racolti fiori una semplicetta corona, *si mescolò* tra le belle compagne; le quali similmente avendo spogliato lo onore ai prati e quello a sé posto, altere con suave passo *procedevano*, si come Naiade o Napee state fusseno, e con la *diversità* de' portamenti oltra misura le naturali bellezze *augmentavano*. [13] Alcune portavano ghirlande di ligustri con fiori *gialli* e tali *vermigli* interposti; altre aveano *mescolati* i gigli *bianchi* e i *purpurini* con alquante frondi *verdissime* di *arangi* per mezzo; quella andava stellata di rose, quell'altra *biancheggiava* di gelsomini; tal che ognuna per sé e tutte insieme più a divini spirti che ad umane creature assomigliavano; per che molti con meraviglia diceano: – O fortunato il possessitore di cotali bellezze! –

Conclusa la scena, il racconto riprende con un nuovo e diverso atto di visione: «ma *veggendo* elle il sole di molto alzato [...]».¹³

All'interno di simile ricerca, che è qualcosa di diverso dal patetismo o dalla spettacolarità scenografica della poesia classica quale definita nei *Saturnalia* da Macrobio,¹⁴ anche il «non vedere» può appartenere al fenomeno ottico, costituendone il grado zero, come poco avanti si constata. Si richiamerà perciò un'analogia, straordinaria insistenza sul tema generale, sia nella precedente prosa («*si vedeva* pur Mercurio, che [...] con *gli occhi torti mirava* una bianca vitella [...], e con ogni astuzia si ingegnava di *ingannare* lo *occhiuto* Argo», III 20), sia già nel Prologo, 1: «Sogliono il più delle volte [...] negli adorni giardini *'a riguardanti aggradare*».¹⁵

2. Un cromatismo variabile e “antinomico”

La pagina dell'*Arcadia* appena riferita (a mezzo di successive scansioni) include quindi una ricerca cromatica continua, quasi a lanciare una sfida aporetica al lettore. Il viso di Amaranta si offre infatti allo sguardo «con *bianchezza non spiacevole* ma temperata»; e sin qui la gradazione è comprensibile, visto che il bianco potrebbe essere anche cereo, e magari metonimicamente trasferirsi da una «bianca mano» a delle «dita bianchissime» – come saranno, ad esempio, quelle della Gertrude manzoniana (su cui vd. *infra*). Nel nostro caso nondimeno il colore evolve al suo contrario, sin

¹³ Anche Mugñiz Mugñiz osservava a proposito di «sguardo inquisitivo» e di confusione nel paesaggio (*Sulla tradizione...*, 50). Una fanciulla di nome Amaranta riapparirà ancora nel prosimetro (XI^e, 82), ma una sola volta e solo in quanto nome, ovvero senza ragionevoli aspetti di comparabilità con questa della prosa IV.

¹⁴ Vd. F. Berardi, *Una gara di pittura tra Virgilio e Omero nei Saturnalia di Macrobio*, in «Incontri di filologia classica», 21 (2021), 261-283: in part. 275-277.

¹⁵ Cui si rispecchierà all'altro capo del *Libro Arcadio* la descrizione dell'orrido sotterraneo, da cui scaturisce un fiume onirico: «Luogo veramente sacro [...]; con tanta maiestà e riverenza *si offre agli occhi de' riguardanti*» (X, 26). A riguardo del tema della visione un raffronto è possibile con un sonetto del Boiardo («Già *vidi* uscir de l'onde una mattina»), dove tutto parrebbe generato dalla capacità dell'occhio di distinguere, con un anaforico «e vidi» a inizio di ogni strofa (*Amorum libri tres*, I 39), per cui vd. P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma 2023 (1^a ed. 2021), 65-68.

«quasi al *bruno*». Certo, i due opposti sono vicini già in una canzone petrarchesca («quando voi alcuna volta / *soavemente tra 'l bel nero e 'l biancho* / volgete il lume in cui Amor trastulla», *Rvf* LXXII, 49-51),¹⁶ ma lì le due tinte appaiono piuttosto accostate e non anche iridescenti.¹⁷ Semmai si direbbe che Sannazaro venga a precorrere degli appunti che saranno presi, una settantina d'anni più tardi (1550), dal Vasari:

Quando queste tinte d'un color *solo*, qualunque egli si sia, saranno *stemperate*, si vedrà a poco a poco cominciare il *chiaro e poi meno chiaro e poi un poco più scuro*, di maniera ch'a poco a poco troverremo il *nero schietto* (*De la pittura*, cap. XV).¹⁸

Nondimeno nello stesso Vasari si dirà piuttosto di progressione cromatica, quale visibile in uno spettro, che non alteri il colore singolo, creando semmai un «unito» nella variazione, o un qualcosa di 'ben accordato'.¹⁹

Analogamente, sorprendono un po' le «chiare stelle» che «sogliono nel sereno e limpido cielo *fiammeggiare*», visto che a un bianco brillante, con implicita *nuance* di celestina trasparenza, segue un predicato metaforico che distoglie il pensiero a favore di un rosso 'acceso';²⁰ né diversamente si può rilevare per la dittologia del «vermiglio e grazioso» riferito al viso di Amaranta, considerato che il *vermiglio* denota elettivamente il colore del sangue, non molto compatibile con un aspetto «grazioso». A onor del vero un'analogia frizione si registra nell'*Orlando Innamorato*, là dove di Angelica si dice che «essa è più *bianca* che ziglio nel prato, / *vermiglia* più che rosa in su la spina» (*Orlando Innamorato*, III, 11, 5-6); ma nel ritmo sostenuto della ottava l'effetto è diverso, per note che si rispecchiano veloci. Al tutto lineare era stato invece il petrarchesco «se mai *candide* rose con *vermeglie*» (*Rvf* CXXVII, 72), dove infatti i colori erano di nuovo avvicinati, non contraddetti;²¹ e

¹⁶ Con modalità ripresa poi da Giusto de' Conti: «Sapea ben come cangia ogni mia voglia / se volge il lume *tra il bel nero e il bianco*, / colei, che d'ogni ben mia vita spoglia» (*La bella mano di Giusto de' Conti*, a cura di G. Gigli, Lanciano 1916, XL, 66-68).

¹⁷ Su a cosa sia attribuibile il nero e a cosa il bianco, vd. le ipotesi in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano 2004 (1^a ed. 1996), 379 n.

¹⁸ *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, 71. Ancor più chiaro l'avvio del cap. XVIII (*De la pittura*): «L'unione nella pittura è una discordanza di colori diversi accordati insieme» (80).

¹⁹ Vd. Vasari, *Le vite de' più eccellenti...*, 81.

²⁰ A meno che il *fiammeggiare* non sia da intendersi quale esito felice a valle della fusione di più colori, quasi colore nuovo, diversamente schietto e 'puro', come ci pare vorrà poi intendere Giovan Battista Armenini (1530-1609) nei suoi *Veri precetti della pittura* (1586) in alcuni precisi punti (vd. M. Quaglino, *Il lessico dei colori*, in «Studi di lessicografia Italiana», a cura dell'Accademia della Crusca, 21 [2019], 237-265: in part. 249-250).

²¹ Dalla canzone si emargina ancora: «negli occhi ò pur le *violette* e 'l *verde*» (32); «ove fra 'l *bianco* et 'l *aurèo* colore» (49); «et *fiammeggiar* fra la rugiada e 'l *gielo*» (59); «fior' *bianchi* et *gialli* per le piaggie mova» (81); mentre è comunque opportuno Boccaccio, *Rime*, I, 9, 3:

analogamente si constaterrebbe nella boccacciana *Comedia delle ninfe*, per «le *candide* e ritonde guance di convenevole *marie* [‘color rosso’] cosperte» di una fanciulla, la cui visione raggiunge lo sguardo di Ameto (9, 15).²² Insomma, è ben comprensibile un candido viso con delle scocche rosse; come è altrettanto comprensibile un bouquet di rose parte bianche e parte rosse, mentre meno agevole sarebbe intenderne uno di rose bianche che sembrano diventare rosse.

Il metodo si conferma per ulteriori dettagli: le «labra» avanzano, sì, per intensità cromatica, le «matutine rose» («rose» nel nome, non sapremmo se anche nel colore), ma ad esse si avvicina con il procedimento della mèstica una punta di «bianco», relativa ad «*alguna parte*» dei denti (par. 6). Quanto alla «bianca mano» (par. 4), la tinta si perde tra molte altre imprevedibili nel numero: «forse *venti* varietà di colori» (par. 8), con un avverbio dubitativo curiosamente premesso a un numero che, per sineddoche, starebbe per un generico ‘molti’, e rispetto al quale non potrebbe esservi dunque granché da dubitare.

Amaranta, poi, immaginando di «nascondere», cioè ‘stemperare’, il sopravvenuto rossore (par. 10), si china a raccogliere dei fiori, «scegliendo» quelli «*bianchi dai sanguigni e i persi dai violati*». Ebbene, che dei fiori neri, o per meglio dire di un viola molto scuro, possano esistere, e più raramente essere graditi, si intende. Ma quanto ai fiori «persi»? cioè dal colore un po’ ‘tetro»? Difficile allora non richiamare Dante, che va visitando «per l’aere *perso*» coloro che ebbero a «tignere» «il mondo di *sanguigno*» (*Inf.* V, 90, e vd. 88-90), tanto più che il «perso» è un diaframma che impedisce di vedere, con tracce di significato connesse a ‘perdere’, come in *Par.* III 11-12: «o ver per acque nitide e tranquille / non sì profonde che i fondi sien *persi*». Una decisa spinta qui però proviene anche dall’incipit di *Rif* XXIX, 1 [canzone], dove procede un climax ascendente: «*Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*».²³

L’ekphrasis volge quindi alle «ghirlande» (par. 13), tra le quali spiccano i «ligustri» – a quel tempo non ancora piante per poeti laureati, ma per scrittori coevi del *Dioscoride* aldino, del luglio 1499 –; e credo evocati in Arcadia perché nel loro ciclo vitale essi assumono colori cangianti, dal

«sotto vivi rubin *chiari e vermigli*», e dove *chiari* si riferirà piuttosto alla luminosità che non al colore degli occhi (*Le Rime. L’amorosa visione. La caccia di Diana*, a cura di V. Branca, Bari 1939, 7).

²² Si cita qui e avanti da Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, a cura di A.E. Quaglio, Firenze 1963, 34 (edizione irrinunciabile, quantunque condotta con i mezzi possibili oltre mezzo secolo fa).

²³ Attesa la rarità dell’uso fra Tre e Quattrocento (vd. *GDLI*, XIII, 102, coll. 3-4, s. v.), sarà utile richiamare ancora Giusto de’ Conti, a proposito di un sonetto: «Quando Laura i capei d’or crespi e tersi / soavemente al sol commove e gira, / porge tanta dolcezza a chi li mira, / che *i solar raggi gli par bruni o persi*» (VII, vv. 1-4, citato da *Rime inedite di Giusto de’ Conti*, Firenze 1839, 19).

bianco della fioritura al viola delle bacche, al verde scuro delle foglie lanceolate. Per di più, ad accentuare l'effetto iridescente, vi si accostano le tinte gialle e vermiglie di fiori «interposti», con l'ulteriore amalgama di gigli *bianchi* (del tutto ordinari) e *purpurini* (rari, d'uno scuro borgogna), nonché di fronde *verdissime*, sì, ma di *arangi* (par. 13), il che lascia formare sulla nostra retina una sfumatura non lontana da quella *amaranto*. La stessa fanciulla alla fine sembra sciogliersi come un colore fra gli altri: «fattasi de' ricolti fiori una semplicetta corona, si *mescolò* tra le belle compagne» (par. 12). La forma non lascia margine a dubbi, essendo il *mescolato* un termine tecnico, adottato diffusamente dal Vasari;²⁴ mentre i fiori che cadono a terra, seminandola di colori, ne occultano – per ora – la tinta oscura.²⁵ Alta è per di più la frequenza di simili sfide pittoriche, e tuttavia accordate in pacatezza di dettato, con un andamento che, se fosse musica, sarebbe di «adagio ma non tanto».

E che si tratti di una sfida deliberata, in rapporto a un modo di pensiero, ci pare ribadito da un particolare emergente nella prima delle *Piscatoria*, *Phyllis* [post 1501?] – e dove oltre tutto occorre un riferimento al fiore dell'amaranto. Qui, pur di accostare due note dissonanti, si compongono infatti non già mazzolini di «rose e viole» o di «rose e gigli», ma nientedimeno che di «alghe» e di «candide viole», appartenenti non solo a stagioni distinte ma addirittura viventi in reami diversi:

At tu, sive altum felix colis æthera, seu iam
[...]
seu legis *aternos* formoso pollice *flores*,
narcissumque crocumque et *vivaces amarantibos*,
et *violis teneras misces pallentibus algas*,
aspice nos mitisque veni; [...]

[Eppure, sia che felice ormai tu viva in alti spazi, sia che con il bel dito tu raccolga fiori senza morte, – il narciso, il croco, e l'amaranto amante della

²⁴ Ad esempio: «Mettendo a' suoi luoghi i chiari e gli scuri et i mezi [...], che sono quelle tinte *mescolate* de' tre primi, chiaro, mezano e scuro» (*De la pittura...*, 71). E così annoterà più tardi l'Armenini, in un passo che sembra trarre qualcosa da Sannazaro: «se il colorito [...] non *aggradisce agli occhi de' riguardanti*, non potrà mai produr questo effetto, perché da' colori uniti e bene *accordati* si viene a partorir quel bello che *gli occhi rapisce* [...]» (*Dei veri precetti della pittura*, II, 7, 126, a cura di M. Gorreri, pref. di E. Castelnuovo, Torino 1988, 120-121). Nel Prologo dell'*Arcadia* (1) si leggeva: «Sogliono il più delle volte gli alti e spaziosi alberi [...] negli adorni giardini *a' riguardanti aggradare*».

²⁵ Dei precedenti di variazioni così prolungate non sembra agevole trovare. Nondimeno, malgrado il nostro primario interesse qui verta su esempî in prosa, è bene ricordare Poliziano, là dove si dice che Venere è «bianca, cilestra, candida e vermiglia» (*Stanze*, I, 77, v. 8); ovvero che l'alba nutre «gialle, sanguigne e candide viole» (I, 79, v. 2); ovvero ancora che «[...] l'erba verde sotto i dolci passi / bianca, gialla, vermiglia e azzurra fassi» (I, 55, vv. 7-8). Nel contempo è però vero che l'andamento sostenuto nel ritmo dell'ottava, se da un lato seduce il lettore per il suo modo concertante, dall'altro non è idoneo a rendere la progressione della metamorfosi.

vita –, mescolando alghe soffici a pallide viole, rivolgi a noi lo sguardo, e mitemente scendi].²⁶

Messi per un po' da parte i colori, si colgono poi entro la descrizione degli ulteriori tratti aporetici in rapporto al «modellato». Il viso della fanciulla presenta infatti delle geometrie che si confondono, giacché risulta «alquanto più lunghetto che tondo», descritto a mezzo di un aggettivo quantitativo e di un comparativo di maggioranza accrescenti un diminutivo; né al tutto plausibile sembrerebbe la dittologia antinomica di una «marmorea e delicata gola». Il riguardo maggiore lo si scopre però nella omissione di ogni riferimento ai capelli di Amaranto, di cui si dice senza dire nulla, né quanto a colori né quanto ad acconciatura, cioè se essi siano sparsi o raccolti, ondulati o crespi. Infatti, un «sottilissimo velo» li copre del tutto, rimanendo funzionalizzato non a decorarli, come era stato nella boccacciana *Comedia delle ninfe*,²⁷ ma a sovvertire lo schema topico.²⁸ Ebbene, tra i motivi di simile studiato silenzio, che ricorda quello dell'astuto pintore della prosa III del libro,²⁹ se ne possono cogliere un paio: uno, più di superficie, consistente nell'imbarazzo logico di attribuire chiome d'oro a una «giovene» chiamata Amaranta; e un altro, di maggior peso, consistente nella deliberata volontà di scartare sul codice. E che sia questo l'intento del Sannazaro è confermato dalla ulteriore «astuzia» di far vibrare poco avanti una nota cromatica a favore di Logisto ed Elpino, detti «belli di persona» nonché «amboduo coi capelli *biondi*» (par. 17), ai quali mancherebbe solo l'aggiunta di un loro gentile aspetto per riandar difilato al Manfredi dantesco (la cui apparizione era pur preceduta da un intenso sforzo visivo: «io mi volsi ver lui e *guardail fiso*: biondo era e bello e di gentile aspetto», *Purg.* III 106-107).³⁰ Si aggiunga, per completezza, che il

²⁶ *Piscatoriae Eclogae, Phyllis*, 91, 94-98 (cit. da Sannazaro, *Latin Poetry...*, 108).

²⁷ Nel cap. XII ripetutamente si dice di un velo sottilissimo, ma nel decorativismo trecentesco il non veder del tutto, rimangono funzionalizzati al disvelamento, con aggiunte conferme della dominante bionda tra pur varie armonie cromatiche. Si tratta di ampi luoghi del testo per cui non si può che rinviare all'insieme del cap. XII, specie ai parr. 1-16 (*Comedia delle ninfe...*, 41-42). Il particolare ritorna al cap. XXXII, 36-40, con schemi non privi di interesse se si raffronti la funzione reticente del velo di Amaranta rispetto a quella un po' maliziosa della ninfa boccacciana: «Ella era nuda, bene che picciola parte del corpo fosse di sottilissimo velo purpureo coperta» (*Comedia delle ninfe...*, 127).

²⁸ Alcuni tratti di ulteriore comparabilità tra *Comedia delle ninfe* e *Arcadia* sembrano relativi alla quinta e alla sesta ninfa (XV, 13, e XV, 24), per il «vedere» e per «il velo sottilissimo». Quanto ad echi petrarcheschi nella *descriptio*, vd. Mugñiz Mugñiz, *Sulla tradizione...*, 34-35 (per richiami a *Rvf* XC, 1-2; CXCVI, 7-10; CCXXVII, 1-4).

²⁹ Così alle porte del tempio di Pales: «dilettevole [...] era lo accorgimento del *discreto* [i.e. 'che ha saputo discernere'] pintore, il quale [...], diffidandosi di fare Venere sì bella come bisognava, la dipinse volta di spalle, scusando il difetto con la astuzia» (III, 23).

³⁰ E nella terzina precedente: «E un di loro incominciò: "Chiunque / tu se', così andando, *volgi* 'l viso: / pon mente se di là mi *vedesti* unque"» (103-105).

«biondo» è abbastanza raro nel libro pastorale, proporzionalmente un po' meno nelle egloghe più antiche,³¹ e tendente a scomparire nel procedere del testo.³²

Insomma, per la storia delle forme in rapporto a quella delle idee, le chiome nascoste di Amaranta si collocano al momento di inerzia di una parabola, ossia là dove si è esaurita la spinta ascendente di un modo, quello dei «capei d'oro», e da cui discende una ricerca di segno opposto: *the Ending is the Beginning*.³³

3. Difficoltà pittoriche e una sospetta allusione

Sottaciuti aspetto e colore di una capigliatura, è nondimeno legittimo immaginare per questa una forma fluente, sebbene abbastanza contenuta, entro un velo per l'appunto, e soprattutto attribuirle un colore rosso scuro; ed è altrettanto lecito chiedersi se nella sinopia della tela non possa celarsi qualche fanciulla storica, e se così fosse, si sospetterebbe da parte nostra piuttosto un nome socialmente in alto, come irraggiungibile. Ma intanto si consideri che il problema del «nero» è molto serio dal punto di vista pittorico, poiché esso impatta gravemente sulla tela sottraendo luce. Il «nero» è assenza di colore, a meno che la difficile nota cromatica non sia un po' acutizzata o un po' diminuita, in modo non molto diverso da come talora in musica – in rapporto a certe armonie eseguite per certi strumenti – si alteri una nota troppo marcata, con il *diesis* o il *bemolle*, ossia «innalzandola» o «abbassandola» di un mezzo tono. Con una piccola fuga in avanti, si pensi, per immediata esemplificazione, ai «due occhi *nerissimi*» della Geltrude nel *Fermo e Lucia* o per contro alla *Nerina* delle leopardiane «vaghe stelle dell'Orsa»; ovvero risalendo subito al *Teseida* boccacciano, vi si constati sia un addolcimento del «nero» sia una sua acutizzazione, visto che le

³¹ Sopravvivendo talora alle revisioni da esse subite (come in II^e, 107, dove le «dorate chiome» sono evocate da Montano).

³² Nell'egloga XII esso è dato come non più esistente. Così dice Summonzio (Summonte): « – Quel *biondo* crine, o Filli, or non increspilo / con le tue man, né di ghirlande infiorilo – » (vv. 19-20). Il colore è anche molto raro nei *Sonetti et Canzoni* (con cinque occorrenze, e nessuna nella variante del *dorado*); e magari è trasferito dal piano dei sensi a quello della mitologia (es.: «*Ninfe*, [...] / *alzate il capo biondo* / fuor già de le vostr'acque / e vedete il mio pianto e la mia morte», LIX, 53, 57-59, in *Opere volgari...*, 179). Il biondo sarà infine del tutto ignorato nella farsa II della *Giovene e la vecchia* (*Opere volgari...*, 261-264), dove si oppone la bellezza esistente – in un tempo perduto – alla bellezza scomparsa in un tempo presente; di tale farsa, nonché di qualche tratto di Amaranta, si ricorderà Pascoli in *Digitale purpurea* (così davvero si ritiene, limitandoci qui ad aggiungere che la digitale è una pianta recante efflorescenze molto simili a quelle dell'amaranto).

³³ Ci si riferisce a M.S. Collins, *Imagining in Renaissance Romance*, New York - London 1916, e in particolare al titolo riservato, in opportune pagine, al capolavoro sannazariano, per l'appunto *The Ending is the Beginning: Sannazaro's Arcadia (1504)*, 47-91.

«due ciglia» di Emilia si presentano a un tempo «nerissime» e «sottili» (*Teseida*, XII, 55, 3-6).³⁴ Allo stesso modo, nella *Comedia delle ninfe* (XV, 16) i «due occhi» di Lia si descrivono come «neretti, soavi, lunghi».³⁵

Prima del Boccaccio, però, già nella *Historietta Troiana* il ritratto di Elena, felicemente coeso, dove infatti circa novecento parole, attraverso nove scansioni, sono tenute da un solo verbo (*fue*), presentava alcune interessanti acciaccature cromatiche e dei correttivi armonici. L'eroina vi era infatti descritta, sì, come *chiara* e poco dopo come precisamente *bionda*, ma alla fine se ne pensavano delle ciglia diverse:

[159] Ella fue di bella statura, di *convenevole* grandezza, lunga e schietta, *convenevolmente* carnuta, adatta, snella, bianca come aliso, pulita come ivoorio, *chiara* come cristallo e *colorita* per avenente modo; [160] capelli *biondi* e crespi e lunghi [...]; le ciglia *sottili* e volte, *brune* di pelo e *basse*.³⁶

Non si riscontrano invece dei correttivi altrettanto espliciti nel ritratto di Cleopatra nel *Paradiso degli Alberti* (1425-1446?). Il tributo al canone della bellezza bionda non manca da parte del Gherardi pratese, vera erma bifronte, oltre che sperimentatore di forme varie di scrittura e arte; ma l'esercizio lì sembra piuttosto di maniera, attestato da una Cleopatra con «biondissime trecce», sebbene in qualche modo pure lì s'avverta poi il bisogno di alterare, magari a mezzo di un accumulo tardogotico sui colori più chiari, nonché attraverso perigliose spirali sintattiche, tra ipotassi e paratassi. Anche per il Gherardi ad esser posta in chiave è la visione, ed è questa a dettare la policromia, per un insieme che sotto un paio di aspetti costituisce un interessante precedente di linea per la prosa dell'*Arcadia*:

[100] la detta *legiadriissima* e *mirabile* Cleopatra in sun' navilio *vedea* tanto *mirabilmente* adornata co' innumerovoli donzelle [...], co' lle sue *biondissime* trecce legate da un filo *finissimo* d'oro, dove *mille preziosi varii lapilli* ridieno con *tanta arte*, con *tanta mirabile leggiadria* che mai simile a quella si *vide*; [102] dove *una armonia* [sic] *dolcissima* di *canti varii* [...]; dove un *continuo tono dolcissimo e armonico* si formava [...]; secondo la divina sapienza del *miracoloso* Platone era formata.³⁷

³⁴ *Teseida delle nozze di Emilia*, a cura di A. Roncaglia, Bari 1941, 357.

³⁵ *Comedia delle ninfe*..., 57. Della opportunità di un innalzamento tonale nel dire della bellezza bruna si accorgerà Agnolo Firenzuola nel *Dialogo sulla bellezza delle donne* (1541): «Il [colore] negro [...] quanto più è chiuso [cioè 'aumentato'] e più ascende all'oscuro, tanto più è fine, tanto più è bello» (*Dialogo della bellezza delle donne, Discorso secondo*, in *Opere*, a cura di D. Maestri, Torino 1977, 32).

³⁶ *Istorieta troiana con le Eroidi gaddiane glossate*, a cura di A. D'Agostino e L. Barbieri, Milano 2017, 246.

³⁷ Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma 1975, 37 (la descrizione di Cleopatra è ai parr. 100-103 del I libro). Val la pena riferire una nota del Lanza: «il "romanzo" del Gherardi è [...] sintomatico della tendenza culturale che in campo narrativo avrà i suoi risultati più cospicui nell'*Arcadia* del Sannazaro,

Ma un tassello di prosa quattrocentesca, ben più prezioso nel presente contesto, lo si ritrova presso il bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti (1445-1510), incline sia a narrare che a ritrarre figure femminili e giardini. Ebbene, tra i profili di donne illustri inseriti nel *Gynevera de le clare donne* (1483) ne leggiamo uno meritevole di assoluto riguardo, sia per talune dissonanti armonie di colori, malgrado la dominante bionda, sia per certa tendenza all'aporia, sia infine perché afferente a personaggio della corona napoletana, Isabella di Aragona (o, come meglio forse si direbbe e come appunto scriveva l'Arienti, di *Aragonia*):³⁸

Ma credo che 'l cielo permettesse [...] che poi la sua *anima* infra le *etheree et candidae nymphae* dominasse. Questa Isabella fu *formosissima*, quanto mai regina se possa ricordare. Alta de corpo, cum *grata macilentia, colorita bianchezza*; li suoi occhi tendevano *un poco sul bianco*; li capilli furono biondi et lungissimi. Infra certe venustà del suo corpo, mai fu veduta in donna *mane più bianche, né dete più longhi et ben proportionati*, che a lei. Naturalmente il suo *aspetto* era regale in modo, che qualuncha incognito l'havesse *veduta*, o sola, ovvero in compagnia de altre donne, non per *distinctione* de vestimente, ovvero altri portamenti, ma solo per la maiestà de lo *aspetto* che era in lei senza dubio l'haverbebe iudicata regina.³⁹

Un paio di note qui su ancora si impongono: una, concernente la forte idealizzazione della figura di Isabella; e un'altra, parallela, attinente l'esaltazione di quelle che si direbbero «divine proporzioni» (dove *formosissima* sta per 'perfettamente formata'), con tutti i correttivi di linee e colori possibili per la penna dell'Arienti, come a proposito della «colorita bianchezza»

nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna e nel *Peregrino* di Jacopo Caviceo» (Introduzione, XI). Sul Gherardi vd. ora il ricco saggio di F. Gallina, «*Speculando per sapienza*». *Vita opere e poetica di Giovanni Gherardi da Prato*, Catanzaro 2022.

³⁸ Personalmente non si sottovaluterebbe l'importanza della forma *Aragonia*, per motivi che si confida di approfondire, *si fas erit*, in diversa sede. Qui ne considero almeno la natura di anagramma pressoché perfetto della forma *arancio*, aggiungendo che la variabile si legge nel titolo della farsa VII: *Bando del serenissimo Don Ferrandino de Aragonia principe di Capua* (*Opere volgari...*, 296-297).

³⁹ Riferito da *Gynevera de le clare donne di Joanne Sabadino de li Arienti*, a cura di C. Ricci e A. Bacchi Della Lega, Bologna 1888, 248-249, ripreso in anastatica perfetta nel 1969 (Bologna, Commissione per i testi di lingua). Per Isabella vd. nell'insieme pp. 245-263. Si tratta del XXIII bozzetto sui trentatré dell'operetta, intitolato: «De Isabella de Aragonia regina di Neapoli piena di religione» (245). Uno studio complessivo sulle biografie femminili dell'Arienti è in C. Corfiati, «*Molte, se può dire, a la nostra aetate cum excellentia vixero*». *Le donne nella storia, secondo Sabadino degli Arienti*, in «*Feritas*», «*Humanitas*» e «*Divinitas*» come aspetti del vivere nel Rinascimento, Atti del XXII Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 19-22 luglio 2010), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze 2012, 523-531. Vi si pone in giusta luce una costante dell'opera, dimostrandosi come per ognuno dei tipi al femminile (regine, letterate, sante o altro) si esprima una *virtus* che assume a suo comun denominatore il nesso inscindibile tra *humanitas* ed *eloquium*.

di Isabella, ben comparabile con la bianchezza non spiacevole di Amaranta.⁴⁰ Proprio in direzione di Isabella porterebbe insomma quel nostro appena profilato sospetto circa la figura ispiratrice del disegno sannazariano.⁴¹

4. Dal chiaro allo scuro, per una diversa distinzione

4. 1. Rimanendo «assai parco» sul tema delle chiome nelle *Rime*,⁴² Pietro Bembo ci lascia tuttavia negli *Asolani* (marzo 1505, *princeps* aldina) un indizio di inversione di tendenza.⁴³ Nel libro a un certo punto Gismondo, formulante una visione positiva dell'amore, nel descrivere una fanciulla ipotetica, dapprima dice di una sua «treccia più simile ad oro che ad altro», ma immediatamente dopo attua un'improvvisa virata: «Hora scorge [...] le ciglia d'ebano piane e tranquille, sotto le quali vede lampeggiar due occhi neri e ampi e pieni di bella gravità, con naturale dolcezza mescolata, scintillanti come due stelle ne' lor vaghi e vezzosi giri, [...]» (II, 22).⁴⁴

Quindi, con una delle rare deroghe che ora ci si concede rispetto all'ambito della prosa, nonché scendendo veloci nel tempo, una decisa riforma di parametri estetico-stilistici si osserva nell'*Adone* mariniano (1623), ad esempio là dove la già scandinava Cleopatra del Gherardi è restituita alla sua più plausibile natura, essendo ritratta con un «nero crine al'uso di

⁴⁰ L'Arienti, fra l'altro, nutrì pure una viva curiosità per il tema del giardino, avendo composto una *Descrizione del Zardin Viola in Bologna* (vd. B. Basile, *L'Elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna 1993, 59-69). Quanto alle «divine proporzioni», il pensiero qui va evidentemente a Luca Pacioli (1445-1517), coetaneo preciso dell'Arienti, il cui *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità* sarà pubblicato 11 anni dopo il *Gynevera delle clare donne* (Venezia, Paganini, 1494).

⁴¹ Un probabile ritratto di Isabella d'Aragona, di autore lombardo tuttavia non certo, affiora da una lunetta murale della casa degli Atellani a Milano, dove l'acconciatura rende solo parzialmente visibili i capelli color amaranto. Isabella (Napoli 1470-Napoli, 1524) fu secondogenita di Alfonso II, duca di Calabria e di Ippolita Maria Sforza (detta d'Aragona, ma di fatto una Sforza e una Visconti), e dunque fanciulla circa quindicenne allorquando Sannazaro scriveva di Amaranta. Con la madre ebbe a condividere le iniziali: *YA*, e qui mi fermo.

⁴² U. Motta, «Capei d'oro». *Fortuna rinascimentale di un topos petrarchesco*, in *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, Atti del Convegno Internazionale (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016), a cura di M. Favero e B. Huss, Firenze 2018, 77-195: 81 (nello studio, molto annotandosi sulle chiome femminili fra tradizione letteraria e figurativa, il discorso procede a un assunto conclusivo su una sorta di preferenza universale per il biondo, per qualche ragione tra metaletteraria e antropologica).

⁴³ Come noto, il testo, composto tra 1497 e 1502 (redazione «queriniana»), era stampato da Aldo Manuzio nel marzo del 1505 (in 4°), ossia esattamente un anno dopo la *princeps* dell'*Arcadia*. Si trattò per altro di un punto fermo apposto a un processo, per il quale vd. C. Berra, *La scrittura degli "Asolani" di Pietro Bembo*, Firenze 1996 (saggio in cui occorrono pertinenti richiami al Sannazaro e all'*Arcadia*).

⁴⁴ Pietro Bembo, *Gli Asolani*, a cura di G. Dilemmi, Firenze 1991, 155-156.

Canopo» (XI, 47, 5); e soprattutto tanto si rileva nel sonetto *La schiava* (incluso nella *Lira*, 1614). Qui infatti, con modalità quasi provocatoria, la bellezza creola è esaltata al segno che a confronto sono svalutati persino l'avorio e la porpora: «[...] perde e s'oscura / presso l'ebano tuo l'avorio e l'ostro» (vv. 3-4);⁴⁵ e persino l'alba diventa come il tramonto (vv. 2-3). Il punto estremo di deviazione è però ben riconoscibile nel luogo in cui, con capovolgimento di significati sociologici, il poeta si dichiara servo d'amore d'una serva: «*Servo* di chi m'è *serva*, ecco ch'avolto / porto di *bruno* laccio il core intorno, / che per *candida man* non fia mai sciolto (vv. 9-11)».⁴⁶ Così almeno parrebbe; se non che la negatività del colore finisce con l'esser in parte ribadita, proprio in quanto la bellezza bruna è ammessa non già per una nobildonna, ma per una schiava. Una certa linea sembra comunque segnata, e, malgrado residue resistenze, lungo di essa proseguirà una nuova ricerca formale tra Sette e Ottocento, come ancora nel Novecento, con inclusi singolari esempî nel settore delle arti figurative. Così, a non voler perder mai di vista il testo di partenza, si scopre una perigliosa scissione entro una nota tela del Guercino, *Et in arcadia ego* (1618 ca.), pressoché contemporanea del sonetto mariniano.⁴⁷ Nell'opera si afferma infatti un contrasto deciso fra luce e tenebre, dandosi forte rilievo a due pastori fra loro molto diversi: l'uno, quasi femminile, e l'altro no, l'uno chiaro e l'altro scuro, e senza che si possa ben intendere donde provenga il chiarore che illumina la prima figura. In basso a destra, risplende un bel teschio. È un'Arcadia in disfacimento, con altissimi alberi di sicuro, a dirla con Sannazaro, ma visti in controluce e lungo campi seminati a morte.

Tornando alla prosa, può sorprendere un passo dalle *Avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1782) di Alessandro Verri, quale si legge al cap. VIII, *Lo sdegno di Venere*. Si tratta infatti di una pagina che per inclinazioni ecfrastiche e moduli tematici in qualcosa sembra davvero ricordarne certe del Sannazaro, come anche per lo *spleen* avvolgente una Saffo, magari già un po' wertheriana, comunque «dimenticata» di sé. Qui il rovesciamento riguarda il dettaglio delle sue «trecce», da emblema di seduzione (finché già «sparse») a principio di disordine (dacché pure «trascurate»):

Soleva [in incipit!] Saffo, verso il declinare del giorno, trattenersi alquanto nell'ampio e vaghissimo giardino [...].

⁴⁵ *Òstro*: dal lat. *ostrum* (gr. *ὄστρεον*), 'ostrica, conchiglia', ma metonimicamente 'porpora' già in *Rvf* CCCXLVII, «Donna [...] / et d'altro ornata che di perle o d'ostro» (1, 4).

⁴⁶ Il sonetto è discusso da Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana...*, 109-112.

⁴⁷ Sul dipinto si è di recente soffermata l'attenzione, giustappunto in rapporto al libro del Sannazaro, ritenendosi il prosimetro quale una delle maggiori fonti, se non anche la fonte ispiratrice del pittore emiliano: vd. L. Masone, *Et in Arcadia ego: Guercino lettore di Sannazaro*, in «Studi Medievali e Moderni», 27, 2 (2023), 303-318: in part. 311-316. Si tratta di un olio su tela, cm 78 x 99, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Inv. 1440.

La varietà dei fiori, la copia de' frutti empieva gli occhi con piacevoli colori. [...] E intanto un lieve zefiro scoteva le fronde degli alberi fruttiferi, e insieme di quelli le trecce sparse e trascurate della immobile fanciulla, che teneva gli occhi rivolti ai pesci lietamente guizzanti nei liquidi cristalli.⁴⁸

Il *mood* è per di più proprio quello di certi pastori d'Arcadia, con riconoscibile dissidio tra smemorata solitudine ed esultante primavera, per cui Saffo, in un luogo ricco di essenze destinate a risentirsi nella modernità, così intona:

Placida è la natura, sono freschi i fiori, l'aura è soave, tranquillo è il cielo, tripudiano i garruli uccelli, e fra poco in quelle frondi troveranno dolcissimi sonni; e questi pesci, benché raccolti in stagno angusto, guizzano contenti della loro schiavitù, *io sola* in mezzo alla calma universale sono agitata da crudele tempesta.⁴⁹

Nel medesimo capitolo il tema della capigliatura è sottoposto a una serrata revisione, ricordandosi, a riguardo, una tragica metamorfosi del mito: «ben sai – dice a Saffo la sua ancella Rodope – che a Medusa furono cangiate in *serpi le belle chiome*»;⁵⁰ né si può sottacere un passo del capitolo VII del romanzo, *Il ricamo interrotto*, dove è menzionato proprio un *amaranto*, e lo è in quanto fiore abbinabile alle tinte più diverse. Esso infatti ben si staglia in un vaso di alabastro, pietra nobile e spesso policroma, ma pure assai fredda, anticamente destinata a usi cinerari:

⁴⁸ In *Romanzieri del Settecento*, a cura di F. Portinari, Torino 1988, 483-608, in part. 515. Nel luogo riferito si osserva qualcosa che sarà ricordata forse da Manzoni (*Adelchi*, IV, 1, 1).

⁴⁹ *Ivi*, 516. Non è infatti qui arduo presentare un'epigrafe apposta su di un muro di campagna: «[...] Gli ucelli cantano festosi nel cielo perché tra poco e [sic] primavera i prati meteranno il suo manto verde, ed io come un fiore apasito guardo tutte queste meraviglie» (*Colloquio*, da *Vocativo*, in A. Zanzotto, *Tutte le opere*, a cura di S. Dal Bianco, Milano 2015, 121). Per chiarezza di perimetri, richiameremmo qualcosa dall'*Arcadia*, almeno: «Ergasto mio, perché solingo e tacito / pensar ti veggio?» e «Primavera e suo' di per me non riedono» (I^c, 1, 34). Beninteso per Leopardi si rinvia a M. Corti, *Passero solitario in Arcadia*, in «Paragone. Letteratura», 194 (1966), ora in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano 2001, 193-207.

⁵⁰ *Avventure di Saffo...*, 517. Si procede comunque in modo cauto, visto che il secolo calante è tuttavia quello di acconciature e guance pallide, dove è ammesso il nero acuto di un neo posticcio. Esempio il ritratto di Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, realizzato da Elisabeth Vigée Lebrun (1755-1842) e databile al 1783 (Versailles, Petit Trianon; olio su tela, 87 x 113 cm.; inv. 3063), dove lo stereotipo è autorizzato da un soggetto proveniente dal vertice della piramide sociale, cui non è possibile negare il chiaro (mentre bruna si dipinse perlopiù la medesima Lebrun, con qualche parziale eccezione).

Venne quindi Rodope recando freschissimi *fiore* [...]: gli pose nel vaso d'*alabastro* [...], scelse fra loro un *amaranto*, e lo rivolse verso di sé *distintamente per modello* dell'opera. [...].⁵¹

Amaranta d'altronde, a dispetto dell'etimo del nome, non è affatto immarcescibile. Quando tutto si sarà consumato, la felicità della visione si convertirà nella cecità di un quadro desolato, dove ogni cosa scompare perché ogni cosa è incolore, e dove infatti i fiori «per le meste campagne tutti *comunemente* ammarciscono» (*A la sampogna*, parr. 10-11: 11). E c'è del *romance* in tutto questo, secondo lo spettro di significati più vario che il termine può assumere nella lingua inglese.

4. 2. I modi di un processo, che vede nuove tendenze morali via via affiancarsi a vecchi gusti estetici, emergono bene se si pongono a fronte due diversi luoghi dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, entrambi modificati nel passaggio tra prima e seconda redazione del romanzo epistolare (1798 e 1802). I luoghi vanno riferiti entrambi secondo i rispettivi assetti redazionali, per un quadruplice raffronto:

1798

Era ella [Teresa] neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle sue *nere chiome* disciolte *velava* parte della sua spalla destra e del seno, e scendeva a far parere più *candido* l'ignudo braccio che *mollemente* accompagnava le *rosate sue dita*, mentre arpeggiava fra le corde. (*Lettera XV*, 31 novembre)

1802

Era [Teresa] neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle sue *chiome biondissime* diffuse su le spalle e sul petto, i suoi *divini occhi* nuotanti nel piacere, il suo viso sparso di un soave languore, il suo *braccio di rose*, il suo piede, le sue *dita arpeggianti mollemente*, tutto tutto era armonia. (*Lettera* del 3 dicembre)⁵²

Qui su, in apparente controtendenza, il Foscolo in un secondo tempo destituisce le linee più nuove a favore di quelle antiche: sia perché ridà il biondo alla capigliatura di Teresa, che anzi diventa persino biondissima, con acutizzazione non necessaria, sia perché le chiome della fanciulla, da «disciolte» che erano, si fanno più liricamente «diffuse». Se non

⁵¹ *Avventure di Saffo...*, 514. È plausibile che la preferenza fosse ispirata anche da coevi gusti di tendenza, destinati a divenir moda con il tempo. Annotava Leopardi: «Le stesse nostre classi colte pochi anni sono, quando erano meno o civilizzate o corrotte avevano lo stesso gusto de' nostri villani, ma in assai maggior grado. Ora i colori *amaranto*, *barbacosacco*, *napoleone* ed altri simili mezzi colori sono di moda, e questo effetto si attribuisce a piccole ragioni, ma invero egli tiene alla natura generale dell'incivilimento» (*Zibaldone di pensieri*, n. 1669, in Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, II, con introduzione e cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze 1969, 466-467). Non fu invece un ossequio alla moda un noto spunto del Foscolo: «de fontane versando acque lustrali / *amaranti* educavano e viole / su la funebre zolla [...]» (*Dei Sepolcri*, 125-27).

⁵² Rispettivamente da: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, [fort. Bologna] 1798, 47-48; e *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin. Firenze 1970, 26-27.

che, se si passa a un brano successivo del romanzo, quello in cui è descritta invece la nobildonna madre di Teresa, e moglie del patrizio T*, le cose andranno del tutto al contrario, abbandonandosi il biondo al suo destino, quello di una fanciulla irraggiungibile, e per contro riservandosi la realtà del nero, con l'indispensabile innalzamento tonale, a favore di un ritratto di signora:

1798

alcune *ciocche* posavano i loro ricci or sul collo, or fin dentro il seno, quasiché quelle piccole liste *dorate* dovessero servire all'*occhio* inesperto di guida, ed altre [...] le ingombravano le pupille; ella frattanto alzava le *dita* per diradarle, e talvolta per volgerle ed assettarle meglio nel pettine.

(Lettera XVII, Padova, 11 dicembre, ore 2)

1802

alcune *ciocche* posavano i loro ricci or sul collo, or fin dentro il seno, quasi che quelle piccole liste *nerissime* dovessero servire agli *occhi* inesperti di guida; ed altre [...] le ingombravano le pupille; essa frattanto alzava le *dita* per diradarle e talvolta per avvolgerle e rassettarle meglio nel pettine.

(Lettera XVII, Padova, 11 dicembre, ore 2)⁵³

E infatti bruna sarà una Signora antonomastica, ossia la Geltrude-Gertrude manzoniana, e sin dal *Fermo e Lucia* (1821-1823), disegnata in un modo che rimarrà sostanzialmente eguale nei *Promessi Sposi*, volgente al bianconero di un femminile velato. Nondimeno, rispetto agli schemi della tradizionale *descriptio*, non poche sono le permanenti linee di comparabilità, e molte di queste per la verità consentono un raffronto agevole anche con la figura aristocraticamente ambigua di Amaranta, a cominciare dall'impegno investigativo di chi intende distinguere per vedere: quello dell'autore nel caso più antico, e nel secondo caso quello di un personaggio che è, esso stesso, sin dal suo stesso nome, attitudine al vedere (cioè *Lucia*):

Ma io, che non men desideroso di sapere [...] con accorto sguardo or questa or quella riguardando, ne vidi una [...]

Lucia, che non aveva mai visto [...] non iscorrendo persona, stava come *incantata*; quando [...] guardò da quella parte, e vide una finestra [...] e dietro a quella *una* monaca [...]⁵⁴

In realtà, per comparare le grammatiche e i connettivi di entrambi i testi, occorrerebbe proporre raffronti integrali delle due descrizioni; nondimeno qui è almeno possibile emarginare alcuni ulteriori passaggi, di cui un primo, quasi d'obbligo, si riferisce a un velo rispettivamente dipinto:

⁵³ Rispettivamente da: *Ultime lettere...*, 1798, 52; e *Edizione nazionale...*, 156-157. Ai luoghi qui su confrontati in sistema si faceva riferimento già in Motta, «*Capei d'oro*». *Fortuna...*, 99-100, che perveniva a conclusioni un po' diverse.

⁵⁴ *I promessi sposi - Storia della colonna infame*, I, a cura di L. Badini Confalonieri, Roma 2006 (il ritratto di Gertrude, senza qui necessità di ulteriori indicazioni, è al cap. IX, 170-171). Nel *Fermo* il ritratto è in Tomo II, cap. I, 183-185 (A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, a cura di S.S. Nigro, Milano 2009; la breve citazione da p. 185).

li cui capelli erano da *un sottilissimo velo* co-
verti, di *sotto al quale duo occhi vaghi e lumino-*
sissimi scintillavano,

un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente sulla te-
sta, cadeva dalle due parti [...]; *sotto il velo,* una
bianchissima benda [...] cingeva [...] *Due occhi,*
neri neri anch'essi, *si fissavano;*

e di cui un secondo attiene alla corrispondenza inversa tra movenze e rigidità delle due diverse figure:

Et ella delicatissima e di gentile e *rilevata sta-*
tura andava per li belli prati *con la bianca mano*
cogliendo *i teneri fiori* [...]

Era essa, in quel momento [...] *ritta* vicino alla
grata, *con una mano* appoggiata *languidamente* a
quella, e le *bianchissime dita intrecciate ne' vòti* [in
FL ne' fori]

Neppure è difficile riconoscere una eco della gola «marmorea» di Amarantha prolungarsi sino al «mento» di Gertrude (dettaglio insolito del catalogo), sotto il quale una benda terminava «in un soggolo», per poi distendersi «alquanto sul petto *a coprire lo scollo* d'un nero saio». L'ultimo particolare, del seno, non mancando nella tela ottocentesca, è rivelato nel velarlo: insomma anche qui adottandosi una tecnica degna di «astuto pintore». Nell'insieme, sin dagli equilibri provvisori del *Fermo e Lucia* sono riconoscibili gli ulteriori e complessivi elementi del *topos* (due occhi, labbra, gote, mani, e così via), quantunque riferiti a una figura la cui bellezza non potrebbe essere detta, e perciò intravista come in un negativo tratto da una immagine positiva, o come in un dagherrotipo sbiadito posto a fronte dell'originale; così il particolare delle labbra (in entrambi i testi a inizio frase) è contraddistinto da un analogo colore (rosa), che da Manzoni è dapprima «diminuito» e subito dopo «aumentato», e subito di nuovo «diminuito»: «Le labbra, quantunque appena tinte d'un roseo *sbiadito*, pure, *spiccavano* in quel *pallore*» (mentre in Sannazaro: «Le labra erano tali che le matutine *rose avanzavano*»). E Gertrude, nel suo abito plumbeo, è doppiamente bruna, con dei sopraccigli «neri neri» cui si accorda in onda successiva il particolare di «una ciocchettina di neri capelli», quale usciva «sur una tempia»; finché, a chiudere, sopraggiunge un riferimento al modulo della *bianca mano*, dapprima attraverso una metonimia, poi in modo diretto (nonché mediato, parrebbe, dalle ortisiane «dita arpeggianti *mollemente*» su ricordate): «*Era* essa *con una mano* appoggiata *languidamente* a quella, e le *bianchissime dita* [...]». In ogni caso la nuova armonia si produce in costanza di tenuta dalle note più antiche, per un bianco ormai necessariamente spiacevole e con dita intrecciate a mo' di stecchi nei «vòti di una grata» (ma nel *Fermo e Lucia* «nei *fori* di una grata», in modo forse meglio chiaro, oltre in

paranomasia e quasi rima con *fiori*).⁵⁵ Dal punto di vista pittorico, la descrizione di Gertrude condivide invece ben poco con il brevissimo bozzetto della Suzanne di Diderot, tranne forse che per qualche minimo dettaglio:

Mes compagnes [...] se disent: «Mais voyez donc, ma sœur, comme elle est *belle!* comme ce *voile noir* relève la *blancheur* de son teint! comme ce bandeau lui sied! comme il lui *arrondit le visage!* comme il étend ses *joues!* comme cet habit fait valoir sa taille et se bras!».⁵⁶

Se poi si pensa al Manzoni prima del 1810, un disegno ragguardevole è rinvenibile negli sciolti *A Parteneide* (98 endecasillabi), la cui composizione è di poco posteriore alla richiesta che Jens Baggesen (1764-1826) aveva fatto pervenire al gran lombardo di volergli tradurre in italiano il suo poema idillico *Parthenäis* (1807), in 12 canti.⁵⁷ Come noto, lo scrittore garbatamente declinava, comunque stilando in cortese risposta un poemetto breve, altrettanto «idillico», ma in controcanto, in versi che scorrono con tempi rattenuti, quasi a volere la prosa. Nel cuore di simili sciolti (vv. 47-68) appare all'improvviso una meravigliosa «vergine orobia», un «portento» non poi così dissimile dalla visione di *Amaranta*, e non tanto per i tratti pur coerenti di un disegno, quanto per gli omogenei esercizi cromatici e soprattutto per la sovrapponibilità di connettivi verbali di per sé non necessari al canone (*solere, accorgersi, corona, onde, venti / mille*), mentre nemmeno manca una nota per il raro fiore dell'*amaranto*. Andrebbero anche

⁵⁵ La forma *vòto*, sm., nell'accezione di 'cavità, 'intercapedine' è rarissima (vd. *GDLI*, XXI, 1030, coll. 2-3, s. v. *vuoto*); per quanto verificato, essa pare attestata nel solo Boccaccio: «aggirandosi l'uomo intorno al vòto del corno a guisa di [...]» (*Il "Comento alla Divina Commedia" e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di D. Guerri, I, *Comento alla Divina Commedia*, Proemio, Bari 1918, 124). Sotto un profilo logico la destituzione di *fori* è comprensibile, considerato che una grata non può essere 'forata'; ma anche *vòti* (P. S.) lascia qualche perplessità, essendosi da tempo imposto l'aggettivo *vuoto*, di più agevole comprensione, non affidata al riconoscimento di un tonema. La variabile con monotongo continuava però ad esser forse preferita per una più severa chiusura della frase (e magari per non rinunciare del tutto alla soluzione del *Fermo e Lucia*).

⁵⁶ Sul rapporto narratologico, nonché ideologico e morale, tra la storia della monaca di Monza e di quella parigina, vd. G. Ferroni, *Da Suzanne a Gertrude, da Diderot a Manzoni*, in «Quaderns d'Italià», 22 (2027), 123-132 (dove ben si colgono le ragioni separative fra Diderot e Manzoni, sul piano tematico e morale, non sussistendo nemmeno l'ipotesi di raffronto quanto all'aspetto fisico). Si aggiunga che, con piena adesione etica da parte dell'Autore, anche Lucia è bruna; ma nella sua «modesta bellezza» non poche cose brillano, come i sopraccigli «lungi e neri» e soprattutto come le «trece [...] trapassate da lunghi spilli d'argento» (*I promessi sposi...*, cap. II, parr. 44-45, 55-57).

⁵⁷ Come aveva invece accettato di fare Claude Fauriel, la cui versione era stampata nel 1810 (vd. *La Parthénéide. Poème de M. J. Baggesen, traduit de l'allemand*, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1810), recante in introduzione le sue *Réflexions préliminaires sur le poème suivant et sur la poésie idyllique, en général* (I-CVIII).

qui chiamati a confronto l'intero episodio più antico e l'intero luogo centrale del poemetto, ma si deve opportunamente stralciare:⁵⁸

[4] e con accorto *sguardo* or questa or quella *riguardando*, ne vidi *una* [...] [8] ebbe dal cantante giovene udito «*Amaranto*» nominare, che [...] tutti [*i fiori*] gli caddero, seminando la terra di forse *venti varietà di colori*. [9] Di che [...] *accorgendosi*, divenne non altrimenti vermiglia nel *viso* che *suole* talvolta il rubicondo *aspetto* de la incantata luna [...] mostrarsi a' *riguardanti*. [10] *onde* ella [...], pensando di meglio nascondere la *sopravenuta rossezza* [...], *si bassò* in terra da capo a *coglierli* [...] scegliendo i fiori bianchi dai sanguigni e i persi dai *violati*. [...] [12] Ma lei [...] fattasi de' raccolti fiori una semplicità *corona* [...].

(*Arcadia*, IV 8-11)

[...] Ivi un portento (47) / al mio *guardar* s'offerse, *una* indistinta / aerea forma (49) [...] / [...] non cingea *corona* (57) / se non di *fiori*; e sol di questi *vaga* / fra i *color mille*, *onde* splendea distinta / la verdissima piaggia, or la *viola*, (60) / or la *rosa coglieva*, or l'*amaranto*, / tal che Matelda rimembrar mi feo; / ed ecco alfin del mio venir *accorta* / volger *le luci* al pellegrin pareo / pien di *maraviglia*, e la *rosata* (65) / faccia *levando*, mi pareo guardarlo, / e sorridere a lui come si *suole* / ad *aspettato* [...].

(*A Parteneide*, vv. 47-68)⁵⁹

* * *

Proseguendo oltre le Alpi e di oltre un quindicennio, una finezza sul chiaroscuro si osserverà in *Madame Bovary* (1856). Sorprendentemente, in Flaubert il colore mutevole non volge dal bruno al chiaro o viceversa, ma da uno scuro meno intenso a uno scuro definibile *nero*, quasi che il modello fosse asserito e negato a un tempo: «Sa main pourtant n'était [...] *point assez pâle* peut-être [...]. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux; *quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs* à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec *une hardiesse candide*».⁶⁰ Emme Bovary è di estrazione contadina, come lo era stata Lucia, ma almeno tenta l'avanzamento sociale, sposando il benestante Charles. Se si proseguisse con lo Zola di *Thérèse Raquin*, osserveremmo il dominio del nero, nondimeno con persistenti ricerche attenuative. Ma dovendosi pur chiudere questi cenni, e rientrando immediatamente dalle nostre parti, occorrerà scendere ancora di qualche decennio per imbattersi nell'adesione al bruno la più empatica, nonché agli

⁵⁸ La contrarietà dello scrittore, il cui interesse volge in nuove direzioni, come egli scrive nel cuore del poemetto, è ben documentata dal confronto tra l'autografo di una prima bozza del testo (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. Manz.B.XIV.4a) – fittissimo di cancellature e di lettura a tratti impossibile – con l'autografo del testo definito, che procede limpido e senza esitazioni (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz.B.XIV.4b).

⁵⁹ A. Manzoni, *Tutte le opere*, a cura e con introduzione di M. Martelli, premessa di R. Bacchelli, Milano 1993, *Poesie giovanili, rifiutate inedite*, XVIII, *A Parteneide*, 54-56: 55. La citazione di Matelda si riferisce ovviamente a *Purg.*, XXVIII, 46-69, ma ha il sapore di uno storno, quasi nulla essendovi di davvero comparabile sul piano testuale e dei significati tra la funzione della figura dantesca e la visione della «verGINE orobia».

⁶⁰ G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris 1929, 33.

antipodi dei «capei d'oro all'aura sparsi». La riconosceremmo nei *Malavoglia* (1881) del Verga, dove infatti la figura della *Vespa*, nipote prima e poi anche moglie dell'usuraio soprannominato lo zio Crocifisso, in una pagina del cap. VII che non cessa di sorprenderci ogni qual volta la si ripensi, è ritratta così: «Ma la Vespa [...] andava gridando [...] colle mani in aria, *nera come un tizzone, e coi capelli al vento*».⁶¹

Breve sintesi: Si propone una rilettura dell'episodio di Amaranta (*Arcadia*, IV, 3-13), rilevandovi i particolari di una strenua ricerca cromatica, al cui interno alcune dissonanze si compongono in rinnovate armonie, con aspetti che procedono dalla pittura, e non poche suggestioni affioranti da logiche della musica. La pagina in questione costituisce un modello di prosa d'arte, che per un verso si configura quale punto di arrivo di una tendenza formale esperita fra Tre e Quattrocento, e per altro si presenta quale momento di scrittura riformatrice di significati etico-estetici. Attraverso la rimodulazione di linee e colori si viene dunque osservando su di un lento evolvere: dal classicismo idealizzante della *descriptio mulieris* alla ritrattistica dal vero, romantica e post-romantica.

Parole chiave: Jacopo Sannazaro, Poesia pastorale, *Ekphrasis*

Abstract: A rereading of the episode of Amaranta (*Arcadia*, IV, 3-13) is proposed, highlighting the details of a strenuous chromatic research, within which some marked dissonances are composed into new harmonies. The page constitutes a model of artistic prose, which is configured as the point of arrival of a formal research experienced between the Fourteenth and Fifteenth centuries, and, at the same time, as a model of writing promoting aesthetic and ethical meanings in transformation, with references to pages between the Nineteenth and Twentieth centuries. Through the remodulation of lines and colors, one observes the slow evolution: from the idealizing classicism of the *descriptio mulieris* to the romantic and post-romantic portraiture from life.

Keywords: Jacopo Sannazaro, Pastoral poetry, *Ekphrasis*

⁶¹ Devo un grazie sincero e vivissimo a Claudia Corfiati, per aver accolto i presenti appunti, malgrado io non abbia potuto esser presente ai *Percorsi* dei giorni 20-21 maggio 2024.