

MASSIMO CASTELLOZZI

Da «Padre del Ciel» a «Padre eterno».
Teologia dell'amore e lirica sacra nell'ultimo Tasso

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

MASSIMO CASTELLOZZI

*Da «Padre del Ciel» a «Padre eterno».
Teologia dell'amore e lirica sacra nell'ultimo Tasso*

Per l'ultimo Tasso l'amore costituisce essenzialmente un concetto di natura filosofico-teologica ed assume necessariamente connotati spirituali e sacri. Se, dunque, per rime sacre deve intendersi, secondo i ben noti intendimenti d'autore, la relativa «Terza parte», tuttavia, volendo esaminare l'ultimo periodo di produzione lirica in rapporto alle istanze culturali e religiose maturate dal Tasso verso il 1590 che in modo sostanzialmente autonomo ed originale si manifestano in un'opera come il «Mondo Creato» occorrerà muoversi in senso sincronico ed intratestuale. Si tratterà di analizzare insomma, da un lato, le scelte di ristrutturazione delle rime colte nel loro insieme (le amorose, le encomiastiche, le sacre, le disperse) e, dall'altro, l'evoluzione variantistica interna ai testi, così come il significativo apparato auto-esegetico che il poeta va elaborando fino alla fine sopra un variabile ma scelto corpus¹.

Richiamando qui brevemente quanto già proposto in passato², mi permetto di porre ancora una volta l'attenzione sul gruppo dei sette sonetti che, per ragioni tanto strutturali e formali, quanto di contenuto, credo possano considerarsi il nucleo finale della stampa Osanna. Essi sarebbero dunque costituiti dai testi che vanno dal 172 al 178, rispettivamente preceduti e seguiti dalle due serie di sestine e dai due sonetti terminali a Fabio Gonzaga. Le sestine, composte appositamente per la stampa, avrebbero pertanto la funzione di isolare un nucleo formato mediante una selezione di testi di lunga tradizione e risalente in più d'un caso fino alla stampa degli *Accademici Eterni*. Anche in chiave metrico-retorica, alla *gravitas* dei sonetti si contrappone la *levitas* teocriteo-anacreontica delle sestine: Tasso esibisce così il proprio aggiornamento poetico, da un lato conferendo all'edizione un carattere di oggettiva novità e rimarcando al contempo la sua professione di stretta ortodossia filosofico-letteraria in chiave concordistica. Non tanto – è chiaro – nel senso accademico delle scuole sincretistiche fiorite in tutta la seconda metà del secolo da Padova a Ferrara a Firenze, quanto piuttosto nel senso della ricerca di una *summa sapientiae* e di una operazione di suprema sintesi letteraria. Non stupisce del resto che un ipotetico nucleo finale del “canzoniere” tassiano *par excellence* possieda toni ed intenti squisitamente filosofici, strutturandosi essenzialmente con: l'illustrazione di cosa sia Amore e di come esso governi tutto l'universo (176); l'appello meta-poetico alla eloquenza-virtù che vinca in questo mondo gli inganni e le falsità (177); il “pentimento” petrarchesco con la diretta invocazione a Dio perché preservi il poeta dall'errore e dal peccato. Nella tavola che segue i testi elencati con la numerazione di Osanna e con i numeri di riferimento e, nel caso di F1 e del perduto Piat, delle carte d'appartenenza.

¹ Il presente contributo consiste nella relazione letta presso il Convegno ADI 2017; una versione più ampia sarà pubblicata in seguito.

² Sia consentito rinviare a: MASSIMO CASTELLOZZI, *Nota in margine al finale delle «Rime d'amore» di Torquato Tasso*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi Editore, 2017, http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896 (data consultazione: 15/04/2018).

	Osanna	Eterei	F1, (Pt)	Chigiano
170	<i>Sorgea per meraviglia un vivo lauro</i>			
171	<i>Poi che non spira al mio soave foco</i>			
172	<i>Huom di non pure fiamme acceso il core</i>			
173	<i>Aprite gli occhi o gente egra mortale</i>	16		154
174	<i>Ch' il pelago d' Amor a solcar viene</i>			156 [ultimo]
175	<i>Facelle son d' immortal luce ardenti</i>	36		
176	<i>Amor alma è del mondo, Amore è mente</i>			42
177	<i>O Felice eloquenza avinta in carmi</i>		12v, (13r)	
178	<i>Padre del cielo, hor ch' atra nube il calle</i>	40	43v, (44v)	
179	<i>Fabio, io lunge credea col basso ingegno</i>			
180	<i>Signor ch' immortal laude avesti in guerra</i>			

Come è noto, basti pensare agli studi di Erminia Ardisino e di Emilio Russo³, la necessità di una lettura filosofica del repertorio amoroso s'impone diacronicamente lungo l'intera produzione lirico tassiana, a cominciare dagli esordi eteri fino all'approdo del Chigiano e, infine, della stessa stampa Osanna. Esercizio inoltre, quello della lettura filosofica delle rime amorose, autorizzato e teorizzato a cominciare dalle giovanili *Considerazioni sopra le canzoni di Pigna* e dalle *Conclusioni amorose*, fino al più maturo Cataneo. Si tratta di un'istanza che, nella fase intermedia del canzoniere, diviene materia del sonetto conclusivo con il suo relativo monito all'ascesi verso Dio, (in C è il numero 156 ed ultimo), per articolarsi poi su Osanna in modo più composito e variegato. Sul Chigiano il sonetto è sprovvisto di didascalia mentre in Osanna essa è presente ed intonata all'invito rivolto a *ciascuno a contemplare la bellezza e l'armonia de la sua Donna*. Notevoli, fra i due testimoni, sono le varianti interne al sonetto che ne moralizzano il tono soprattutto attraverso le sostituzioni lessicali e ne rendono più "grave" lo stile attraverso ristrutturazioni sintattiche, con conseguenti effetti retorici di più spiccata solennità:

Chigiano, 156 (c. 94v)

Aprite gli occhi, o miseri mortali,
in questa chiara e bella alma celeste
che di sì pura humanità si veste
che gli angeli a lei sono in vista eguali.

Vedete come al ciel s'inalza e l'ali
spiega verso le stelle ardite e preste,
e quante fiamme intorno accese e deste
ha ne' suoi voli alteri e triomfali.

Udite il canto suo ch' altro pur suona
che voce di Sirena, e i pensier bassi
sgombra de l'alme pigre e 'l grave sonno.

Osanna, 173 (p. 314)

Aprite gli occhi, o gente egra mortale,
in questa saggia e bella alma celeste,
che di sì pura umanità si veste,
Ch'a gli angelici spirti è in vista eguale.

Vedete come a Dio s'inalza, e l'ale
spiega verso le stelle ardite e preste;
com' il sentier v'insegna e fuor di queste
valli di pianto al Ciel s'inalza e sale.

Udite il canto suo, ch' altro pur suona
che voce di Sirena, e' l mortal sonno
sgombra de l'alme pigre e i pensier bassi.

³ ERMINIA ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, Roma, 2003; EMILIO RUSSO, *L'ordine la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002.

Udite ch'ella a voi così ragiona:
 – Seguite me, ché meco errar non ponno
 peregrini del mondo i vostri passi. –

Udite come d'alto a voi ragiona:
 – Seguite me, ch'errar meco non ponno,
 peregrini del mondo, i vostri passi. –

Le scelte lessicali e retoriche appaiono orientate da moventi precisi, attestandosi su nomi di luogo e verbi di movimento in rima ricca e quasi identica dato dai due distici paralleli della seconda quartina (*come/come*, vv. 5 e 7), fra loro ben sigillati ma anche fortemente inarcati a suggellare la natura itinerante e necessariamente ascensionale della conoscenza, cui la *bella alma celeste* guida i *miseri mortali*. Tutta la struttura è infatti scandita da blocchi paralleli, insieme di una maestà formale e di una simmetria logica conformi alla natura del sonetto: «*Aprite gli occhi* si ricollega a *Vedete* che apre la seconda quartina – notava Martignone – e, per il sostituirsi della suggestione sonora a quella visiva, all'anafora di *Udite* all'inizio delle due terzine [...]»⁴. Nella veste presentata sul Chigiano, la gravità dell'*incipit*, con l'invocazione all'imperativo plurale, finiva per assumere un'intonazione escatologico-predicatoria forse eccessivamente scoperta. La sostituzione su Osanna di *miseri* con il più ricercato latinismo *egra* e, specialmente, l'innalzamento retorico ottenuto dal pur raro e piuttosto straniante zeugma (segnalato proprio dal Tasso nell'autocommento) sembrano meglio appagare l'eleganza formale richiesta dalle altitudini spirituali cui perviene infine la *saggia e bella alma celeste*. L'esortazione ad aprire gli occhi⁵, del resto proverbiale alludendo al risveglio della coscienza e alla ricerca della conoscenza, è nella tradizione, quanto più coniugata al didascalico “voi”, assai comune e, passando per Bernardo, Guidiccioni, Alamanni, il Lasca, il Coppetta, risale facilmente, almeno, fino a Chiaro Davanzati. Né si può dimenticare il Trattato Terzo del *Convivio*, (la cui attenta rilettura è delibata dal Tasso nella primavera del 1586) e in particolare la sequela di esortazioni a seguire i comandamenti di «costei» che «pensò chi mosse l'universo», appunto la Filosofia, prima del commento all'ultima stanza:

O peggio che morti che l'amistà di costei fuggite, aprite li occhi vostri e mirate: ché, innanzi che voi foste, ella fu amatrice di voi, aconciando e ordinandolo vostro processo; e poi che fatti foste, per voi dirizzare in vostra similitudine venne a voi.

Anche sulla locuzione *miseri mortali* è inutile richiamare la vastità e la popolarità della sua diffusione. Si potrà appena ricordare la sezione angelologica del *De Civitate Dei*, postillata del Tasso, nella quale Agostino giustificava la presenza degli angeli come mezzo di comunicazione fra gli uomini e Dio: «omnes homines, quamdiu mortales sunt, etiam miseri sint necesse est». Forte è poi l'intreccio, per il tema dell'opposizione all'eternità, ivi celebrata, della caducità terrena (ancor più in considerazione delle tessere lessicali della mutata veste di Osanna) con il *Triumphus Eternitatis* (vv. 40-60):

Misera la volgare e cieca gente,
 che pon qui sue speranze in cose tali
 che 'l tempo le ne porta sì repente!

⁴ VERCINGETORIGE MARTIGNONE, *Tasso lirico fra tradizione e innovazione: i sonetti liminali del canzoniere Chigiano*, in *Torquato Tasso quattrocento anni dopo*, Atti del convegno di Rende, 24-25 maggio 1996, a cura di Antonio Daniele, F. Walter Lupi, Messina, Rubbettino, 1997.

⁵ «Gli *occhi* sono, come suggerisce il commento tassiano, quelli *de la mente* (e si può richiamare al proposito RVF CCCXXXIX 1: *Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse*, anche *miseri mortali* è locuzione tipicamente petrarchesca: si veda almeno, per l'annessa allusione alla cecità RVF CCCLV 2 (*i ciechi e miseri mortali*): VERCINGETORIGE MARTIGNONE, *Tasso lirico*, cit., p. 30.

O veramente sordi, ignudi e frali,
 poveri d'argomenti e di consiglio,
 egri del tutto e miseri mortali!
 Quei che governa il ciel solo col ciglio,
 che conturba et acqueta gli elementi,
 al cui saver non pur io non m'appiglio,
 ma li angeli ne son lieti e contenti
 di veder de le mille parti l'una,
 et in ciò stanno desiosi e 'ntenti.

Inoltre, se il richiamo che è stato avanzato ai sonetti petrarcheschi *Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse* (339) e *O tempo o ciel volubil che fuggendo i ciechi e miseri mortali* (355) in quanto modelli al testo tassiano è indiscutibile, esso se ne discosta tuttavia dal punto di vista concettuale, per il "tono" elegiaco e per il valore penitenziale che quei versi possiedono nel *liber* petrarchesco, mentre, nel sonetto del Tasso, la funzione angelico-redentrice della Donna in rapporto al poeta e, più generalmente, a tutti gli uomini, appare piuttosto conforme a quella teologica formulata da Dante, a cominciare proprio dalla donna di cui «Amor [...] nella mente» gli «ragiona», in capo alla canzone che apre lo stesso *Trattato Terzo del Convivio*. Senza pretendere di identificare la Donna del componimento tassiano con la Filosofia della celebre canzone dantesca, è pur vero che è il Tasso ad incoraggiare nell'autocommento una lettura allegorica del testo. Innanzitutto, con una volontà ostentatamente didascalica, chiarisce che l'«oggetto» «de gli occhi de la mente», sono «le bellezze de l'anima» e che tale vista deve pertanto intendersi «con gli occhi intellettuali» secondo la tradizione platonico-Agostiniana nella mediazione di Plotino, che formula il significato più tecnico di visione intellettuale quale mezzo per l'ascesi divina.

Nella sua dimensione ascetico-didattica e quindi d'invocazione pubblica, il sonetto esula da un'interiorità penitenziale di tipo petrarchesco, per indicare con chiarezza la necessità di un amore universale e letteralmente estroverso, attuato secondo i *topoi* neoplatonici già presenti a Dante della vista e dell'udito del canto armonioso, che conduca direttamente a Dio.

Entro una tale impostazione occorre attribuire alla «Donna» un carattere "angelico", secondo la tradizione dionisiana, neo-platonica e poi dantesca. È infatti la donna *ch'a gli angelici spirti è in vista uguale* ad innalzarsi a Dio e a mostrare pertanto la via di accesso al Cielo. Tanto più rilevanti appaiono dunque le varianti fra Chigiano e Osanna che interessano tutta la seconda quartina e in particolare i vv. 7-8. Nel verso 5 Tasso opera un cambiamento che indica la natura apertamente teologica del testo. Si potrebbe affermare che rispetto al 1584, quando l'autore affida al sonetto la chiusa del suo canzoniere amoroso, è ormai maturata appieno l'istanza "sacra" del Tasso che influenza anche la ristrutturazione esterna ed interna dei testi amorosi.

Il sonetto, per il suo portato fortemente filosofico, non può prescindere da uno stretto rapporto concettuale con l'omologa trattatistica, sia quella puramente teoretica sia quella più apertamente filosofico-letteraria, cristallizzata attorno alle tre maggiori opere costituite dal *Convivio*, poi dal *Secretum* e infine dagli *Asolani*. Sul versante della speculazione filosofica, dal *De Amore* ficiniano fino alla trattatistica amorosa di Leone Ebreo o di Mario Equicola, non erano mancate proposte, apertamente concordistiche o meno, di un neoplatonismo giudaico-cristiano nel quale gli angeli conducono l'uomo al sommo bene⁶.

⁶ Cfr. il sempre valido EUGENIO GARIN, *La filosofia dell'amore. Sincretismo platonico-aristotelico*, in *La Filosofia*, Milano, Vallardi, 1947, vol. II.

Sul versante della produzione lirica⁷, per trovare similitudini con la versione angelica delle donne presentata dal Tasso nell'ambito della cultura lirica del Cinquecento, occorre guardare ad una poesia oscillante fra un «neostilnovismo» ed un neoplatonismo di marca ficiniana che caratterizza, soprattutto, un certo settore della produzione del Cariteo, secondo quanto ha rilevato Beatrice Barbiellini Amidei⁸.

Un singolare quanto notevole precedente (al di là degli aspetti retorico-formali) nel corso del Cinquecento è costituito da alcuni passi delle *Rime* di Bernardo, in particolare il sonetto *Alzate gli occhi a tanta meraviglia*, già segnalato in proposito da Martignone, e la canzone *Almo mio sol che col bel crine aurato*. Ma è naturale che la posizione del sonetto all'interno del Chigiano (e alla significativa altezza dell'85) assegna a tale concezione della donna (e della poesia), un'importanza tutta particolare e ben più specifica di quanto non rivesta nel più indistinto flusso della produzione di Bernardo.

Avviandomi alla conclusione e per rendere ragione del titolo dell'intervento, una osservazione elementare riguarda il posto su Osanna del sonetto finale assegnato a *Padre del Cielo, hor ch'atra nube il calle*, nel momento in cui consegna definitivamente il proprio "canzoniere" amoroso, l'autorità chiamata in causa tanto palesemente da Tasso non può che essere quella petrarchesca, nella ben nota mediazione casiana, però smorzata proprio nel passaggio dalla stampa eterea a Osanna. Non è possibile in questa sede apprezzare le significative varianti tra i due testimoni su cui già Pestarino si è soffermato indicando una direzione che vada verso una maggiore linearità, solennità e compostezza⁹. Nell'intero *corpus* poetico tassiano, la locuzione *padre del Cielo* per designare Dio è in realtà piuttosto contenuta; tre sono le significative occorrenze nelle rime e lo stesso dato si può rilevare per il Mondo Creato; assai più frequente è invece l'occorrenza di *Padre eterno*, specialmente nel poema religioso del Tasso (25 occorrenze significative) ma anche nelle stesse rime, ove si attestano ad una dozzina.

Ora, se *Padre del Cielo* rimanda sistematicamente ad una nozione di Dio prima di tutto evangelico-petrarchesca come guida e sostegno per l'ascesi del poeta dal peccato verso la *celeste patria*, *Padre eterno*, altrettanto sistematicamente, designa il Dio onnipotente, sempre accompagnato da elementi lessicali a lui direttamente riferiti o d'immediato contorno che lo rivelano signore dei cieli, dal quale dipendono le stelle e i loro celesti giri: un Dio che piuttosto evidentemente discende da una visione, per così dire, aristotelico-tolemaica, tradotta formalmente in termini danteschi quale motore immobile e causa prima dell'Universo così come della Storia. A tal proposito è d'obbligo richiamare innanzitutto la settima ottava del primo canto della stessa *Liberata* in cui, come ha notoriamente rilevato Baldassarri, lo sguardo di Dio ha per l'appunto una «funzione non sospensiva» come in Omero ma «generativa»¹⁰:

[...]
quando da l'alto soglio il Padre eterno,
ch'è ne la parte più del ciel sincera,
e quanto è da le stelle al basso inferno,

⁷ AMEDEO QUONDAM, *Le rime cristiane di Luca Contile*, in *Atti e memorie dell'Arcadia*, s. III, VI/3, 1974, pp. 171-174.

⁸ BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 142 sgg.

⁹ TORQUATO TASSO, *Rime eterne*, a cura di Rossano Pestarino, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2013, pp. 264 sgg.

¹⁰ GUIDO BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 88.

tanto è più in su de la stellata spera,
 gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una
 vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna.

Quanto alle rime, limitandosi ai casi più significativi, si potrà citare il sonetto *Non per sorti o per sogni o per incanti*, facente parte delle *disperse* (1145 nella numerazione Solerti) e indirizzato *Al signor Giambattista Ghilino*, che recita (vv. 5-6; 9-11):

ma sai de' lumi in ciel fissi ed erranti
 quai siano avversi aspetti e quali amici
 [...]
 Alto e raro saver! ma se la nostra
 mente libera fece il Padre eterno,
 né segue i moti di celesti spere [...].

Analogamente, la canzone al cardinale Albano, che è invece il duecentesimo testo della *Terza parte*, recita (vv. 1-5):

Alma, ch'aspetta il Cielo e 'l mondo onora
 mille divine luci ad ora ad ora
 mostri, a guisa di stelle in te cosparte;
 e, come il Padre eterno al ciel comparte
 duo maggior lumi [...].

Infine si dovrà menzionare il più noto sonetto (numerato 1686 dal Solerti che nella sua edizione lo faceva seguire proprio da *Padre del Ciel che la tua imago eterna*) composto inizialmente *All'immagine di Gesù Cristo, fatta da Bernardo Castello* nel quale Cristo è mandato nel mondo *giù dagli stellanti giri* ove il *Padre*, uno o trino, risiede (vv. 1-4):

O vera imago del tuo Padre eterno,
 che d'amor seco accendi e seco spiri,
 Ei ti mandò da gli stellanti giri
 Con volto umano a patir caldo e verno.

Il testo, perdendo la sua funzione encomiastica, approderà poi, come è noto, nella *Terza parte* con universale intitolazione che recita *Su l'immagine del signore*, trasformando il Bernardo pittore, citato nel verso 11, in Tasso padre con chiaro rimando al tema della paternità da cui il componimento è interamente percorso.

Quanto alla triplice occorrenza del sintagma *Padre del cielo* nel *corpus* delle rime, oltre al citato sonetto finale di Osanna, gli altri due testi, pure ben noti, sono il madrigale *Vedi padre del ciel che dolce raggio* (testo ambivalente a cominciare dal rapporto tra forma metrica e contenuto e denso di rimandi che variano da tessere bucolico-petrarchesche alla ferale immagine della croce) e infine il sonetto *Padre del ciel che la tua imago eterna*, analizzato di recente¹¹ entro la produzione sacra del Tasso, dalla quale tuttavia, a norma dei moderni criteri editoriali, risulta formalmente escluso, facendo invece parte della *rime disperse*. Basterà ricordarne, a titolo d'esempio, la prima quartina per poterne rilevare l'accezione profondamente etico-pedagogica ed insieme umana di Dio, lungi da quella in cui Egli è la causa prima e il centro dell'Universo:

¹¹ ANGELO ALBERTO PIATTI, *Su nel sereno de' lucenti giri. Le rime sacre di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 81 sgg.

Padre del ciel, che la tua imago eterna
formasti in me con sì mirabil arte,
e la terrena mia caduca parte
n'ornasti fuor, non che la parte interna

con ripresa penitenziale all'attacco delle terzine:

Le mie colpe i tuoi doni han fatti oscuri,
e l'opre tue novo colore asperge:
ahi, rendi me sembante al primo esempio!

Rilievi di diverso orientamento, per concludere, offre il testo del *Mondo Creato*. Se nella giornata *Quarta*, ad esempio, si incontrano nuovamente versi a carattere cosmogonico dipendenti dalla locuzione *Padre eterno* (vv. 774 sgg.):

Ora il mirabil corso
seguiam del cielo e de le stelle erranti,
a cui quasi motrici il Padre eterno
assegnò quelle eccelse e pure menti;

e nella giornata *Prima*, nei versi che esprimono l'atto creativo per eccellenza come il *fiat lux* troviamo (vv. 533-534):

E disse: «Fatta sia la luce», ed opra
fu il detto, al comandar del Padre eterno.

tuttavia, dopo soli sei versi, pur restando all'interno del passo relativo alla creazione, Tasso utilizza indiscriminatamente la locuzione alternativa che appare qui, pertanto, sinonimica (vv. 540-544):

Così la prima voce e 'l primo impero
del gran Padre del ciel creò repente
la chiarissima pura e bella luce,
che fu prima raccolta, e poi divisa
e 'n più lumi distinta il quarto giorno.

Nell'ansia di armonizzazione riepilogativa e sommativa che contrassegna il *Mondo Creato*, i due sintagmi sembrano dunque perdere la tendenziale valenza esclusiva presente nei termini cui si è accennato entro il corpus delle rime.

Nel poema religioso del Tasso, che, a norma dei *Discorsi dell'arte poetica*, «tanta varietà di materie contenga», la duplice perifrasi per indicare Dio sembra voler trovare una ricomposizione, la quale, sia pure con una diversa funzione logico-sintattica, suggestivamente si fissa nello stesso verso d'esordio, *Padre del cielo e tu del Padre eterno*, trasferendo così, anche sul registro retorico-linguistico, per usare le parole di Rosanna Morace, «l'unità intrinseca che connota ogni prodotto della creazione divina»¹².

¹² ROSANNA MORACE, *Il «Mondo creato» tra gli «Esameroni» patristici e l'«Heptaplus» di Pico*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, Opera diretta da Pietro Gibellini, vol. V, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Grazia Melli e Marialuigia Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013, p. 654.