

DIEGO POLI

NOMI DI COLORE E NOMI DI LUOGO:  
L'IMAGINIFICO NEL REALE

*Abstract:* Interpreting colours as metaphorical names and names as place-names is a crucial point within the hermeneutic process. This paper aims to show how data taken from a set of different sources corroborate the cultural imagery of the cognitive vision.

*Keywords:* place-names, colours, linguistic interpretation

Il luogo è la parola [...]  
e se non ci fosse il luogo non ci sarebbe la parola  
(Angelus Silesius, *Il pellegrino cherubico*, 1674).

*La lingua a scuola di colore*

Il sistema dei cromonimi si presenta nella lingua come un complesso culturale che non è riconducibile a principi generali o archetipici.<sup>1</sup> Come, altrimenti, spiegare perché la dimensione simbolica del blu resterà in Occidente fino al Medio Evo un colore secondario?<sup>2</sup> O come ammettere con Kandinsky che il blu è il colore dell'eterno?<sup>3</sup>

Nella storicità, il colore si pone come la relazione con i tratti di una superficie attraverso cui viene ritrascritta l'interpretazione fra le proprietà ottiche della frequenza, della saturazione e dell'intensità; oltre a ciò, esso attribuisce

<sup>1</sup> Dopo lo scontro fra la posizione sull'universalismo (cfr. ad es. PAUL KAY, CHAD K. MCDANIEL, *The linguistic significance of the meanings of basic color terms*, «Language» LIV (1978), 3, pp. 610-646) e quella sul relativismo (cfr. ad es. HENRY A. GLEASON, *An introduction to descriptive linguistics*, New York, Holt/Rinehart/Winston 1961<sup>2</sup>) riguardo alla semantica del colore, gli argomenti fondati sulla categorizzazione o sulla percezione si sono combinati nella pluridimensionalità dei processi, cfr. FILOMENA DIODATO, *Il lessico del colore: basic color terms o prototipi ottimali?*, «AION-Sez. linguistica» VI (2017), pp. 145-161.

<sup>2</sup> MICHEL PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil 2000.

<sup>3</sup> Questo è teorizzato nel suo volume *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, München, Piper & Co. 1911. Si ricordi che nel 1903 Wassily Kandinsky aveva dipinto la tela del 'Cavaliere azzurro' (*Der blaue Reiter*) e che poco prima della Grande guerra aveva dato vita, insieme a Franz Marc, all'omonimo movimento artistico.

una (etno-)specifica segmentazione alle sequenze nelle sostanze nei limiti imposti dal relativismo d'un assetto cognitivo.

La seconda di tali questioni riconduce all'universo socio-culturale del colore e alla funzione classificatoria attribuita al lessico deputato alla trasmissione di valori comunicativi.

La prima trova un forte appoggio nel lessico indoeuropeo: lat. *color*, gr. *khróma*, ant.ind. *varṇa* 'colore' appartengono all'ontologia di *cēlāre* 'nascondere, occultare', di *khróa* 'pelle' e di *var-* 'coprire', così come lat. *porcus* 'maiale, porco marino' si ricollega a irl. *erc* che, oltre a 'salmone, trota', denota 'mucca dal pelo rosso' e, come ant.ind. *prśní-*, 'rosso scuro, maculato, punteggiato'. Il colore è intimamente associato al processo vitale, giacché qualunque biotopos offre una tonalità dominante.<sup>4</sup> Dalla medesima radice \**perk-/pork-* discende gr. *prakhón*, glossato con 'nero', e deriva il germanico \**far(g)-wa-*, con cui si è ottenuto il termine generale di 'colore' nell'ant.a.ted. *farawa* e ted. *Farbe*. Il medesimo livello di astrattezza è colto dall'irl. *lí* che nel rifarsi alle sfumature cangianti di un corpo, come del volto o degli astri luminosi, ne denota il pallore e la luminosità, e, per metafora, viene a indicare altre qualità modificabili nella temporalità, come la bellezza e la gloria. Dall'originario \**slīwo-*, gall. *lliw* offre i valori di 'volto, forma, colore', mentre lat. *līvor/līvidus* si è specializzato in 'viola', ovvero nel colore appartenente alla 'prugna' come ancora è significato da ant.sl. *sliva*.

I termini di colore sono creati dalla singola società che impone associazioni di qualità diverse.<sup>5</sup> Poco importa che ci si arresti all'apparenza, alla scorza, alla increspatura della forma-tinta pronta a tramutarsi in lingua-suono per manifestare ciò che non ha ancora ricevuto la sua espressione; la profondità viene ricercata percorrendo l'esteriorità. Cicerone assimilava l'uso delle parole da parte dei sofisti alla disposizione dei colori da parte dei pittori (*Orator* XIX 65 «*verba altius transferunt eaque ita disponunt ut pictores varietatem colorum*»). Lontano dalla sistematicità, l'empiria delle tassonomie etniche organizza i dati per sovrapposizioni dei domini, per inversioni delle gerarchie e per scambio di parametri, per cercare di attribuire ai colori immagini utili all'obiettivo principale che risiede nella classificazione del mondo circostante attraverso processi simbolici.

<sup>4</sup> SERGE TORNAY, *Perception des couleurs et pensée symbolique*, in Id. (a c. di), *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, Labethno 1978, pp. 609-637: 618-622.

<sup>5</sup> FRANCIS A. WOOD, *Color-names and their congeners. A semasiological investigation*, Halle, Niemeyer 1902.

Il codice interpretativo del colore non può, quindi, essere elaborato su categorizzazioni in grado di soddisfare una tassonomia scientifica,<sup>6</sup> attenta all'interazione del carattere corpuscolare elettromagnetico con la gamma spettrale della luce in base a diverse composizioni delle bande fondamentali che partono dalla diffrazione del bianco.

Nel considerare i tre parametri di descrizione di luminosità (livello di intensità d'un corpo), di saturazione (purezza colorimetrica), di qualità tonale (la lunghezza d'onda dominante), la cultura classica, nell'assumere come pertinente la collocazione antagonista 'bianco-nero' (e pertanto comportandosi secondo il modello teorico di Hering riguardante l'intensità e la purezza), ha teso a valorizzare nel suo lungo percorso, sia pure non in maniera esclusiva, la sensazione percepita attraverso il canale di trasmissione dell'informazione-luce a fronte di quella sulla discretezza all'interno delle opposizioni di concentrazione spettrale 'rosso-verde', 'giallo-blu'.<sup>7</sup>

A seguito della riaffermazione dello statuto eminentemente speculativo dato da Goethe alla *Farbenlehre*, l'interrelazione che è a fondamento della visione coloristica è riconosciuta da Wittgenstein. Questi, che si è con regolarità occupato del tema nelle sue analisi sulla lingua, sulla logica, sulla psiche e sulla esperienzialità, nell'inscriverlo fra regole di linguaggio e sensibilità dei fotorecettori (coni e bastoncelli) retinico-neuronali, osserva, nel 1948, che il colore «stimola alla filosofia» e che sembra «darci da risolvere un enigma, un enigma che ci stimola». <sup>8</sup> Il 'giuoco linguistico' in atto si rivela nel fraintendimento fra proposizioni appartenenti all'ordine empirico e a quello grammaticale e riporta al vissuto rispetto al paradigma apriorico, all'essenza e alla sua pensabilità; in questo contesto, il colore primario rinviene la giustificazione nella 'legislazione' che è imposta su quel giuoco.<sup>9</sup>

La parola 'illumina' e 'ordina', almeno in indoeuropeo e in semitico.<sup>10</sup> Si prenda ad esempio il colore rosso: «parler de 'couleur rouge' est presque un pléonasmе. Le rouge est la couleur par excellence». <sup>11</sup> Così si esprime

<sup>6</sup> BRENT BERLIN, PAUL KAY, *Basic color terms. Their universality and evolution*, Berkely/Los Angeles/Oxford, UCP 1969. Gli aspetti interdisciplinari della teoria del colore sono ben delineati da MARIA GROSSMANN, *Colori e lessico*, Tübingen, Narr 1988, pp. 3-37.

<sup>7</sup> CAROLE P. BIGGAM, *The semantics of colour: A historical approach*, Cambridge, CUP 2012, pp. 169-192.

<sup>8</sup> LUDWIG WITGENSTEIN, *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi 1988, p. 124.

<sup>9</sup> ID., *Osservazioni sui colori. Una grammatica del vedere*, Torino, Einaudi 1981.

<sup>10</sup> DOMENICO SILVESTRI, *Lo splendore eloquente, la parola luminosa e la (con) fusione dei sensi. Rissultanze etimologiche a proposito di alcune sinestemie logonimiche antiche*, in M. Catricalà (a c. di), *Sinestesia e monoestesia. Prospettive a confronto*, Milano, FrancoAngeli 2012, pp. 52-73.

<sup>11</sup> MICHEL PASTOUREAU, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris, Bonneton 2004, pp. 189-193: 189.

Michel Pastoureau, riferendosi alla 'primazia' del rosso sul piano culturale, che ovviamente non trova un corrispondente livello iniziale nella scala evolutiva di Berlin e Kay, e sottolineandone il funzionamento nel linguaggio socio-culturale che in numerose lingue porta a correlare il rosso con la bellezza, la ricchezza, la forza e il prestigio, l'amore, la morte, il sangue, il fuoco.

Sul piano ricostruzionista, pur se è doveroso sottolinearne l'eccessiva carica presuntiva, è stata, comunque sia, avanzata la congettura dell'esistenza nella preistoria dell'indoeuropeo d'una nozione di brillantezza identificabile con il 'rosso'.<sup>12</sup> In ant.ing., la denominazione *rēad*, pur contestualizzata alla sorgente da cui si diramano i raggi, mostra, soprattutto nella prosa, la considerazione per la specifica tonalità cromatica.<sup>13</sup>

Tuttavia è indubbio che la radice protostorica accertabile come  $(h_1)rud^b-$ / $*(h_1)rewd^b-$ / $*(h_1)rowd^b-$ <sup>14</sup> conosce una diffusione per tutta la vasta area della famiglia indoeuropea e la redistribuzione evidenziata dall'ambito slavo rivela informazioni molto pertinenti riguardo allo scambio fra la nozione di bellezza e di lucentezza cromatica fondata sulla intensità del colore.<sup>15</sup>

Come è ancora documentato dall'antico ceco *krása*, il valore originario oscilla fra 'splendore, lucentezza' per fissarsi nella denominazione di 'bello' e 'rosso'.<sup>16</sup> Il 'chiaro' e il 'luminoso' sono pertanto sottesi a russo (*pre*)-*krasnyj*, ceco *krásný*, polacco *krasny/krašny*, serbo e croato *krásan*. Queste forme si sono specializzate per 'bello' e, nelle fasi più recenti, per 'rosso', relegando i termini derivati dall'antica radice indoeuropea, che in protoslavo è ricostruibile come  $*rūdū$ , a testimonianze quali ceco *rudý*, 'rosso', polacco *rudy* 'rossastro', serbo e croato *rūd* 'rossastro, ruggine', russo *rudyj* 'rosso sangue' e dialettale 'rosso, chioma rossa'. A Mosca, il nome di 'Piazza rossa' (*Krasnaja ploščad'*) deriva dall'estensione all'intera piazza, avvenuta nel sec.

<sup>12</sup> CAROLE P. BIGGAM, *Prehistoric colour semantics. A contradiction in terms*, in W. Anderson et al. (a c. di), *Colour studies. A broad spectrum*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins 2014, pp. 3-28.

<sup>13</sup> FRANCESCA CHIUSAROLI, *Il colore dell'oro. Per un'indagine sulla terminologia dei colori nell'inglese antico*, in R. Bombi (a c. di), *Lingue speciali e interferenza*, Atti del convegno seminariale, Udine 16-17 maggio 1994, Roma, il Calamo 1995, pp. 129-156.

<sup>14</sup> DAGMAR WODTKO et al., *Nomina im indogermanischen Lexikon*, Heidelberg, Winter 2008, pp. 580-584. Rientrano in questa ontologia: lat. *ruber*, gr. *erythrós*, ant.ing. *rēad*, irl. *rúadh*, protoslavo  $*rūdū$ , lit. *raudas*, tochario B *rütre*, av. *raoidita*, ant.ind. *rōbīta-*. Cfr. JOHANN TISCHLER, *Bemerkungen zum «Raum-Zeit Modell»*, in K. Heller et al. (a c. di), *Indogermanica Europaea. Festschrift für Wolfgang Meid*, Graz, Institut f. Sprachwiss. der Universität 1989, pp. 407-429: 419-426.

<sup>15</sup> DIEGO POLI, *Il colore del bello*, in A. De Meo et al. (a c. di), *Al femminile. Scritti in onore di Cristina Vallini*, Firenze, Cesati 2017, pp. 519-536.

<sup>16</sup> ERICH BERNEKER, *Slavisches etymologisches Wörterbuch*, I/A-L, Heidelberg, Winter 1924, pp. 607-608; RICK DERKSEN, *Etymological dictionary of the Slavic inherited lexicon*, Leiden/Boston, Brill 2008, pp. 245-246, p. 440.

XVII, della qualifica di 'bello' e poi di 'rosso' (*krasnyj*) originariamente attribuita alla cattedrale di San Basilio collocata sul suo perimetro meridionale.<sup>17</sup>

Il vedere è un raccogliere compiuto dall'osservatore nel ruolo di lettore del panorama secondo il suo percepire. Nella congiunzione fra oggetto visto e soggetto percepiente, la parola permane come l'immagine dell'affinità che accompagna il processo cognitivo, dalle fasi incipitarie ai nessi più avanzati della speculazione. Nel processo di nominazione, una sottile trama collega l'interpretazione della rappresentazione della 'Umgebung' come 'Lebenswelt' in un percorso conoscitivo in cui nell'interfaccia sinestetica<sup>18</sup> che asseconda e governa la natura lo stagliarsi e il profilarsi sono una conseguenza dei contrasti cromatici (e multisensoriali) in grado di innalzare l'impressione momentanea a funzione simbolica.

L'osservazione produce la mappatura dei luoghi evocati, fornendo un paesaggio segmentato nella sua morfologia e riproposto nella ricostruzione sintagmatica sul territorio attraverso la denominazione della 'concretezza' dell'astrattismo cromatico che offre la visione espressionista rivelatrice delle necessità interiori.

### *Nominare il paesaggio*

Una procedura inventiva basata su rapporti fra nomi produce l'elaborazione d'un movente eziologico ottenuto con la manipolazione di fatti assunti dalla tradizione o appositamente escogitati o trasformati, giacché il testo si presenta come un contenitore di speculazioni su personaggi ed eventi collegati per allusioni e paraetimologie attraverso cui gli avvenimenti mitici si metamorfizzano per sostanzarsi come storici.

Tale è l'importanza di questo genere che nell'antica Irlanda alcune composizioni vengono a essere raccolte in un genere letterario autonomo noto come *Dindsenchas* 'La tradizione dei luoghi'. Si tratta d'un catalogo di toponimi di cui viene ricostruita la tracciabilità fondata su interpretazioni onomastiche – chiaramente forgiate ad hoc su elementi informativi tratti dal flusso della memoria trādita. Elaborato da molteplici mani, la redazione finale del sec. XII, composto da quasi 176 poesie commentate da brevi

<sup>17</sup> Anche nelle vicine lingue del gruppo finnico, certamente per contatto con il russo, il careliano *ruskie* e il vepso *rusked* significano 'rosso' e 'bello'.

<sup>18</sup> MARIA CATRICALÀ, *Sinestesia, monoestesia e linguistica: temi e problemi*, in Ead. (a c. di), *Sinestesia e monoestesia*, cit., pp. 19-51.

brani in prosa, conosce anche una seconda versione prosastica che spesso è accompagnata da una chiusa in versi.

Il territorio viene traslato nell'immagine della topologia del nome, che delinea le coordinate della classificazione, e si riempie d'un proprio significato in relazione all'avvenimento verificatosi degno d'entrare a far parte della memoria collettiva, per presentarsi come una topo-mitografia mirata all'appropriazione cognitiva dello spazio selezionato, denominato nei punti necessari all'orientamento.

L'atto impositivo del nome alle persone, ai luoghi e, in senso più articolato, alle cose è un processo che in ambito indoeuropeo è documentato dalle espressioni parallele del ved. *nāma dhā-*, av. *nāman- dā-*, gr. *ónoma títhes-thai*, lat. *nomen indere/facere*. Esso appartiene al novero delle operazioni essenziali per la fondazione della società come riattualizzazione del ritorno al mito di creazione del cosmo.

La scelta del nome determina la funzione, e la possibilità di accedere allo scenario simbolico è concessa nel momento in cui viene acquisita una denominazione, perché – per dirla con Walter Benjamin – il nome è l'essenza intima della dimensione comunicativa.

Nel *Dindschenchas*, il dispiegarsi dei nomi si sussegue sullo scenario in senso orario – nella direzione destrorsa (*deisel*) che, in quanto ripropone il corso del sole, è ritenuta propizia –, attraversando le cinque province, ovvero i cinque 'quinti' (*cóiced*), dai quali è composto l'insieme dell'Irlanda. La collina di Uisnech, che indica il sacro centro dell'isola dove si è manifestata l'accensione del primo fuoco, è chiamata appunto *Mide* 'Centro' – si ricordi il gall.-lat. *Medio-lanum*. Il mito conferisce una ragione alla storia e il luogo acquista un'identità in un territorio che viene in tal modo semioticamente marcato, perché, attraverso i nomi, i luoghi si congiungono con gli avvenimenti, e le narrazioni pervenute alla fase di scrittura illustrano le motivazioni di quell'atto denominativo.<sup>19</sup>

Nella denominazione del territorio, l'Irlanda fa ampio uso dei due cronimi antagonisti 'bianco-nero' ovvero *finn-dubb*. Con *finn*, il cui valore è legato anche a 'luminoso, biondo, bello' e alle qualità morali di 'beato, giusto, vero', si formano numerosi toponimi – come *Finn-glenn* 'Valle bianca', *Finn-loch* 'Lago bianco', *Finn-mag* 'Campo bianco' – che riprendono la

<sup>19</sup> POLI, *Geografia mitica e Thesaurus toponomastico nella tradizione acculturata celtica dell'Irlanda*, in A. Manco (a c. di), *Toponomastica e linguistica: nella storia, nella teoria*, Napoli, Università degli studi di Napoli «L'Orientale» 2013 (= Quaderni di AION, n.s. 1), pp. 183-200: 194-197; ID., *La denominazione del mondo fra mitografia ed erudizione*, in R. Caprini (a c. di), *L'intrico dei pensieri di chi resta. Scritti in memoria di Giulia Petracco Sicardi*, Alessandria, Ediz. dell'Orso 2016, pp. 187-205: 187-191.

produttività attestata in area gallica – *Vindomagos* = *Finnmag* e *Vindobonā* ‘Vienna’ = ‘Insediamento bianco’.<sup>20</sup> Con *dubh*, il cui valore è connesso anche a ‘profondo’ e ‘melanconico’, si forma *Dubhlinn* ‘Dublino’ = ‘Palude nera/profonda’ e *Dubh Dara* ‘Quercia nera’. In Gallia *Dubis* è ‘(Fiume) nero’ (attuale *Doubs*, tributario della Saona), *dubonā* ‘acque nere’; il termine conserva anche il significato di ‘Inferi’ e di ‘mondo’<sup>21</sup> e, dissimilato, si trova nell’appellativo *Dumnorix* ‘re del mondo’.<sup>22</sup>

Nell’onomastica, l’Irlanda definirà gli etnonimi ‘Norvegese’ e ‘Danese’ come ‘Straniero/Pagano bianco’ e ‘Straniero/Pagano nero’, ovvero, *Finnghall*/*Finnghenti* e *Dubhghall*/*Dubhghenti*, e impiega *Finn* e *Dubh* come appellativi e in composizioni onomastiche – come *Finnbar*, *Finnchú* e il soprannominato *Dubh Dara*/*Dubh Darach*. Durante i torbidi anti-inglesi successivi alla battaglia di Kinsale, del 1601, una lirica tradizionale (*sean nós*) dedicata al riscatto dopo la sconfitta chiama l’Irlanda *Róisín dubh* ‘Rosellina nera’ per opporla alla ‘Rosa rossa’ del potere oppressivo dei Tudor. Uno dei principali attori della resistenza fu Aodh Ruadh Ó Domhnaill/Hugh Roe O’ Donnell, un principe il cui nome significa ‘Rosso’ (*Ruadh* e cfr. gallico *Roudius*, *Rudus*).

Il quadro geografico distinto per tinte rimanda anche all’area slava e ballica.<sup>23</sup> L’antico insediamento dei celti Scordisci di *Singidunum* è continuato dall’attuale serba *Beograd* ‘Città bianca’ che già è attestata come aggettivo in una missiva inviata il 16 aprile 878 da papa Giovanni VIII a Boris I di Bulgaria: «episcopus Belogradensis». I Serbi sono detti ‘bianchi’ (*Sérboi ásproi*) già quando, secondo il *De administrando imperio* di Costantino Porfirogenito,<sup>24</sup> abitavano l’area denominata *Bóiki* (cap. XXXII), attualmente identificata nelle terre sorabe (di Lusazia), posta nelle adiacenze della regione dei ‘Croati bianchi’ (*Khróbátoi*, *Belokróbátoi*, *ásproi Khróbátoi* – cfr. capp. XXX-XXXI), da noi riconosciuta nella Galizia o a ridosso dell’impero dei Franchi (e nota a Costantino come *Bagibareía*); da queste originarie, e forse mitiche, collocazioni i due popoli si sarebbero successivamente spostati nella Balca-

<sup>20</sup> XAVIER DELAMARRE, *Dictionnaire de la langue gauloise. Une approche linguistique du vieux-celtique continental*, Paris, Errance 2003<sup>2</sup>, pp. 320-321.

<sup>21</sup> ID., *Dictionnaire de la langue gauloise*, cit., pp. 151-153.

<sup>22</sup> D. ELLIS EVANS, *Gaulish personal names. A study of some continental Celtic formations*, Oxford, Clarendon Press 1967, pp. 196-197.

<sup>23</sup> Anche nella cultura linguistica dei popoli altaici i cromonimi assumono una funzione di rilievo.

<sup>24</sup> I capp. XXIX-XXXI sono dedicati al *théma* della Dalmazia e ai Croati, il cap. XXXII relaziona sui Serbi.

nia (cap. XXX) su richiesta dell'imperatore Flavio Eraclio il quale mirava a liberarsi della presenza degli Avari (cap. XXXI).<sup>25</sup>

Nella relazione fra soggetto parlante, ascoltatore e contesto lo schema coloristico permane nella costruzione mediata di un mondo vissuto e immaginato attraverso il significato della situazione. Verso il 900, presumibilmente all'epoca del re Budimir, la Dalmazia viene suddivisa in Croazia bianca, dal Quarnaro a Spalato, e, più a sud fino a Durazzo, Croazia rossa (*Bijela Hrvatska* e *Crvena Hrvatska*), secondo la distinzione che è riportata nelle *Gesta regum Sclavorum/Ljetopis popa Duklijanina*, composto a Bar dal canonico di Dioclea verso la fine del sec. XII su più antichi materiali documentari: «Croatia Alba, quae dicitur et inferior Dalmatia/Croatia Rubea, quae dicitur et Superior Dalmatia» (cap. IX). L'argomento sarà poi ripreso da Andrea Dandolo (*Chronicon Venetum*, per gli anni 1200-1339)<sup>26</sup> e, più tardi, dal raguseo Mauro Orbini (*Il regno degli Slavi*, 1601).<sup>27</sup>

È implicito che le la ricerca delle motivazioni di queste scelte coloristiche ha dato la stura alle più svariate ipotesi, anche assai fantasiose.<sup>28</sup> Se queste sono per noi di scarso rilievo, resta invece da considerare come dato fondante che la denominazione coloristica permane per indicare la molteplicità delle comunità, al punto da conservare lo schema coloristico pur in riferimento a situazioni geopolitiche mutate.

Nell'area russo-baltica le fonti di area polacca redatte in latino<sup>29</sup> presentano una suddivisione dello spazio della *Ruthenia* nella tricromia del: – bianco, che è stato applicato dapprima al Granducato della Moscovia e poi ritratto verso Occidente fino a restringerlo esclusivamente alla Bielorussia (*Belarus*' = 'Russia bianca'); – rosso, la fascia fra Polonia e Galizia e più tardi la Volinia; – nero, in riferimento all'area di Leopoli o a una porzione di Bielorussia. Possibilmente è sempre collegato al bianco il significato di *Balticum mare* riportato da Adamo da Brema, nelle *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum* (1072-76), oltre che da fonti arabe, giacché *balt-*, ricorrente nella toponomastica dell'area prussiano-letto-lituana, ricondurrebbe al valore di 'paludoso' e di 'bianco'.<sup>30</sup> Il nome della Russia bianca è difatti reso in lituano con *Baltarus*.

<sup>25</sup> La *Cronaca di Nestore* (sec. XII) conosce la denominazione di Croati bianchi.

<sup>26</sup> Il passo di Dandolo sulla divisione della Croazia è ripreso da Flavio Biondo, *Historiarum ab inclinatione Romani imperii decades*, II/II, 1483.

<sup>27</sup> Ioannes Lucius (Ivan Lučić) inizia la storiografia moderna croata curando l'edizione del testo del canonico di Dioclea con il titolo *De regno Dalmatiae et Croatiae*, 1666.

<sup>28</sup> NIKO ŽUPANIĆ, *Značenje barvnega atributa v imenu «Crvena Hrvatska», «Etnolog»* X-XI (1937-39), pp. 355-376. Al colore è riservata una funzione orientativa nel contesto più generale svolto dal toponimo, cfr. ENZO CAFFARELLI, *Cromonomia propria: i colori nella formazione di antropimi, toponimi e altri onimi*, «AION-Sez. linguistica» VI (2017), pp. 59-75.

<sup>29</sup> L'argomento è ancora trattato da Alessandro Guagnini in *Sarmatiae Europaeae descriptio*, 1581.

<sup>30</sup> PIETRO U. DINI, *Foundations of Baltic languages*, Vilnius, Vilnius University 2014, pp. 37-42.

### *La conquista letteraria del vissuto*

La compenetrazione del colore nella parola ha continuato a marcare la letteratura,<sup>31</sup> al pari del complesso onomastico che, in modalità reale, allusiva, inventiva, simulativa, diventa la condizione della narrazione stessa,<sup>32</sup> se non la simulazione dello spazio narrativo. Il radicamento spaziale egocentrico o il riferimento deittico ambientale sono caratterizzazioni dell'impianto testuale.<sup>33</sup>

Nella variazione di diffrazione intercorrente nell'arco crepuscolare fra il tramonto e l'aurora, la decantazione della consistenza materica del mondo delle forme appartiene al processo di trasposizione poetica di Dino Campana nella trascolorazione dell'oro nel rosa.<sup>34</sup>

Nei *Canti orfici* le soluzioni retoriche di percezioni al limite di dilacerazioni e di allucinazioni costruiscono una relazione visiva che, inizialmente giocata fra oro, rosso e bianco, si allarga nel corso dell'opera a verde e blu.<sup>35</sup> All'elemento cromatico si assommano nel tracciato di Campana altri referenti inondati dai raggi solari, primo fra tutti la torre, sulla cui pietra la loro diffusione fa diventare rossa la superficie.

La torre, avvolta nell'aura del primigenio (storico e umano), è il topos dell'immagine della protezione ed è l'architettura della felicità in un circondario di insicurezza e di infelicità. In essa, quindi, si assume autoconsapevolezza, ma dall'isolamento dal circondario alla quale essa è deputata si acquisisce melanconia.<sup>36</sup> Montaigne vi si è riparato, ne 'La tour de la librairie' del suo castello, per redigere gli *Essais*, e nella torre sul fiume Neckar Hölderlin-Scardanelli trascorrerà gli ultimi trentasei anni della sua vita. Campana la inserisce nella topologia poetica,<sup>37</sup> perché i poeti, come i pittori, sono fenomenologi nati.

Nel suo caleidoscopio coloristico,<sup>38</sup> in *Genova* l'immagine tematica della torre, in cui vi è compresa per metonimia e per metafora la città stessa (chia-

<sup>31</sup> JACQUES LE RIDER, *Les couleurs et le mots*, Paris, Presses universitaires de France 1997.

<sup>32</sup> DONATELLA BREMER, *L'eleganza del nome nei due romanzi di Muriel Barbery*, in Ead. et al. (a c. di), *Nomina. Studi di onomastica in onore di Maria Giovanna Arcamone*, Pisa, Edizioni ETS 2013, pp. 73-88.

<sup>33</sup> VOLKER KOHLHEIM, *Die Konstituierung von Raum durch Eigennamen in Jean Pauls Siebenkäs*, in Bremer et al. (a c. di), *Nomina*, cit., pp. 293-304.

<sup>34</sup> MARIA C. PAPINI, *L'espressionismo e Dino Campana*, in C. Geddes da Filicaia (a c. di), *Dino Campana ieri e oggi*, Macerata, eum 2018, pp. 11-25.

<sup>35</sup> MANUELA MARTELLINI, *Vedere/ascoltare/sentire: per alcune relazioni sinestetiche in Campana*, in Geddes da Filicaia (a c. di), *Dino Campana ieri e oggi*, cit., pp. 75-85.

<sup>36</sup> WOLFGANG MÜLLER-FUNK, *Die Farbe Blau. Untersuchungen zur Epistemologie des Romantischen*, Wien, Turia u. Kant 2000, pp. 80-83.

<sup>37</sup> GASTON BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France 1957.

<sup>38</sup> CARLO D'ALESSIO, *Il poema necessario. Poesia e orfismo in Dino Campana e Arturo Onofri*, Roma, Bulzoni 1999, pp. 108-116.

mata in una variante «Regina torreggiante»), appare come un «torreggiare/ bianco nell'aria». La dialettica è fra ombra e luce,<sup>39</sup> ma, intricato con il bianco, c'è anche il 'rosso' sul cui corpo fonetico Campana sviluppa una colorazione sonora giocata sull'allitterazione e sull'assonanza: «Ride [...] rosso [...] ride [...] rosse [...] rosse [...] rosse [...] rossa [...] rosso [...] rosso [...] rise [...] riso [...] riso».

Pertanto, con «bianchi sogni», «bianchi/ arabeschi», «bianca finse una visione», «bianca e lieve», «era già l'ombra faticosamente/ bianca» si coniugano «palazzo rosso», «ché rosse in alto sale/ marino l'ali rosse dei fanali», e i due colori si trovano giustapposti in: «come nell'ali rosse dei fanali/ bianca e rossa nell'ombra del fanale», «ora di già nel rosso del fanale/ era già l'ombra faticosamente/ bianca», «bianca quando nel rosso del fanale/ bianca lontana faticosamente/ l'eco attonita». In *Piazza Sarzano* c'è il rosa. La visione coloristica di *Genova* è rafforzata da *Passeggiata in tram in America e ritorno* dove ricorrono «la mole bianca della città» e «piccoli dadi bianchi».

Ma ci sono anche «le lune elettriche» (*Genova*) che riprendono le «lunules électriques» di Rimbaud (*Le bateau ivre*). Non è un caso che per il Poeta francese di *Voyelles*, le vocali sono colori che rientrano nella scala cromatica, ma al tempo stesso partecipano con le consonanti della 'invenzione' verbale della natura poetica di cui disciplinano e inventano la forma e di cui ritmano i silenzi, le notti, in una audizione colorata dell'inesprimibile (*Une saison en enfer*) che attende la traduzione. Tali 'coloriture' sono stimolanti, e le immagini s'incalzano ossessive e l'impressione che si crea è di dinamismo.<sup>40</sup> Eppure la semantica dei colori appare disporsi secondo schemi voluti.<sup>41</sup>

Giorgio Caproni, in *Litania*, riprenderà il gioco di Campana («Genova nome barbaro./ *Campana. Montale. Sbarbaro*»)<sup>42</sup> Con modi e stati diversi, egli fa turbinare novanta scansioni attorno al nome della città, riuscendo a presentare una dimensione urbana che è acquietante, in quanto vivibile, e protettiva, in quanto materna; ma soprattutto è accogliente e repulsiva,

<sup>39</sup> MARCELLO VERDENELLI, *L'ombra nei Canti Orfici*, in Id. (a c. di), *O poesia tu più non tornerai. Campana moderno*, Macerata, Quodlibet 2003, pp. 87-131: 127-130.

<sup>40</sup> NICOLÒ MINEO, *I colori e la luce nei Canti*, in M. Verdenelli (a c. di), *Dino Campana "una poesia europea musicale colorita"*, Giornate di studio, Macerata 12-13 maggio 2005, Macerata, eum 2007, pp. 37-47.

<sup>41</sup> COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, *I Canti Orfici: colori e suoni del mondo naturale*, in M. Verdenelli (a c. di), *Dino Campana*, cit., pp. 253-263.

<sup>42</sup> Il riferimento a Genova come a un «nome barbaro» è ulteriormente marcato in Caproni dal dato autobiografico, per essere egli nato a Livorno, in una città che è *antipolis* rispetto a Genova, città di adozione.

giacché essa è porto d'approdo e di partenza. Pertanto, Genova è una città «tutta colore», «nera e bianca», «di torri bianche», «bianca e a vela».<sup>43</sup>

L'unicità dell'atteggiamento di Campana rende irripetibile la sua proposta, senza impedire che alcune delle sue figure tematiche siano riprese e reinterpretate. Caproni segue da presso Campana nell'offrire la dimensione coloristica anche in collegamento con l'altra parola-tema 'torre'. Tranne che nel titolo dei suoi *Canti*, 'orfico', per quanto sia fondamentale nel pensiero campaniano, non appare nei suoi scritti, così come non vi compare 'dionisiaco'.<sup>44</sup> Il qualificativo deve restare, dunque, marcato. Sono usati come correlati i termini 'bacchico, mitico, selvaggio, mistico, profondo, antico, primordiale' e, per l'appunto, è a essi sovraordinato 'barbaro'.

Vi coesistono gli estremi di un espressionismo carico di tensione fra complessità e primitività, fra magia e civiltà, creato sui dati visivi combinati con la memoria, collocati nella metastoricità, e trasposti dall'età remota alla attualità del presente, in una «temporalità profonda e lunga».<sup>45</sup>

La «nenia primordiale monotona e irritante» del lirismo intuitivo immerge Campana nel germanesimo mitizzato che, come in Nietzsche e in Wagner, è una successione di pensieri e di melodie «assolutamente barbara», la cui «forza di sovvertimento» sta nella loro «originalità barbaramente balzante e irrompente» che «anela alla distruzione» (*Il secondo stadio dello spirito...*, in *Taccuini II*).<sup>46</sup>

L'accezione positiva del termine passa ai movimenti europei modernisti e all'Avanguardia legata alla misteriosofia. L'opportunità offerta da questa riabilitazione era già stata colta da Carducci il quale intitolava *Barbare* le sue *Odi* (1877), fornendo in tal modo un precedente sinonimico al titolo dei *Canti orfici*. In lui, tuttavia, il titolo riporta al carattere della metrica che vuole imitare schemi classici con versi moderni. Il precedente si trova in una recensione letteraria attribuita al Foscolo, ma più verosimilmente di mano di Pietro Corsieri,<sup>47</sup> in cui, nel commentare le poesie dell'Arcade Giovanni Fantoni (Labindo Arsinoetico), sono definiti «barbari» i tentativi di ridurre i versi a schemi non congeniali «a dispetto dell'indole» loro naturale.<sup>48</sup> Dalla

<sup>43</sup> POLI, Barbaro in *Campana*, in M. Verdenelli (a c. di), *Dino Campana*, cit., pp. 67-82; Id., *Figure della parola: un tracciato da Leopardi a Campana*, in G. Alfieri et al. (a c. di), *Studi in onore di Nicolò Mineo*, vol. III, Catania, Univ. di Catania 2009, pp. 1455-1470.

<sup>44</sup> NEURO BONIFAZI, *Dino Campana*, Roma, Ateneo 1964, p. 45.

<sup>45</sup> VITTORIO COLETTI, *Postille a un vecchio saggio su Dino Campana*, in Verdenelli (a c. di), *O poesia tu più non tornerai...*, cit., pp. 183-192: 187.

<sup>46</sup> E. Falqui (a c. di), *Campana, Canti Orfici* (con note critiche di Silvio Ramat), Firenze, Vallecchi 1966, pp. 335-336.

<sup>47</sup> E. Santini (a c. di), Ugo Foscolo. *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, Firenze, Le Monnier 1933, pp. XXXIX-XL.

<sup>48</sup> E. Santini (a c. di), Ugo Foscolo..., cit., p. 415.

Francia giunge però l'attestazione di *Poèmes barbares*, composti nel 1862 da Leconte de Lisle.<sup>49</sup>

Si hanno ancora in Carducci: «di barbaro lusso le rigide torri si vestono» (*Juvenilia* 34), «cantando una saga d'antiche cittadi sepolte e di regine barbare» (*Odi barbare* 15), «negra de la barbarie e del mistero» (*Rime Nuove* 61). Il nuovo clima europeo non può non riflettersi in d'Annunzio presso il quale si trovano testimonianze dell'uso di barbaro che stabilizzano in italiano l'innovazione semantica, la modulano sintagmaticamente e, così facendo, introducono all'esperienza di Campana. Si vedano: «un campanile di stil lombardo barbaro» (*Il piacere* 2, 4), «la giovinezza mia barbara e forte» e «ma pure in me, barbarico poeta da la rima domato» (*Intermezzo di rime* 1, 3 e 12), «fresca e possente, aveva una testa di regina barbara» (*Trionfo della morte* 4, 6), «pilastrì di pietra sostenenti le due navate, coperti di barbare sculture cristiane» (*Novelle della Pescara* 17, 3), «mi diceva il demonico che queste antiche forze barbare si sieno conservate in te con tanta freschezza» e «risvegliò forse nelle radici stesse della mia sostanza l'ebrietà barbarica dei lontani padri» (*Le vergini delle rocce* 1, 20 e 2, 233), «creatore barbarico» come elemento formulare impiegato 4 volte e variato in «esploratore barbarico» ne *Il fuoco* (1 [7], 55, 67; 1 [9], 19; 2 [15], 77 e 2 [5], 44).<sup>50</sup>

Un altro grande nativo di Alessandria di Egitto, Konstantinos Kavafis, vero alessandrino nello spirito e nella carne, come di lui dirà Montale, nel 1904 aveva rappresentato, con *Aspettando i barbari* (*Περιμένοντας τοὺς βαρβάρους*), l'antinomia tra la Ragione e la Rivelazione, delineando le immagini marmoree del potere imperiale nell'attesa dell'incontro con i barbari – «gli è che i barbari arrivano oggi» (sintagma formulare nei vv. 2, 5, 11, 18, 20, *γιατὶ οἱ βάρβαροι θὰ φθάσουν σήμερον*). Kavafis dissolve la tensione nella sensazione del disincanto portato dal rarefarsi del tempo, quando, al calare delle tenebre, si pone il dilemma del nuovo interrogativo: «ora cosa avverrà senza barbari?» (v. 27, *τώρα τί θὰ γένουμε χωρὶς βαρβάρους*). Una poesia su cui non a caso Montale, profondo conoscitore di Campana, tornerà ripetutamente, pubblicando nel 1946 – chiamandola *I Barbari* – una propria 'traduzione di una traduzione' inglese, per riproporla nel 1962 (*Attendendo i barbari*) 'tenendo d'occhio e abbreviando' la traduzione italiana di Filippo M. Pontani.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> BRUNO MIGLIORINI, *Parole d'autore (onomaturgia)*, Firenze, Sansoni 1975, p. 21.

<sup>50</sup> Carlo Levi descrive Giulia come «una donna alta e formosa [...] una specie di barbara e solenne bellezza» (*Cristo si è fermato a Eboli* 91).

<sup>51</sup> POLI, *Barbaro in Campana*, cit., pp. 71-72; ID., *Figure della parola*, cit., pp. 1465-1466.

Campana si allinea sulla concezione circolare del tempo, innalza lo sguardo alla volta del cielo stellato e la sua posizione appare oscillare fra l'essere un Poeta visivo oppure l'essere un Veggente; il primo è l'aspetto preferito da Gianfranco Contini e da Luciano Erba, mentre le due interpretazioni si trovano fuse nell'interpretazione storicizzante di Montale.

Ma in questa dimensione data dai suoni e dalle luci, impadronendosi dell'esperienza di Lucrezio,<sup>52</sup> Campana si interroga sul colore delle tenebre («qualis enim caecis poterit color esse tenebris», *De rerum natura* II 798). La risposta è ottenuta nel ritorno alla condizione culturale del mito, ripetendo il passato nella puntualità del presente e rivivendolo attraverso un sistema integrato di poesia, musica e arte che, come accadeva in Novalis, spinge la parola verso l'interno 'dei sintomi': essendo questi stati creati dal Poeta, tutti i gradi della 'tecnica verbale' sono compresi sotto la denominazione di Poesia.<sup>53</sup>

Nella memoria mitizzata dell'immagine del ricordo si dispiega il cammino orfico attraverso il subconscio in cui Campana recupera visioni evocative del suo passato adolescenziale che affiora nel presente.<sup>54</sup> Tale anamnesi, condotta nella forma di scrittura arcaica del prosimetro, produce l'inizio de *La Notte*: «Inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara che dominava il viale lunghissimo dei platani». Sopra una quiete avvertita con intensità, emerge la torre come immagine evocativa del primigenio della barbarie. Siccome il linguaggio è musicale, la sua percezione sensitiva si estende anche all'alternanza di pieno e di vuoto, di detto e di taciuto: «le mille voci del silenzio» (*La Notte*).

Nella riattualizzazione di una atemporalità mitica di cui le parole poetiche divengono l'espressione della ritualità si afferma la cura tutta campaniana per il lessico. Il gusto per le trasgressioni e per le anomalie a livello di significato oltre che per la colorazione sonora data dalla *Klangfarbe* collegata al significante fanno assumere a barbaro e ai termini che con esso entrano in rapporto 'ontologico' una produttività che non conosce eguali nella nostra letteratura per rendimento e per articolazione sintagmatica.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> MARIO PETRUCCIANI, *Ipotesi per Dino Campana e altri studi*, Caltanissetta/Roma, Sciascia 1996, pp. 44-48.

<sup>53</sup> EDOARDO VINEIS, *In margine alla teoresi linguistica di Novalis*, in R. Ajello, S. Sani (a c. di), *Scritti linguistici e filologici. In onore di Tristano Bolelli*, Pisa, Pacini 1995, pp. 523-533.

<sup>54</sup> FLAVIA STARA, *L'incanto orfico. Saggio su Dino Campana*, Bari, Palomar 1997, pp. 119-122.

<sup>55</sup> Coletti ha catalogato *barbaro e barbarico* fra le «voci campaniane tipiche», dal valore di «primordiale, incontaminato», fra quelle, quindi, su cui Campana ha spinto «l'acceleratore dell'invenzione verbale», cfr. VITTORIO COLETTI, *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui «Canti Orfici»*, in A. R. Gentilini (a c. di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Bologna, il Mulino 1999, pp. 63-79: 64-65; Id., *Postille a un vecchio saggio*, cit., p. 188.

Essa si rinviene fra:

– *barbara/barbarica* e *torre* («grossa torre barocca», dominante nel *Taccuinetto* faentino, «torre rossa», «torre quadrangolare», con «quadricuspide vetta», «torricella», «torre quadrata», «torre orientale», «torri nude», «torri d'acciaio», «torre di San Gaudenzo», «torri gotiche»);<sup>56</sup>

– *barbaro* e *selvaggio* o caotico («la valle barbarica», 2, 22, e i «barbari recessi», 4, 17, della foresta della Falterona riprendono le «profondità selvaggie», *La Verna* 4, 13; Campigno è il «paese barbarico, fuggente, paese notturno, mistico incubo del caos», *La Verna* 8, 25-26 ripetuto in 31-32);

– *barbaro* e *cupo* (ne *La Verna*, dove la «pioggia ha reso cupo il grigio delle montagne», la «valle barbarica» è collegata al «torrente inquieto» 2, 22, un torrente detto altrove – in 5, 7 – dantescamente «rubesto» 'impetuoso, vorticoso', che è «cupo di profondità», 2, 23, che è «gonfio nel suo rumore cupo», 2, 10, che si imprime negli «occhi cupi incavati», 2, 14, del «tipo delle ragazze» castagnine; durante l'ascensione, le rocce della Verna sono «tutt'intorno rinchiuse dalla foresta cupa», 6, 8; quindi *cupo* è nei due significati di 'oscuro, minaccioso' e di 'incavato' come, per disambiguare, chiosa lo stesso Campana, in 2, 14, il quale avrà tenuto in considerazione espressioni del tipo 'tazza cupa', 'cupella', 'alveare' e «l'andare al cupo», ovvero, il dirigersi 'verso l'Inferno' di Dante *Inf.* VII 10);<sup>57</sup>

– *barbaro* e *palazzo*, per entrare nel lessico della magnificenza della geografia di Genova, che è «imperiale [...] fantastica di trofei mitici» (*Genova* 32-37), alla quale sono propri «enormi palazzi regali e barbari, i diademi elettrici» (*Passeggiata in tram in America e ritorno* 5-6);

– *barbaro* in relazione a: «testa sculturale», «spada» (nell'ossessione del sangue versato mentre il Poeta sta idealizzando una «eterna Chimera»), «torre» (due volte), «valle», «paese» (due volte), «montagna», «regina» (quattro volte), «mito», «recesso».

Questa relazione è l'intersezione di un percorso nel labirinto iniziatico, costruito sul montano, sull'oscuro e sull'inquieto tratto dal *Dream Land* di Poe: «Vallate senza fondo e mari sconfinati/abissi e caverne e boschi titanici,/ [...] montagne che d'ora in ora franano/ in mari senza riva;/ mari che senza posa s'innalzano». Al contempo Campana guarda al sublime dantesco, in una rappresentazione in cui la meccanicità del moto tende a progredire nello spazio della quarta dimensione cubista del ritmo e a prediligere

<sup>56</sup> A proposito di quest'ultima – che si trova ne *Il Russo* – si deve anche recuperare come allegorica l'immagine de *La Verna* riferita a betulle che si stendono come «un tabernacolo gotico».

<sup>57</sup> POLI, *Acqua, Cupa e Parola*, in C. Santini (a c. di), *Il linguaggio figurativo della Fontana Maggiore di Perugia*, Perugia, Calzetti Mariucci 1996, pp. 25-31.

le impressioni coloristico-musicali della parola poetica,<sup>58</sup> avvicinandosi al modello dello scultoreo michelangiolesco.

Quali Sibille identificate con la Notte michelangiolesca e con le 'regine antiche' del girone dantesco dei lussuriosi, le 'barbare regine' emergono da quella oscurità per presentarsi come le 'antichissime fanciulle' di un'altra dimensione: 'SALGO (nello spazio, fuori del tempo)', così recita la didascalia a *Ritorno* ne *La Verna*. Nel *Taccuinetto* faentino la Notte di Michelangiolo «dorme la notte mistica dell'antico animale umano».<sup>59</sup>

Se *primitivo* può da noi essere senz'altro accettato come sinonimico di *barbaro*, *primitivo*, come tecnicismo lessicale dei *Canti orfici*, compare quale attributo di Leonardo («o divino primitivo!» *La Verna* 3, 15-16) in quanto egli è autore di un'arte tesa a scoprire le connessioni sottese al mondo reale e a svelarne le componenti primarie,<sup>60</sup> quelle stesse che il contatto fisiologico permesso dalla rivelazione iniziatica de *La Verna* mette in grado Campana d'interpretare quali elementi 'barbarici': «La sanità delle prime cose» (*Ritorno* ne *La Verna* 8, 2).

La meccanicità del moto tende a proiettare la poesia nello spazio.<sup>61</sup> Campana 'vede' dunque la parola e attraverso di essa lancia il suo insegnamento che ereticamente si perde nell'identificazione con il reale, per potersi estendere nell'oltranza, nell'indefinibile perimetro del frammezzo 'senza luogo', privo di coordinate, e, per questa ragione, aperto alle infinite combinazioni imaginifiche dello spazio-tempo.

*Biodata:* Diego Poli è professore ordinario di Glottologia e linguistica presso l'Università di Macerata, dove ha anche ricoperto la carica di Preside della Facoltà di lettere e filosofia. Direttore di varie collane editoriali, fra le quali «Episteme» (Editrice il Calamo, Roma), e della «Rivista italiana di linguistica e di dialettologia» (Fabrizio Serra Editore, Roma/Pisa), è membro di numerosi comitati scientifici. È stato dapprima Segretario e successivamente Presidente della Società italiana di glottologia (SIG) per il biennio 2001-2002. È stato organizzatore di numerosi Convegni. La sua prospettiva di ricerca riguarda l'indoeuropeistica, con un particolare interesse per le lingue classiche, la celtistica, la germanistica, la fonologia e fonetica, la storia del pensiero linguistico, la grammatica nel medio evo e in Dante, il linguaggio del Futurismo, il pensiero linguistico della Compagnia di Gesù. È membro dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti di Venezia e dell'Accademia ambrosiana di Milano.

poli-rild@unimc.it

<sup>58</sup> COLETTI, *Postille a un vecchio saggio*, cit., p. 186.

<sup>59</sup> F. Ceragioli (a c. di), *Taccuini*, Pisa, Scuola Normale Superiore 1990, p. 247.

<sup>60</sup> CARLO VECCE, «O divino primitivo». *Leonardo in Campana*, in M. Verdenelli (a c. di), *O poesia tu più non tornerai...*, cit., pp. 237-257: 252-257.

<sup>61</sup> COLETTI, *Postille a un vecchio saggio*, cit., p. 186; NICOLÒ MINEO, *I colori*, cit., pp. 37-38.