

VINCENZA ACCARDI

*Le smerigliature del bello: rifrazioni di Proteo nei 'madrigali dei colori'  
di Torquato Tasso (Rime 263-270)*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VINCENZA ACCARDI

*Le smerigliature del bello: rifrazioni di Proteo nei 'madrigali dei colori'  
di Torquato Tasso (Rime 263-270)*

*Il contributo intende focalizzare l'attenzione su un piccolo corpus di madrigali amorosi stravaganti (263-270, secondo l'ordinamento solertiano) che, in virtù di motivi ricorrenti e strutturanti, può definirsi saldamente coeso. Lo studio mostra che una proficua esegesi della sequenza di madrigali, in cui è sensibilmente ravvisabile la comune componente "coloristica", non può prescindere dalle profonde radici filosofiche su cui essi si reggono. Da tale indagine emergono infatti motivi poetici rimandanti alla concezione neoplatonica del bello, che «si trasforma e cangia imago». Si riscontreranno motivi tipici cari alla tradizione poetica, mirabilmente fusi con temi quali la multiformità, la mutevolezza e la molteplicità delle manifestazioni della bellezza. Queste ultime componenti sono emblematicamente incarnate dal dio Proteo, figura chiave dell'intera serie di madrigali, a tal punto congeniale alla poetica di Torquato Tasso da informare numerose zone della sua intera produzione.*

Nell'ambito dell'analisi della scrittura poetica tassiana, un posto di indiscusso rilievo è accordato al riconoscimento della componente coloristica, aspetto che ha condotto non pochi studiosi al disvelamento di suggestive intersezioni con la pittura coeva, in particolare con quella di Tintoretto;<sup>1</sup> inoltre, nel poema, come ha ben mostrato Argan, Tasso giunge a utilizzare scopertamente la tecnica del luminismo.<sup>2</sup>

Mosso dall'implicita volontà di evidenziare l'indeterminatezza della poesia tassiana, Galilei l'aveva accostata, col fine di svilirla, alla pittura di Bandinelli e Parmigianino, in contrasto con la nitida composizione che anima la grandiosa «galleria regia» del *Furioso*:<sup>3</sup> individuando i tratti salienti e più originali dell'invenzione tassiana ne aveva così messo in luce i caratteri che oggi definiamo manieristici. L'instabilità, la transitorietà, la mobilità sono del resto quelle cifre che accomunano la pittura del tempo alla scrittura tassiana e che forse meglio definiscono quest'ultima.<sup>4</sup>

Se l'indagine condotta lungo queste direttrici nell'ambito dello studio del poema tassiano ha portato a interessanti risultati, non infruttuoso sarà volgere lo sguardo alla lirica, in cui il gusto per il colore si profila spesso come materia prima per l'*inventio*. Come si mostrerà più avanti, un'analisi semiotica dei cromatismi, che vada oltre il riscontro della convenzionalità del valore semantico del colore, consente di scandagliare profondità foriere di dati dal valore non sempre scontato.<sup>5</sup>

Restringendo l'indagine alle rime amorose stravaganti,<sup>6</sup> è possibile isolare un gruppo di madrigali (dal 263 al 270, secondo l'ordinamento solertiano)<sup>7</sup> che può definirsi saldamente coeso in virtù della ricorsività di alcuni motivi, peraltro molto cari a Tasso, che qui vengono ripetuti e sottoposti a riformulazioni e variazioni: domina in particolare la componente coloristica, che possiamo ritenere il più vistoso segno di significazioni complesse.

<sup>1</sup> Cfr. G. C. ARGAN, *Tasso e le arti figurative*, Milano, Marzorati, 1957, 209-226.

<sup>2</sup> Ivi, 215.

<sup>3</sup> G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970, 503.

<sup>4</sup> Ivi, 502-503.

<sup>5</sup> M. CASUBOLO, *Semiotica e lessico del colore nell'epica tassiana*, in G. Venturi (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, II, 1999, 775: «[...] un uso molto particolare è quello dell'accoppiamento bianco-rosso per la rappresentazione della bellezza del volto [...], mentre per le membra è sufficiente la presenza del bianco». Casubolo evidenzia che il colore bianco, usato in opposizione al rosso «partecipa anche all'ambito psicofisiologico, manifestando reazioni emotive di segno opposto: da un lato l'ira e lo sdegno [...], dall'altro la vergogna e il pudore [...]».

<sup>6</sup> Per l'inquadramento delle stravaganti (le circa ottocento liriche comprese nel progetto di edizione delle stravaganti): cfr. V. MARTIGNONE, *Preliminari all'edizione critica delle Rime Stravaganti di Torquato Tasso*, in G. Venturi (a cura di), *Torquato Tasso...*, 333-340.

<sup>7</sup> Il testo di riferimento, da intendersi come rinvio costante in questo studio, è T. TASSO, *Le Rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994.

Come si vedrà, alcuni moduli poetici ricorrenti nella produzione madrigalistica, come l'immagine della donna frivola, leggera, incostante, si frastagliano fino ad abbracciare temi ben più vasti e difficili, come quello della bellezza, qui finemente problematizzato.

A tal proposito sono da considerarsi illuminanti gli studi di Residori<sup>8</sup> e Ardissino,<sup>9</sup> rispettivamente dedicati alla fortuna dell'immagine di Proteo nella scrittura epica di Tasso e al ricorrere di temi neoplatonici nella produzione dell'autore: entrambi hanno gettato luce su alcuni aspetti che si andranno via via analizzando in rapporto al *corpus* di madrigali ed è da entrambi i lavori che ha in parte mosso questa indagine.

Nel madrigale 263,<sup>10</sup> *Arrossir la mia donna*, centrale è la descrizione degli effetti delle lodi sul volto della donna, pretesto minimo che dà avvio alla riflessione e al canto, e che in tutti i sensi è il vero punto di partenza della serie che qui si analizza. Procedendo con la lettura, si nota uno sviluppo particolarmente ardito, soprattutto per la resa dell'immagine, che è fortemente espressiva: arrossandosi, il viso sembra emanare la luce purpurea di un fulmine. La conclusione è quindi affidata a versi enunciati un'acquisizione («Così, come beltà, virtute ancora / cresce s'altri l'onora»): così come la bellezza, dunque, anche la virtù accresce quando venga riconosciuta e apprezzata dagli altri.

Dietro l'idea secondo cui le virtù si manifestino come splendore, concetto qui icasticamente esaltato, si scorge Plotino, così come espresso a chiare lettere in un passo del *Minturno ovvero de la bellezza*,<sup>11</sup> testo con cui, in merito al tema del bello, i madrigali che qui si osservano intrattengono un dialogo fitto e fecondo. Dissertando con Ruscelli sulla possibilità che la bellezza della sapienza possa esternarsi e non rimanere «occulta», Minturno sostiene che l'idea che questo tipo di bellezza debba ritenersi non visibile ai sensi umani, si scontra proprio con quanto asserito da Plotino, cioè che essa possa invero apparire.

In merito al rossore del volto, che qui acquisisce centralità a partire dal titolo, è bene sottolineare il valore psicofisiologico del contrasto derivante dall'associazione con il bianco, aspetto su cui, sulla scorta di numerosi esempi, Casubolo ha dedicato alcune considerazioni.<sup>12</sup>

Nel secondo componimento, il numero 264, *Donna, chi vi colora*, il *tòpos* del colorarsi del volto, di matrice medievale, funzionale soprattutto, come si è appena detto, alla descrizione psicofisica degli affetti, si fonde con elementi nuovi. Esso è infatti sottoposto alla notomizzazione del poeta-osservatore, il quale si chiede quale sentimento, tra il piacere e la fede, sia la causa del «rosseggiare» del viso della donna. Il piacere è forse la causa del colorarsi del volto, ornato e dipinto come una vermiglia aurora mattutina: non potendo essere racchiuso nel cuore, il rossore emerge in superficie per il colmo dell'emozione.

Tuttavia, qualunque sia il colorito, ovvero l'esternazione epidermica dello stato emotivo della donna – ed è questo lo sviluppo, arguto e complicante, del componimento – persino l'origine andrebbe considerata «bella», come l'effetto che ne deriva. Dinanzi alla bellezza della donna, amplificata dalla manifestazione delle emozioni sul viso, il poeta ritiene infine di poter giustificare la causa del rossore considerandola pari per bellezza all'effetto prodotto.

Inizia dunque a prendere corpo un tema che tenderà a dominare con crescente complessità questo insieme di liriche: si tratta dell'equazione tra il mutamento del colore e la manifestazione della bellezza. È infatti nel madrigale successivo, il 265, *Mentre la donna mia cangiando aspetto*, che si concretizza con maggiore evidenza l'intenzione del poeta di virare verso ben altre mete. È chiaro come in esso si voglia enfatizzare la mutevolezza dei colori del volto della donna, ancora una volta presi a pretesto per il canto, e qui, per la prima volta in questa serie, individuati e sviluppati quali cifre gravide di sviluppi poetici e di significazioni particolarmente interessanti.

<sup>8</sup> Cfr. M. RESIDORI, *Armida e Proteo. Un percorso tra Gerusalemme liberata e Conquistata*, «Italique», II (1999), 113-142.

<sup>9</sup> Cfr. E. ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003.

<sup>10</sup> Cfr. L. CARETTI, *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1950, 238 ssg.

<sup>11</sup> Cfr. T. TASSO, *Il Minturno ovvero de la bellezza*, in ID., *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, II, II, 925-926.

<sup>12</sup> CASUBOLO, *Semiotica e lessico...*, 775.

In questo componimento il poeta si fa ancora una volta indagatore della psiche e cerca di comprendere quale sia origine da cui dipendono i mutamenti di colore, che da candido diviene vermiglio: tali sono le variazioni coloristiche che rivelano l'«interno affetto». Se l'attacco non si discosta da quello della lirica precedente, in questo caso si trova finalmente una risposta all'avanzare del dilemma insinuatosi tra i versi dei due madrigali adiacenti: in definitiva, il mutare dei colori sul volto sarebbe dovuto all'incostanza negli affetti. La deduzione appare naturale e ovvia: «[...] cangiando aspetto [...] mostra l'interno affetto», e suona come una sentenza rigorosa, detta ad alta voce, quasi a voler chiarire una conclusione logica: «dico: “Se così muta il bel colore, | non è ferma nel core”».

La coppia di versi conclusiva imprime una svolta di natura inversa, evidenziata dall'avversativa, che ha la funzione di chiave di volta così come nel madrigale precedente. In questo trapasso, identificabile nella congiunzione, è condensato lo sviluppo verso cui tutto il madrigale è intimamente proteso: «ma 'l variare è così dolce e vago | che d'altro io non m'appago».

Se l'idea di base accomuna questo madrigale al precedente, ne risulta decisamente più accattivante lo sviluppo: il variare dei colori produce bellezza e dolcezza tali da appagare pienamente lo sguardo del poeta-spettatore, che sembra squadernare, in un distico, una peculiare lettura della bellezza.

In realtà, in questo breve giro di versi si trova compendiato un concetto di matrice platonica che ha avuto particolare influsso sulla poetica tassiana, quello della mutevolezza quale proprietà insita nella bellezza, contrapposta alla fissità dell'anima.

Nel madrigale *Dolcissimi colori* (266), sensibile è la dipendenza della lettura del componimento da quella dei precedenti. Se infatti al mutamento dei colori del volto della donna corrisponde quello dell'aspetto del poeta, come egli stesso afferma, il desiderio di certo non varia; il poeta, difatti, vorrebbe sempre ammirare le variopinte e mutevoli rappresentazioni delle emozioni che traspaiono sul volto della donna.

Il confronto con il *Minturno* continua ad essere attivo nel madrigale 267 in cui è asserito che la donna non è bella ma è l'espressione della bellezza stessa.<sup>13</sup>

Il madrigale 268<sup>14</sup> è indubbiamente il componimento che fornisce la definitiva chiave di lettura dell'intera sequenza, illuminata dall'emblematica figura di Proteo, il dio multiforme, camaleontico,<sup>15</sup> a cui il poeta assimila la bellezza stessa, che si mostra sotto apparenze, *velamina* cangianti e inafferrabili: «i corpi sogliono essere quasi un velo de la bellezza de l'animo»,<sup>16</sup> afferma Antonio Minturno nel dialogo. Poiché la vera bellezza, secondo la dottrina platonica, risiede nell'anima, essa sarà irraggiungibile e iniconoscibile.<sup>17</sup>

La categoria della mutevolezza si unisce in questo contesto a quella della molteplicità, trascinandola vischiosamente. In quest'ultima è stata riconosciuta una delle cifre più moderne del cinquecentista;<sup>18</sup> in virtù della molteplicità, per dirla col Calvino delle *Lezioni americane*, «il

<sup>13</sup> Cfr. TASSO, *Il Minturno...*, 922: «G.R.: La bellezza è la bella vergine che fa belli i pensieri e l'invenzioni del poema, belli i sospiri, belle le lacrime, i dolori e le passioni amorose, bella ancora la morte e le ferite che per lei si sostengono, bella l'aria, la terra, i fiumi, i fonti, i giardini, le selve, le valli, i monti, le spelunche e tutta ciò che le s'appressa: e a guisa del sale illustra con la sua luce tutte le cose vicine».

<sup>14</sup> La rima inclusiva «mago : imago», tratta dal poema ariostesco, è presente anche in *Gerusalemme Liberata*, II 7, vv. 7-8, in relazione al mago Ismeno. Il rapporto tra le due parole-rima acquisisce un valore aggiunto in questo madrigale, in considerazione del contesto, in cui le due parole sono strette in un vincolo semantico che costituisce il cuore, la sintesi della problematizzazione messa in campo da questa serie di liriche.

<sup>15</sup> TASSO, *Il Minturno...*, 931: «Il bello sarà trasmutabile, e a guisa di camaleonte prenderà diversi colori, diverse forme e diverse immagini e apparenze»

<sup>16</sup> Ivi, 921.

<sup>17</sup> Cfr. A. DURANTI, *Sulle Rime del Tasso (1561-1579)*, Ferrara, Deputazione provinciale di storia patria, 1974, 120-123; ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino...*, 121.

<sup>18</sup> Cfr. A. PAGANI, *La vertigine della parola: grafici strutturali del manierismo tassiano*, in W. Moretti-L. Pepe (a cura di), *Torquato Tasso e l'università*, Firenze, Olschki, 1997, 55-79: 70.

mondo si dilata fino a diventare inafferrabile»,<sup>19</sup> quel mondo che per Tasso costituisce un sistema aperto e «animato da un'assillante e dinamica instabilità»,<sup>20</sup> come testimonia l'intera sua opera, e che «nutre l'intima e insopprimibile vocazione a raccogliere in sé il tutto, il variopinto e viscoso multiforme della vita».<sup>21</sup>

Da tali assunti deriva la considerazione della non eternità della bellezza, perché se questa dipende dalla mutevolezza, sarà essa stessa «trasmutabile», non più *una* o neoplatonicamente *univoca*, pertanto – in ultima analisi – non più eterna. La bellezza, come ha scritto Ossola in margine al madrigale, «appare e sparisce nel molteplice intrecciarsi delle forme»;<sup>22</sup> è dunque un'apparizione in continuo divenire e smerigliata, che deve essere fermata attraverso la parola poetica, piuttosto che un modello ideale cui l'arte aspira a conformarsi attraverso i suoi mezzi e le sue forme, che sono però limitati. Un ragionamento affine è condotto nei *Discorsi dell'arte poetica* in merito all'impossibilità dell'arte – che è limitata – di adeguarsi all'uso, di per sé instabile e cangiante: la bellezza non sarà dunque una qualità immutabile, intrinseca delle parole, ma mutevole, in quanto dipendente dall'uso, dal gusto variabile degli uomini.<sup>23</sup>

Va ricordato, inoltre, che l'affermazione con cui prende avvio il capitolo sul Bello di Plotino, nella traduzione ficiniana, «Pulchritudo est in aspectu plurimum», come informa Ardissino,<sup>24</sup> è stata postillata da Tasso con parole che equivalgono a un'adesione: «in quibus sit / pulchritudo».<sup>25</sup> La lettura delle *Enneadi* di Plotino nella versione latina di Ficino, letta dall'autore nell'edizione tedesca del 1540, segna percettibilmente la riflessione tassiana: numerose sono infatti le postille marginali di cui l'autore lascia traccia nei pressi di luoghi avvertiti come vicini alla propria sensibilità e congeniali alla propria visione della realtà. Ha luogo in qualche modo, nei versi dei madrigali in questione, la trasposizione poetica di questa significativa postilla marginale.

Nel madrigale 269, accanto alla rinnovata esaltazione dei colori della donna, fonte di ispirazione, è inscenata la fenomenologia dell'innamoramento in chiave metapoetica.<sup>26</sup> L'anima, sempre uguale a se stessa, «vestendosi» con i colori dell'amore, può assumere diverse sembianze.<sup>27</sup> Il poeta crea le forme e in qualche modo le determina riempiendole con i colori, facendosi così demiurgo della bellezza e insieme umile spettatore della psiche che traluce dalle apparenze.

L'ultimo madrigale, il 270, è saldato agli altri in virtù del motivo della bellezza e della rappresentabilità della stessa per mezzo delle arti (al campo semantico della pittura rinviano del resto i verbi «dipingere», «contemprare», «stemprare»). Chi voglia riprodurre il bello con le parole e i colori, dipinga il sole, se vi riesce. L'arte è incapace di riprodurre la luminosità della bellezza, così come incapace è l'artista, pittore-poeta, di comprendere ed esprimerne la potenza *per verba*. A ben vedere, la rappresentazione della bellezza come «un raggio di chiarissima luce» risente, come già puntualizzato da Basile nel commento al testo, dell'idea neoplatonica, poi fatta propria da Ficino, che assimila la bellezza, quella divina, a un raggio che penetra tutte le cose.

Si risale così al *tòpos* dell'indicibilità e dell'inconoscibilità dell'Uno di marca platonica, qui incasellato in un metro non nobile come la canzone, bensì in un madrigale, metro che, come

<sup>19</sup> Ivi, 71.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*; TASSO, *Il Minturno...*, 930-31; RESIDORI, *Armida e Proteo...*, 121.

<sup>22</sup> C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971, 145.

<sup>23</sup> Cfr. T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, 30-33.

<sup>24</sup> Cfr. ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino...*, 120-1.

<sup>25</sup> Ivi, 120n.

<sup>26</sup> I colori sono gli stessi con cui egli si serve per adornarne l'abito, e gli stessi che appaiono sul suo volto quando è colpito dalle frecce d'Amore e nel cuore, dove amore soggiorna, (di quei colori) ne veste l'anima, che è l'unica serva della donna:

<sup>27</sup> Così dentro è bigio (grigio) e fuori di un dolce pallore di viola. Esterno-interno (bigio dentro/esanguineo pallido fuori): poeta è pittore.

appare chiaro da questa rapida rassegna, è in grado di accogliere temi di caratura intellettuale e filosofica, sebbene temperata con moduli e movimenti che afferiscono al registro “umile” del genere. Riecheggiano inoltre passi cruciali dell'*Ippia maggiore*, il dialogo in cui Platone discute della bellezza,<sup>28</sup> e senz'altro del *Minturno*.

Infine è opportuno rilevare che questa pur cursoria osservazione relativa all'ultimo componimento possa essere proficuamente integrata col richiamo a un sonetto di Galeazzo Di Tarsia,<sup>29</sup> *Bellezza è un raggio che dal primo bene*, denso di concetti platonici declinati in versi, che può esser visto come un probabile modello per il madrigale tassiano. Se più diligente è in Tarsia il riferimento alla dottrina platonica, colpisce nondimeno il riferimento ai *colori* e alla *pittura*, insieme alle voci e alle linee, quali estremi segni della bellezza divina, e la conclusione che tutte le manifestazioni della bellezza non sono che «picciol'ombra» del Sommo Bene.<sup>30</sup>

Merita attenzione, infine, che un tema molto presente nei madrigali analizzati, quello della multiformità della bellezza, si rintraccia tra i versi del sonetto di Tarsia, configurabile così come fecondo ipotesto, dove il sommo bene, nelle sue molteplici forme visibili, pare assumere il ruolo di cui è investito Proteo nei madrigali tassiani.

La sequenza di madrigali conferma l'assunto di Filippo Massini, che nella sua lezione *Del Madrigale* aveva tentato di riconoscere al metro uno statuto più complesso rispetto a quello definito da Strozzi il Giovane:<sup>31</sup> il madrigale tassiano si profila, nei casi descritti, pur nella sua leggerezza, quale scrigno di tesori ermeneutici e minuscola lente caleidoscopica attraverso cui il poeta e il lettore possono illudersi di scrutare l'inafferrabile e proteiforme bellezza della natura.

Incontrando la filosofia, la poesia non risulta aggravata; tale requisito della poesia è ben presente a Tasso, come si può verificare in sede teorica e di prassi compositiva: si pensi almeno a una delle fasi della teorizzazione tassiana sul discorso lirico, corrispondente con la *Lezione* sul sonetto di Della Casa.

Il tono di questi brevi componimenti, solo apparentemente frivolo e arguto, cela una profondità di contenuti la cui «luce», come quella della vera bellezza, «riluce» in una scrittura spesso sbrigativamente definita «pittorica e miniaturizzante».<sup>32</sup> «Luce» e «riluce», si diceva, sono del resto le parole-rima presenti nel primo e nell'ultimo dei madrigali di questa serie, i cui confini risultano così ulteriormente delimitati.

Anche nel breve giro di versi di un madrigale si può scorgere, insomma, «quasi in un picciol mondo»,<sup>33</sup> la microscopica figurazione della varietà di cui la natura è pervasa.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino...*, 111.

<sup>29</sup> G. DI TARSIA, *Rime*, XIV, a cura di C. Bozzetti, Milano, Mondadori, 1980: «Bellezza è un raggio che dal primo bene | Deriva, e in le sembianze si comparte: | Voci, linee, color comprende e parte | E ciò che piace altrui pinga e contiene. | Ne' sensi e poi ne gl'intelletti viene | E mostra in un forme divise e sparte; | Pasce e non sazia, e cria di parte in parte | Di sé desire e di letizia spene. | Falde fiorite ond'oriente luce, | Oro, perle, rubin, smeraldi ed ostro, | Onda tranquilla, alto fulgor di stelle, | Chioma di sole e l'altre cose belle | Son di lei picciol'ombra; ma dal vostro | Real sembante a noi sola traluca».

<sup>30</sup> Colpisce inoltre la somiglianza tra gli *incipit*, di cui si è detto, e tra gli *explicit*, richiamanti entrambi la luce del sole nascente e le ombre terrene.

<sup>31</sup> Cfr. F. MASSINI, *Il Madrigale*, a cura di G. Fanelli, Urbino, Argalia, 1986, *passim*.

<sup>32</sup> P. FABBRIO, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, 27.

<sup>33</sup> TASSO, *Discorsi dell'arte poetica...*, 36.

<sup>34</sup> Le ragioni dell'unità e varietà di matrice aristotelica, permeanti il poema, si infiltrano in zone meno sospette della produzione tassiana: del tema della varietà sono pregni i *Discorsi dell'arte poetica*, e in particolare le note pagine in cui ha luogo la codificazione del poema quale «picciol mondo».

*Corpus*

263

Arrossir la mia donna  
nel ragionar vedea  
lieta de le sue lodi e vergognosa  
e via più bella di vermiglia rosa;  
e parte sorridea;  
e quel rossore e 'l riso  
ne l'angelico viso  
d'un bel lampo credea purpurea luce  
quando l'alba riluce  
cui null'altra somiglia:  
così, come beltà, virtute ancora  
cresce s'altri l'onora.

264

Donna, chi vi colora  
come vermiglia e mattutina aurora?  
Forse è piacer che 'l volto  
così v'orna e dipinge,  
star non potendo dentro 'l core accolto?  
O vergogna che tinge  
il candor de la fede,  
che per difetto rosseggiar si vede?  
Ma qualunque tu sia,  
color soave de la donna mia,  
per te la colpa ancor bella saria.

265

Mentre la donna mia cangiando aspetto  
di bianco nel vermiglio  
mostra l'interno affetto  
e pare or fresca rosa or vago giglio,  
dico: "Se così muta il bel colore,  
non è ferma nel core"  
ma 'l variare è così dolce e vago  
che d'altro io non m'appago.

266

Dolcissimi colori,  
voi vi mutate, ed io  
muto aspetto con voi, ma non desio.  
Sempre vorrei mirarvi, e se fiorire  
un bel purpureo veggio,  
e quel vago candor sempre io vagheggio  
e perché vari segno al mio pensiero  
è costante l'arciere.

267

Bella non è costei,  
ma la beltade istessa  
sì perché fa bello ciò ch'a lei s'appressa  
e quanto ella comparte i dolci sguardi  
e le parole e 'l riso  
e l'alte grazie, Amor, del lieto viso,  
di cui più m'invaghisci ove più m'ardi,  
tanto sol questo mondo amaro e vile  
mi par grato e gentile.

268

Come sia Proteo o mago,  
il bello si trasforma e cangia imago:  
or si fa bianco or nero

in duo begli occhi, or mansueto or fero  
or in vaghi zaffiri  
fa con Amor soavi e lieti giri  
or s'imperla or s'inostra,  
or ne le rose ed or ne le viole  
d'un bel viso ei si mostra  
ora stella somiglia, or luna, or sole  
talor per gran ventura  
egli par il Silenzio a notte oscura.

269

De' bei vostri color non solo adorno  
L'abito vago a la stagion novella,  
ma ne tingo le guance allor che torno  
dove m'avventa Amor le sua quadrella,  
e dentro al core, ov'egli fa soggiorno,  
l'alma ne vesto ch'è sol vostra ancella:  
tal che bigio son dentro e tutto fuore  
di viola un dolcissimo pallore.

270

È la bellezza un raggio  
di chiarissima luce  
che non si può ridir quanto riluce,  
né pur quel ch'ella sia.  
Chi dipinger desia  
il bel con sue parole e i suoi colori,  
se può dipinga il sol, e no 'l contempre  
sì ch'ei n'abbagli e stempre,  
né sian l'ombre il suo velo  
ma vive carte, e l'oriente il cielo.