



**RICERCHE
INTERMEDIEVALI**

collana ideata e diretta da
FRANCESCO MOSETTI CASARETTO

RICERCHE INTERMEDIEVALI

CONOSCERE IL MEDIOEVO ❖ ATTRAVERSO I MEDIOEVI

DIRETTORE

Francesco Mosetti Casaretto

COMITATO SCIENTIFICO

Stefano Asperti, Alberto Blecua, Massimo Bonafin, Rita Caprini, Stefano Carrai, Gioachino Chiarini, Giulio d'Onofrio, Edoardo D'Angelo, José Manuel Díaz de Bustamante, Vittoria Dolcetti Corazza, Lucie Doležalová, Peter Dronke, Johann Drumbl, Clara Fossati, Alessandro Fo, Enrico Giaccherini, Thomas Haye, Marcello Meli, Paolo Odorico, Veronica Orazi, Tiziano Pacchiarotti, Nicolò Pasero, Stefano Pittaluga, Pietro B. Rossi, Kurt Smolak, Francesco Stella, Federica Veratelli, Maurizio Vitale.

SEGRETERIA SCIENTIFICA

Michael P. Bachmann

REDAZIONE

Roberta Ciocca

redazione: <francesco.mosetticasaretto@unito.it>



HOMO INTERIOR

Presenze dell'anima
nelle letterature del Medioevo

*Atti delle V Giornate Internazionali
Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*

(Torino, 10-12 Febbraio 2015)

a cura di

Francesco Mosetti Casaretto

con la collaborazione di

Attilio Grisafi



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino.

Francesco Mosetti Casaretto ha curato il progetto scientifico e l'organizzazione delle «Giornate», l'allestimento complessivo del presente volume, l'*editing* di metà dei contributi e la correzione delle bozze; Attilio Grisafi ha curato l'*editing* della seconda metà dei contributi.

© 2017

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: edizionidellorso@libero.it
<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica a cura di BEAR (bibliotecnica.bear@gmail.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-742-4

Rappresentazioni funzionali dell'anima nei «Milagros» di Berceo (XIII sec.)

di Veronica Orazi

Gonzalo de Berceo¹, formatosi negli *Estudios Generales* di Palencia², prende gli ordini minori³ e svolge la sua attività nel monastero di San Millán de la Cogolla, nella Rioja⁴. Gli sono attribuiti nove dei dodici testi ascrivibili al *mester de clerecía* (e il volgarizzamento di tre inni). Circa metà della sua produzione tratta temi mariani (*Duelo de la Virgen* e *Loores de nuestra Señora* composti attorno al 1236-1246, *Milagros de nuestra Señora* datati al 1246-1252 ca.); l'altra metà è di stampo agiografico (*vidas* di San Millán del 1230 ca. e di Santo Domingo del 1236 ca., *poema* di Santa Oria del 1252-1257, *martirio* di San Lorenzo, incompiuto), oltre ad alcuni testi di taglio dottrinale (*Del sacrificio de la misa*, *De los signos que aparecerán antes del juicio final* e il volgarizzamento dei tre inni citati,⁵ tutti databili al 1236-1246)⁶.

¹ Nato attorno al 1196, morto negli anni 1260-1264: cfr. Dutton 1964; Dutton 1978.

² Cfr. Rico 1985. L'auto-definizione di *maestro* (Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, quart. 2a, Gerli ed. 1987, p. 69) può riferirsi al titolo conseguito presso gli *Estudios Generales* oppure a quello di *maestro en teología* cioè *confesor* (o notaio). In entrambi i casi, si tratta del profilo di una figura dalle innegabili competenze teologiche e non di un chierico incolto e incompetente. Come è stato dimostrato, specie nei *Milagros*, Berceo rinverdisce il topico dell'inadeguatezza delle proprie capacità compositive, per la quale chiede comprensione: si tratta di un evidente caso di *captatio benevolentiae*. Cfr. Andrachuc 1986.

³ È *clérigo* secolare, poi dal 1221 diacono, infine dal 1237 *preste*. Cfr. Cátedra 1991.

⁴ Sul genere di attività svolte dall'autore presso il monastero, alle dipendenze dell'abate Juan Séánchez, cfr. Dutton 1960. Sull'accezione del termine *notario*, che compare nel *colophon* del ms. P del *Libro de Alexandre* (in cui si fa riferimento al Riojano come *notario* del *abat Juan Sánchez*), cfr. Martínez Ezquerro 1999, II, pp. 391-392; cfr. da ultimo Lazzarini 2005, specie alla p. 101. Sui riferimenti relativi all'autore reperibili nelle sue opere cfr. Artilles 1968; sui documenti notarili che ne trasmettono alcune scarse notizie cfr. Peña de San José 1959.

⁵ Il rabaniano *Veni Crator Spiritus*, l'*Ave maris stella* e il *Christe qui lux es et dies*. Cfr. Bernárdez 1953.

⁶ Cfr. Dutton 1976.

A prescindere dagli esigui dati biografici noti, è l'analisi dell'opera che rivela la solida formazione del Riojano: la critica ha identificato due linee di sviluppo nella sua produzione, una di tipo localistico, l'altra universalista, chiaro indizio di un duplice interesse. L'intento propagandistico per attirare pellegrini (e donazioni) nei monasteri della zona giustificherebbe la prospettiva di radicamento nel territorio delle vite di santi⁷, mentre il richiamo alla catechesi promosso dal IV Concilio Lateranense (1215)⁸ ispirerebbe le opere di respiro più ampio, come i *Milagros de nuestra Señora*, espressione di una tradizione mariana già ben radicata all'epoca della composizione. Questa prospettiva, però, ha un limite: da un lato identifica un nucleo agiografico sostenuto dall'interesse per la dimensione locale e dall'altro delinea una macro-sezione dalle molte sfaccettature, all'apparenza poco coerente, se non per l'esclusione dal filone dell'agiografia.

Per cercare di fare chiarezza, risulta dirimente un aspetto su cui mi concentrerò in queste pagine, ossia lo studio del rapporto dell'autore col pubblico cui di volta in volta si rivolge, che determina il trattamento di tematiche ricorrenti, le scelte linguistiche e stilistiche, la tecnica di rappresentazione funzionale di alcuni elementi, come si evince in modo chiaro dall'analisi delle rappresentazioni dell'anima e dall'uso strategico di alcune sue immagini connotate in modo peculiare.

Come è noto, il *mester de clerecía*, ma anche la catechesi medievale, ha finalità concrete, volte non tanto alla riflessione su argomenti teologico-dottrinali, inaccessibili ai più, quanto alla ricerca dell'efficacia didascalica della comunicazione⁹. Secondo questa prospettiva, la dimensione terrena è riflesso di quella soprannaturale e il mondo e l'Uomo sono coinvolti nella lotta costante tra Bene e Male (Dio e il demonio), descritta secondo i codici culturali dell'epoca, cioè in termini feudali e vassallatici¹⁰. Ne deriva il racconto epico di questo scontro manicheo e la drammatizzazione che lo traduce in immagini vivide, come testimonia proprio l'opera gonzalviana. Così, il soprannaturale si avvicina al quotidiano: la Vergine, gli Angeli, i demòni, diventano figure vicine al pubblico destinatario e l'aura miracolosa da straor-

⁷ Cfr. Ruffinatto 1969.

⁸ Il Concilio dette grande impulso alla letteratura religiosa in Spagna. Cfr. Lomax 1969; Menéndez Peláez 1984; Uría Maqua 1987.

⁹ Cfr. Delaruelle 1980, p. 170; Menéndez Peláez 1980; cfr. da ultimo Uría Maqua 2000. Vedi anche Ruiz Domínguez 1999; Ruffinatto 2000; Grande Quejigo 2004; Kelly 2004.

¹⁰ Cfr. Rivière 1988; Gimeno Casalduero 1988-a.

dinaria diviene abituale¹¹. Di fatto, già con sant'Anselmo si realizza l'umanizzazione delle figure di Cristo e di Maria¹², tendenza consolidatasi poi con san Bernardo e culminata con san Tommaso e san Bonaventura; e si ricordi, inoltre, che in ambito iberico il culto mariano viene favorito dalla liturgia ispanica (visigotica e poi mozarabica), sostituita più tardi da quella romana, promossa dai cluniacensi¹³.

Si può già anticipare, allora, che i testi mariani di Berceo declinano in modo triplice lo stesso nucleo tematico, a seconda del pubblico cui sono diretti. I contenuti teologici e mariologici vengono trattati e sviluppati in modo specifico a seconda del destinatario dell'opera, che orienta la lingua letteraria e il trattamento delle tematiche, come dimostra l'analisi dell'intera produzione di Berceo. Questa considerazione, per quanto scontata, è indispensabile per dissipare il fraintendimento critico di cui il Riojano è stato vittima: in passato – concentrando l'attenzione sui *Milagros* – l'autore è stato tacciato di gravi incoerenze e contraddizioni nell'espressione del sostrato dottrinale (mariologico)¹⁴, la cui teologia mancherebbe di organicità. Egli non solo non avrebbe mai concepito, ma neppure conosciuto una sistematizzazione teologica¹⁵. In seguito si è attribuita la presunta povertà dell'impianto teologico della raccolta all'inesistenza di una mariologia sistematica all'epoca¹⁶, affermazione azzardata, posto che il culto mariano e la tradizione dottrinale mariologica vengono sviluppati dai cluniacensi già dall'XI sec.¹⁷ e poi dai cistercensi nel secolo successivo¹⁸. Nel migliore dei casi, la debolezza teologica, estesa da alcuni critici addirittura a tutta la produzione dell'autore, è stata interpretata come volontà di andare incontro alla cultura religiosa popolare, precisazione insufficiente per comprendere fino in fondo la scrittu-

¹¹ Cfr. Saignieux 1982, p. 13; in particolare, per quanto concerne i *Milagros*, cfr. Casal 2000.

¹² Specie della Vergine: cfr. Saignieux 1982, p. 57, che riporta un passo del *De excellentia Virginis Mariae* di Eadmaro.

¹³ Anche senza arrivare a ipotizzare un'influenza netta della liturgia ispanica in Berceo, non sorprenderà il riecheggiamento nelle sue opere di idee divulgate dall'antico rito. Cfr. Menéndez Peláez 1981.

¹⁴ Saignieux 1982, pp. 9-43.

¹⁵ Saignieux 1982, pp. 11 e sgg.

¹⁶ Cfr. García de la Concha 1992, p. 61.

¹⁷ Da Fulberto di Chartres († 1098), Pier Damiani († 1072), Guibert de Limbourg († 1098).

¹⁸ S. Anselmo († 1109), il monaco Eadmero († 1124), s. Bernardo († 1153), Arnaldo di Bonneval († 1156).

ra e gli intenti di Berceo: se nei *Milagros* (e in certa misura anche nelle opere agiografiche) il sostrato teologico e mariologico è (strategicamente) espresso in termini elementari e persino triviali, quando osservato da una prospettiva colta, ciò non è sufficiente a liquidare come frutto di imperizia un progetto di scrittura ben definito, sebbene non siano una novità le forme semplificate di indottrinamento¹⁹. Allargando invece l'indagine all'intera produzione del Riojano, se ne coglie la coerenza di intenti, la ricorrenza dei temi e la notevole capacità di variazione stilistica. Grazie a questa impostazione, è possibile riportare alla luce la coesa mappa ideologica e letteraria alla base dei suoi testi, che rispondono quindi a una strategia comunicativa mirata. In particolare, l'analisi del trittico mariano (*Loores, Duelo, Milagros*), concretizzazione di un vero e proprio progetto mariologico, mostra una triplice declinazione della stessa tematica e ricomponne la prospettiva unitaria – da estendere all'intera opera – consentendo di definire le competenze teologiche e mariologiche dell'autore.

All'epoca la base dottrinale della produzione mariana, anche di quella di Berceo, è rappresentata dagli apporti di san Bernardo. Tra i concetti chiave si ricordino almeno la teoria della mediazione universale di Maria e la necessità di identificare un mediatore umano (la Vergine) che interceda presso il mediatore supremo (Cristo) e attraverso di lui presso la fonte suprema della Grazia, cioè Dio (come sintetizzato nel sermone bernardiano *De aquaeductu*)²⁰; quindi, l'opposizione EVA-AVE, secondo cui una donna ha causato la rovina del mondo, ma un'altra donna lo ha riscattato; oppure, l'azione corredertrice della Vergine e il suo ruolo centrale nella storia della Salvezza. Berceo conosce questa dottrina, diffusa nella Penisola dai monaci cistercensi, come dimostra il suo trittico mariano: nei *Loores* alcune quartine sono un libero adattamento (a volte una traduzione) di passi bernardiani su concetti mariologici fondamentali; nel *Duelo* san Bernardo è co-protagonista assieme a Maria e il testo si apre con un dialogo tra i due, per trasformarsi poi in un monologo della Vergine che rievoca la Passione; infine, l'introduzione dei *Milagros* è strettamente legata alle omelie e ai sermoni mariani di Bernardo²¹. Non vi è ragione, allora, di dubitare delle competenze teologiche

¹⁹ Per una visione di insieme sulla figura di Maria nella produzione dell'autore cfr. Uriarte Rebaudi 2000.

²⁰ Le sfumature teologiche della controversia riguardavano la necessità di conciliare la mediazione unica di Cristo con quella della Vergine. Sul rapporto «fonte» e «acquetto» cfr. Vloberg 1938; Dillenschneider 1947, specie pp. 211-269.

²¹ Cfr. Bernardus Claraevallensis, *sermones de tempore* (PL ed. 183, coll. 40-43; 55-88); *sermones de sanctis* (PL ed. 183, coll. 365-372; 383-398; 415-448); *sermones*

dell'autore, come dimostrano la sua formazione (nell'introduzione dei *Milagros* si definisce *maestro* cioè *maestro en teología* ossia chierico formatosi negli *Estudios Generales* palentini), le sue opere dottrinali (*Sacrificio*, *Signos* e gli *himnos*) e quelle mariane²².

L'attenzione, allora va concentrata sulla triplice modalità con cui viene declinato il portato mariologico nei tre testi: i *Loores de nuestra Señora*, di taglio dottrinale, poi il *Duelo de la Virgen*, sul tema della corredenzione mariana, che funge da testo-ponte verso la dimensione popolare dei *Milagros de nuestra Señora*, i quali identificano il polo opposto ai *Loores* nella tensione mariologica del trittico. Resta da analizzare, però, in che modo prendono forma queste variazioni sul tema mariano, sia a livello di articolazione del contenuto sia di linguaggio letterario, e di quali meccanismi si serva Berceo per connotarle in modo diverso, sfruttando anche elementi e rappresentazioni funzionali, come appunto quella dell'anima.

1. I *Loores de nuestra Señora* sintetizzano la storia della Salvezza e ribadiscono il ruolo della Vergine secondo la prospettiva mariologica dell'XI sec. e dei successivi sviluppi bernardiani²³. L'opera è pensata per un pubblico colto, con competenze dottrinali: l'impostazione del testo, infatti, non è esplicativa ma illustrativa; ciò dimostra che i destinatari non avevano difficoltà a cogliere l'informazione mariologica contenuta nei versi e quindi non era necessario glossarne il contenuto, come accade altrove (nell'introduzione dei *Milagros*), quando la ricezione testuale coinvolge degli *illitterati*. L'opera si apre con un'invocazione alla Vergine, cui segue la dichiarazione di intenti: narrare come Cristo sia venuto a redimere il mondo attraverso Maria, nella cui figura è riassunta la storia della Salvezza, facendo della prima redenta una redentrice. Ciò è preconizzato dai vaticini veterotestamentari²⁴, dai profeti²⁵, da vari apocrifi e ribadito dai Padri della Chiesa (come nell'introduzione dei *Milagros*). Il testo racconta la storia di Maria, enfatizzando alcuni concetti cardine della teologia mariana: il dogma della verginità come abbattimento della legge naturale post-edenica²⁶, il ruolo di avvocatata e mediatrice

de diversis (PL ed. 183, coll. 673-674; PL ed. 184, coll. 1001-1010); ma anche Uli Ballaz 1974.

²² Come ribadito da Menéndez Peláez 2000.

²³ Cfr. García de la Concha 1978; Marchand 1984; Gimeno Casalduero 1988-b.

²⁴ *Ex* 3.2; 7.8 e sgg.; *Idc* 6.36-40; *Ps* 19; 18.6, etc.

²⁵ *Ez*, 44.2 e 46.1; *Is* 11.1 e 10; poi, cfr. *Dn*; *Ier*; *Za*; *Hab*; *Mal*; *Ioel*; etc.

²⁶ Cfr. Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora* (Gerli ed. 1987, p. 37).

della Vergine, l'eletta per mezzo della quale attingere alla grazia concessa dal Figlio. Si passa poi alla narrazione della vita pubblica di Gesù e della sua morte sulla Croce, che offre lo spunto per introdurre il tema dell'azione corredentrica di Maria, cui è affidata la maternità spirituale degli uomini, che le conferisce un protagonismo attivo. Si ribadisce quindi l'opposizione EVA-AVE culminante nella Resurrezione, sempre sulla scorta della dottrina bernardiana; si rievocano poi l'ascensione di Cristo, la Pentecoste e la discesa dello Spirito Santo, per concentrarsi infine sull'attesa del Giudizio finale (se la speranza è in Dio, la fiducia è in Maria, avvocata e mediatrice, in virtù della sua pura umanità). L'opera si chiude con le lodi della Vergine e l'illustrazione di alcuni dei suoi nomi, il tutto sviluppato secondo l'asse temporale «segno-risposta suscitata dal segno»²⁷.

2. Il *Duelo de la Virgen* si colloca a metà strada tra i *Loores* e i *Milagros* ed è incentrato sul tema della corredenzione: durante la Passione la Madre soffre con il Figlio crocifisso e assume il ruolo di corredentrica; è anche per la sua sofferenza che si realizza il riscatto dell'Umanità perché, a partire dall'Ultima Cena, Maria condivide le sofferenze del Figlio. Delle tre opere questa è senza dubbio la più lirica, percorsa da un *pathos* vibrante, sostenuto dal soggettivismo della visione della crocifissione e morte del Figlio attraverso gli occhi della Madre. Il poema rientra nel genere del *Planctus Mariae* o *Stabat Mater*, in grado di mediare la diffusione di assunti teologici sfruttando la sollecitazione emotiva dell'uditorio, formato da *litterati*, ma anche da *illiterati* cioè da un pubblico misto, che poteva recepire il messaggio dell'episodio della Passione specie se supportato dalla resa della vicenda secondo un *topos* di sicura presa.

Il testo si apre con tre strofe che introducono il tema, seguite dall'invocazione-preghiera di san Bernardo che sollecita Maria a raccontare la Passione di Cristo così come l'ha vissuta: da un lato questo invito consente di insistere sul ruolo di corredentrica della Vergine, dall'altro rende la narrazione toccante, sollecitando un'emotività viscerale che coinvolge il pubblico, traducendo la trattazione del nucleo teologico in un linguaggio e in un'espressività impattanti²⁸. Il portato mariologico di matrice bernardiana è ben identificabile, addirittura enfatizzato dalla presenza del Santo nei versi, come personaggio²⁹. Con la strofa 178, inizia una breve sequenza di distici, la nota *cántica*

²⁷ Cfr. Deyermond 1981.

²⁸ Cfr. Scarborough 1993; Courreges 1994.

²⁹ Marchand 1997 sottolinea le profonde conoscenze dell'autore analizzando la quarta strofa 96.

de Eya velar³⁰, inserita in corrispondenza del racconto dell'episodio delle sentinelle messe a guardia del sepolcro di Cristo, con un potente effetto evocativo, in linea con l'incisività plastica delle scene tratteggiate, in particolare con la gestualità esasperata della Vergine, in cui alcuni hanno voluto intravedere una potenziale rappresentabilità dell'opera³¹. Insomma, il *Duelo*, pur essendo connotato in termini dottrinali, riesce a fare presa anche sul pubblico più semplice, grazie alla sua intensità emotiva: l'accessibilità dei concetti alti veicolati dai versi non si realizza per mezzo della glossa, dell'adattamento verbale, ma per sollecitazione emozionale, facendo leva su risposte istintive cui lo spettatore, persino il più incolto, non poteva sottrarsi. È per questo che, come accennato, il *Duelo* si profila come testo-ponte: a differenza dei *Loores*, la trasmissione del messaggio dottrinale non è glossata (come accade invece nell'Introduzione dei *Milagros*), ma affidata alla conoscenza di uno degli episodi più noti del calendario liturgico e al forte coinvolgimento che tocca nel profondo l'ascoltatore.

3. I *Milagros de nuestra Señora*³², dal canto loro, si collocano all'estremo opposto rispetto ai *Loores*: i concetti sono gli stessi, ma ora rivolti a un uditorio popolare, affollato di gente comune, priva della formazione e della cultura che si intuiscono dietro al pubblico dei *Loores*. Qui la materia mariana è espressa in modo piano, accessibile, e connota in maniera ancora una volta peculiare il linguaggio e l'articolazione dei contenuti³³, anche grazie alla creazione e all'uso sapiente di una serie di rappresentazioni funzionali dell'anima. L'obiettivo dei *Milagros*, infatti, è l'annuncio della redenzione dell'umanità attraverso Cristo, dal momento dell'incarnazione in Maria, il cui ruolo si riconferma fondamentale. Nell'introduzione ritornano le prefigurazioni mariane dell'Antico Testamento e dei Padri della Chiesa già presenti nei *Loores*. Nel racconto dei prodigi che seguono, però, la narrazione e l'espressività sono adattate a destinatari in buona parte incolti e privi di competenze teologiche (ma anche soltanto culturali). Tuttavia, la struttura dell'opera resta fortemente unitaria: parte dalla tipologia biblica su cui è costrui-

³⁰ Cfr. Orduna 1958 e Orduna 1975.

³¹ Cfr. Arellano 2000.

³² La fonte latina di ventiquattro dei prodigi che compongono la raccolta è stata identificata in una miscellanea affine al ms. Thott 128 della biblioteca nazionale di Copenhagen; resta ignota invece la fonte del venticinquesimo miracolo e dell'introduzione. Cfr. *Miracula Beate Marie Virginis* (Carrera de la Red ed. 2000) e Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora* (Tavani ed. 1999, pp. 3-25).

³³ Cfr. Pellen 1997; Salgado 2000; Ciceri 2001.

ta l'introduzione (nella bipartizione «immagine allegorica e glossa sistematica»), poi travasata nella dimensione quotidiana in cui si collocano i miracoli, intesi come prova del ruolo cardine di Maria, sintesi anticipata della storia della Salvezza³⁴. Nel *locus amoenus* descritto nell'introduzione, Berceo si presenta come un pellegrino e allude al significato allegorico della sua funzione di narratore: il prato in cui riposa è il paradiso (riscattato da Maria, nella contrapposizione EVA-AVE), i fiori sugli alberi sono i miracoli della Vergine (reminiscenza dei segni veterotestamentari e patristici che ne prefigurano l'azione, come già nei *Loores*) e così via, fino a esaurire la glossa della tipologia allegorica esordiale. Nei miracoli, ogni singolo episodio è calato in quella vita comune popolata da personaggi con cui il pubblico può identificarsi e il rapporto tra le forze implicate (il Bene e il Male, la Vergine o Cristo e il Maligno, gli angeli e i demòni) si concretizza in una battaglia escatologica, resa con immagini vivide e un linguaggio espressivo, sfruttando il discorso diretto, il dialogo e un registro vivace e colloquiale, che sconfinava persino in espressioni a dir poco colorite. I prodigi dunque rappresentano l'affermazione dell'onnipotenza mariana in funzione della devozione dei fedeli, testimoniano il costante intervento della Vergine e traducono i principi mariologici dell'introduzione secondo i codici culturali della società feudale e cortese, descrivendo il rapporto tra Maria e i devoti nei termini delle convenzioni e dei rituali vassallatici.

Maria è fonte inesauribile di Grazia; è questo il messaggio dell'opera, sintetizzabile in tre punti: il suo trionfo sul Maligno, la sua onnipotenza supplice, la costanza con cui la Vergine esercita questa onnipotenza supplice. La ripresa del topico retorico dell'umiltà, per cui Berceo si professa ignorante, un povero chierico ingenuo, incapace di trattare degnamente la materia della sua opera, che usa il linguaggio del popolo perché non conosce abbastanza il latino, oltre a reiterare un *topos* universale, riconferma la precisa scelta di adattare la lingua letteraria e le modalità di trattamento dei temi al pubblico cui l'opera è destinata. È nei *Milagros*, quindi, che i contenuti mariologici vengono trasfusi – persino trivializzati, in alcuni punti – in una dimensione quotidiana fatta di scene di vita vissuta, fruibili dai più, da un pubblico più vasto possibile, che comprende anche gli strati bassi della società, le fasce di popolazione meno istruite o totalmente incolte. È l'esigenza di trasmettere in modo efficace il messaggio all'uditorio che orienta le scelte linguistiche, espressive, stilistiche e compositive della raccolta, come del filone mariano e

³⁴ Cfr. Gerli 1985, pp. 34-38 (riassunto nello studio introduttivo della sua edizione); ma anche Rozas 1976; Cacho Blecua 1986; Burkard 2004.

dell'intera produzione dell'autore. Ci si rende conto, allora, che i *Milagros* si collocano inequivocabilmente su un piano diverso rispetto ai *Loores* e al *Duelo*, un piano più prossimo alla produzione agiografica dello stesso autore, rivolta al medesimo pubblico della raccolta di prodigi mariani, come dimostrano le tecniche espositive prese a prestito dal *mester de juglaria*³⁵; mentre i *Loores*, e per certe implicazioni teologiche anche il *Duelo*, si avvicinano di più alla sfera delle opere dottrinali del Riojano.

La sfasatura interpretativa che per un certo periodo ha interessato Berceo si è innescata dunque quando, fuorviati dall'apparente abbassamento popolareggiante, indotto dall'intento didascalico, si è estesa l'impressione di scarsa competenza teologica ed eccessiva pianezza emersa da un approccio semplicistico ai *Milagros* all'intera produzione gonzalviana, schiacciando sotto il peso di un inopportuno livellamento verso il basso la capacità non comune di *variatio* dell'autore. A causa di questa apparente uniformità sono sbiaditi i contorni di una sottile abilità nel comporre variazioni sul tema, concretizzata in modo differente a seconda del tipo di pubblico cui ogni opera era destinata, e si è persino arrivati a scambiare il topico di inadeguatezza culturale dell'introduzione dei *Milagros* per l'ammissione di incompetenza di un povero chierico ingenuo e ignorante. Certo, a incoraggiare la generalizzazione di queste sviste interpretative ha contribuito anche il fatto che la raccolta di miracoli mariani e i poemi agiografici sono le opere di gran lunga più note e studiate del Riojano, concepite e redatte secondo modalità compositive e stilistiche affini, rispetto al filone di taglio dottrinale, pensato per un uditorio/lettore diverso, per il quale la mimesi linguistico-espressiva nel senso della colloquialità quotidiana era del tutto inutile. È stato questo errore ermeneutico ad alimentare l'abbaglio prospettico nell'approccio all'autore e alla sua opera, che la critica da una ventina d'anni a questa parte ha progressivamente chiarito.

In che modo, però, l'autore crea e sfrutta sapientemente le rappresentazioni funzionali dell'anima nella raccolta di prodigi della Vergine? Quali strategie compositive adotta per renderle efficaci nella configurazione e trasmissione del messaggio, di quello stesso nucleo tematico fulcro del suo trittico mariano? Vediamo. L'analisi dei *Milagros*³⁶ consente di riportare alla luce la strategia di adattamento del concetto di «anima» o, meglio, della sua raffigurazione quasi plastica, sintetizzabile in alcuni punti chiave: essa assume di

³⁵ Apostrofe all'uditorio, uso del discorso diretto e del dialogo, esposizione che talvolta assume i moduli formulari e performativi dell'epica. Cfr. Grande Quejigo 2000.

³⁶ Si cita da Tavani ed. 1999: si indicano il numero del miracolo e la strofa corrispondenti, secondo l'ordine della raccolta.

solito nei miracoli una consistenza «fisica», descritta e rappresentata in modo vivido; agisce dunque come simbolo e in rappresentanza dell'individuo che la possedeva, del corpo che abitava. In questo frangente e dalla prospettiva del testo, il momento chiave è identificato dal trapasso, dalla morte del personaggio da cui la rappresentazione funzionale dell'anima ha origine. Dopo la morte del peccatore, infatti,

1) l'anima viene prelevata, dagli angeli o dai demòni, a seconda delle circostanze della morte e dei meriti o delle colpe del defunto:

- desamparó la alma el cuerpo venturado; / prisiéronla de ángeles, un convento onrado, / leváronla al cielo, ¡Dios sea end laudado!³⁷;
- levaron los diábolos la alma en presón³⁸;
- travaron de la alma los falsos traïdores [i diavoli], / leváronla al fuego, a los malos süores³⁹;
- [i diavoli] aviénla ya levada [l'anima] cerca de la posada / ... / e serié en tiniebra como emparedada⁴⁰;
- finó el rastrapaja de tierra bien cargado, / en sogá de diábolos fue luego cativado⁴¹;
- etc.

È questo l'episodio cardine di ogni miracolo, utilizzato per delineare l'opposizione e poi lo scontro fra Bene e Male. Nel narrare la scena, sempre in modo breve e conciso per accrescerne l'effetto, l'anima del trapassato acquista fisicità: viene presa, strappata dal corpo nel momento in cui se ne separa, con un effetto di sicuro impatto sull'uditorio.

2) Berceo, però, non si limita a questo, al contrario enfatizza la fisicità dell'anima, la sua materialità ancora quasi corporea, descrivendo il modo in cui viene trattata, aggiungendo dettagli fisici vividi e persino coloriti, che rimandano a quella quotidianità così facilmente visualizzabile dal pubblico. L'opposizione Bene/Male, allora, si concretizza anche nei gesti rudi e violenti dei diavoli – cui le forze del Bene si oppongono con pari fisicità – e nelle similitudini proposte dal testo,

³⁷ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 5, 138ce (Tavani ed. 1999, p. 78).

³⁸ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 7, 163d (Tavani ed. 1999, p. 88).

³⁹ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 8, 197cd (Tavani ed. 1999, p. 100).

⁴⁰ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 10, 248ad (Tavani ed. 1999, p. 118).

⁴¹ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 11, 273ab (Tavani ed. 1999, p. 126).

come anche nell'intervento intimidatorio dei santi che redarguiscono aspramente l'anima peccatrice del trapassato:

- mientras que los diablos la [l'anima] trayén com a pella⁴²;
- ellos [i diavoli] que la [l'anima] levavan, non de buena manera, / violo Sanctiago cuyo romeo era; / issiólis a grand priessa luego a la carrera, / paróselis delante enna az delantera⁴³;
- violo sant Laurencio, católo feamientre, / primiólo en el brazo tres vezes duramientre; / quessósse don Estevan [il defunto o, meglio, la sua anima] bien entro en el biente, / nol' primirién tenazas de fierro tan fuertmientre⁴⁴;
- prisiéronla [l'anima] por tienllas los guerreros antigos [i diavoli], / ... / dávali por pitanza non mazanas nin figos, / mas fumo e vinagre, feridas e pelzigos⁴⁵;
- rogó [la Vergine] por esta alma que trayén com a pella⁴⁶;
- demostrava el brazo que tenié livorado, / en el que sant Laurent lo ovo apretado⁴⁷;
- en sogá de diablos fue luego cativado, / rastrávanlo por tienllas, de cozes bien sovado⁴⁸;
- [l'anima] de pïedes e de manos con sogas bien atada; / sedié como oveja que yaze ensarzada⁴⁹;
- etc.

La corporeità dell'anima, poi, viene spesso enfatizzata utilizzando per apostrofarla il nome del defunto da cui si è separata: con una certa frequenza, essa non viene solo indicata come tale, ma chiamata col nome del peccatore defunto; ciò avviene sia perché di solito l'esito finale è il ritorno dell'anima nel corpo, grazie alla resurrezione (a volte temporanea, concessa come una prova per redimersi *in extremis*, come una seconda possibilità), ma anche per amplificarla la natura sorprendentemente ancora concreta e materiale, in questa sua rappresentazione funzionale al conseguimento della massima efficacia del messaggio.

⁴² Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 2, 86a (Tavani ed. 1999, p. 56).

⁴³ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 8, 198ad (Tavani ed. 1999, p. 100).

⁴⁴ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 10, 242ad (Tavani ed. 1999, p. 116).

⁴⁵ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 10, 246ad (Tavani ed. 1999, p. 118).

⁴⁶ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 10, 256c (Tavani ed. 1999, p. 120).

⁴⁷ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 10, 265ab (Tavani ed. 1999, p. 122).

⁴⁸ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 11, 273ac (Tavani ed. 1999, p. 126).

⁴⁹ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 11, 279bc (Tavani ed. 1999, p. 128).

3) A questo punto i miracoli introducono un altro elemento fondamentale nella prospettiva mariologica, cioè il ruolo chiave dell'intercessione di Maria, presentata come avvocatessa, come mediatrice che perora presso il giudice supremo (Cristo o Dio) la causa dell'anima ingiustamente prelevata dalle forze maligne. In alcuni casi, Maria stessa assume il ruolo di giudice e concede una seconda possibilità al peccatore, talvolta su sollecitazione di un santo; in questi versi spesso il testo ricorre all'uso di tecnicismi giuridici per rendere più vivida e convincente la scena:

- «Fijo – disso la madre – a rogarvos venía / por alma de un monge de fulana mongía»⁵⁰;
- [dixo el Fijo:] «Quiero fazer atanto por el vuestro [della Vergine] amor: / torne aún al cuerpo en qui fo morador, / faga su penitencia como faz pecador, e puede seer salvo por manera mejor»⁵¹;
- [la Vergine] rogó per esta alma que trayén com a pella, / que non fuesse judgada secundo la querella⁵²;
- *etc.*

4) L'apoteosi, infine, si raggiunge quando, in virtù dell'intercessione di Maria per il defunto, Cristo, Dio o la Vergine stessa concedono la grazia e permettono la resurrezione dell'anima che tornerà nel corpo per fare penitenza, scontare i peccati commessi e avere una seconda *chance* per redimersi e guadagnarsi il paradiso e la vita eterna:

- [Cristo:] «Quiero fazer atanto por el vuestro amor: / torne aún al cuerpo en qui fo morador, / faga su penitencia como faz pecador, / e piede seer salvo por manera mejor»⁵³;
- [Cristo] diógela en comienda [l'anima] de toda voluntat / por tornarla al cuerpo con grand segurudat⁵⁴;
- levóla [l'anima] él [un frate] al cuerpo que yacié mortajado, / resuscitó el monge, ¡Dios sea end laudado!⁵⁵;
- Resuscitó el monge, el que era transido, / pero por un grand día sovo fuert estordido; / maguer tornó en cabo en todo so sentido⁵⁶;

⁵⁰ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 7, 170cd (Tavani ed. 1999, p. 90).

⁵¹ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 7, 172ad (Tavani ed. 1999, p. 90).

⁵² Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 10, 256cd (Tavani ed. 1999, p. 120).

⁵³ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 7, 172ad (Tavani ed. 1999, p. 90).

⁵⁴ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 7, 174cd (Tavani ed. 1999, p. 92).

⁵⁵ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 7, 175cd (Tavani ed. 1999, p. 92).

⁵⁶ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 7, 178ac (Tavani ed. 1999, p. 92).

- [la Vergine] disso: «Yo esto mando e dolo por sentencia: / la alma sobre quien avedes la entencia / que torne en el cuerpo, faga su penitencia; / desend cual mereciere, avrá tal audiencia»⁵⁷;
 - fue la alma mesquina en el cuerpo tornada; / que pesó al diablo, a toda su mesnada, / a tornar fo la alma a la vieja posada⁵⁸;
 - [una volta risorto] levantóse el cuerpo que yazié trastornado, / alimpiava su cara Guirald el degollado; / estido un ratiello como qu descordado, / como omne que duerme e despierta irado⁵⁹;
 - disso a esti ruego [della Vergine] Dios el nuestro Señor: / «Faré tanta de gracia por el vuestro amor: / torne aún al cuerpo la alma pecador, / desend cual mereciere recibrá tal onor»⁶⁰;
 - Cuando lo entendió la gent adiablada, / quitósse de la alma, la que tenié legada; / príssola Sant Proyecto que la avié ganada, / guióla pora'l cuerpo, a essa su posada⁶¹;
- etc.

Questa breve carrellata di riscontri testuali dimostra quanto accennato in precedenza: le modalità di scrittura e di trattamento della tematica mariana sono calibrate in modo preciso a seconda del testo in cui vengono sviluppati di volta in volta e, quindi, a seconda del destinatario cui l'autore si rivolge. Ciò spiega il livello elevato, di matrice mariologica e teologica tipico dei *Loores*, il livello intermedio del *Duelo*, basato su assunti che rimandano alla teologia mariana veicolati però in modo espressionistico, toccante ed emotivamente coinvolgente, per giungere infine ai *Milagros*, che testimoniano la volontà di rendere del tutto accessibile la materia trattata, persino per i meno dotti, posto che l'opera è di sicuro rivolta a un pubblico eterogeneo, composto da destinatari colti, ma anche incolti. È in questo frangente che Berceo dimostra di saper utilizzare una serie di meccanismi compositivi, strategie di scrittura e stilemi di sicura presa, quasi si trattasse di effetti speciali *ante litteram*: ogni epoca, in effetti, ha i suoi meccanismi di deformazione della realtà, perché l'Uomo tende ad alterare, a manipolare ciò che lo circonda. È un atteggiamento che si potrebbe definire archetipico, posto che in ogni tempo e latitudine gli individui non sono mai rimasti inattivi in questo senso, non hanno mai accettato in modo passivo la realtà così come se la trovavano

⁵⁷ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 8, 208ad (Tavani ed. 1999, p. 102).

⁵⁸ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 8, 209bd (Tavani ed. 1999, p. 104).

⁵⁹ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 8, 210ad (Tavani ed. 1999, p. 104).

⁶⁰ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 10, 257ad (Tavani ed. 1999, p. 120).

⁶¹ Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, 10, 260ad (Tavani ed. 1999, p. 122).

davanti, ma hanno sempre cercato di orientarla, forgiarla, informarla, sia a fini di puro intrattenimento sia per raggiungere obiettivi precisi, proprio attraverso interventi del genere. Certo, tutto ciò è stato realizzato in maniera diversa a seconda del momento storico e dei codici culturali di ciascun periodo e anche a seconda del tipo di finalità di questo genere di operazione sul reale. Di fatto, questo meccanismo può rispondere a un intento ludico oppure propagandistico, con una serie di ricadute molto concrete sulla società e sulla storia⁶².

Si tratta di elementi extra-ordinari, che trascendono ciò che è normale e corrente, in sintesi qualcosa che va oltre il reale, per collocarsi in una dimensione meta-reale, nella quale il prodigio si materializza in maniera iperbolica, suscitando sorpresa e provocando un'alterazione emotiva, proprio perché concretizzazione di ciò che è strano, meraviglioso, che supera le leggi naturali. Questo fenomeno produce una reazione emotiva, poiché mette l'individuo di fronte a qualcosa che emana da un'altra dimensione e la risposta emozionale al prodigio, all'iperbole, può essere di segno positivo o negativo: può, cioè, suscitare ammirazione, una sensazione di benessere e di piacere, di godimento, di stupore, di meraviglia; oppure può produrre un rifiuto, causato dalla paura, dall'orrore, dal terrore. Ci troviamo di fronte a un meccanismo ancipite, che esalta la positività e stigmatizza la negatività. A livello compositivo, ne deriva un effetto particolarmente dinamico, sfruttato per amplificare la natura positiva o negativa degli elementi implicati, che esprimono l'ammirazione o il timore di fronte alle deviazioni dalle leggi naturali del mondo dello scrittore e del suo pubblico, fonte di un dinamismo conflittuale risultante dalla contrapposizione tra Bene e Male, di cui amplificano il potere emozionale, l'intensità, l'efficacia. Così, l'andamento dinamico si rivela centrale nella comparsa, evoluzione e consolidamento dell'impiego funzionale di questa tecnica di scrittura: di rado, infatti, manca la contrapposizione tra le due dimensioni e, di fatto, le opere in cui essa gioca un qualche ruolo (o meglio, i cui autori se ne servono per intenti specifici) non sono monodimensionali, perché è proprio grazie all'opposizione di elementi di segno opposto che l'autore può enfatizzare le due componenti. La bontà straordinaria riaffermata da tratti positivi, infatti, verrà esaltata al massimo grado nello scontro con la malvagità ugualmente straordinaria dei tratti negativi. Cioè: se

⁶² Cfr. Le Goff 1962; Solmi 1978; Brooke-Rose 1981; Le Goff 1986; Lanza-Longo 1989; Baltrusaitis 1994; Gagliardi 1994; Farnetti 1995; Park-Lorraine 2001; Le Goff 2005; Le Goff 2007; Le Goff 2011; ma anche Schuhl 1969; Poirion 1982; García Pradas 2001; Arellano 2003. Da ultimo Orazi 2014-a (e l'intera miscellanea in cui il saggio è contenuto) e in versione spagnola Orazi 2014-b.

questa strategia compositiva concretizza il prodigio e l'iperbole, sia positivi che negativi, allora l'interazione delle due tipologie offrirà uno strumento ulteriore, e sommamente efficace, per estremizzarne l'essenza, le caratteristiche e i riflessi antropologici, archetipici e socio-culturali. Ciò rende imprescindibile la presenza di «attori» ossia di chi compie, realizza, è protagonista del prodigio; di chi lo percepisce, vi assiste, lo riceve; infine, di chi lo trasmette, lo diffonde, può provarne l'esistenza e l'eccezionalità. Si tratta di tre ruoli complementari: il primo attivo, il secondo passivo, il terzo indiretto, di mediazione; tutti sono imprescindibili per la concretizzazione del prodigio, perché venga assunto e diffuso sia nel tempo sia nello spazio (una trasmissione che coinvolge i destinatari contemporanei e quelli futuri e che proietta il prodigio in altri contesti, in altre epoche). Questi tre ruoli strategici attivano il meccanismo analizzato, dinamizzandolo potentemente, così come avviene per altri elementi fondamentali in questo tipo di costruzione: è tanto necessario chi compie (ruolo attivo), chi assiste (ruolo passivo), come chi trasmette (ruolo indiretto) il prodigio agendo come mediatore. In questa prospettiva, appare chiaro che i testi e i generi sacri, espressione del didascalismo religioso, risultano particolarmente sensibili a simili strategie compositive, per il forte potenziale di impatto sul pubblico che le caratterizza (miracoli mariani⁶³, vite e miracoli di santi e sante e di martiri⁶⁴, sacre rappresentazioni – ciclo della Natività, della Passione, dell'Ascensione, drammatizzazione di episodi biblici⁶⁵, etc.).

Queste storie, che si tratti di agiografia o di miracolistica, presentano una struttura narrativa consistente nella concatenazione di prodigi di tipo religioso. Ogni elemento dell'esperienza terrena di queste figure è un prodigio che anticipa un meccanismo apoteotico, il cui climax coinciderà con il Paradiso, la santificazione, espressione di una doppia prospettiva: quella divina (santificazione e Paradiso) e quella umana (testimonianza delle «imprese» religiose). Così, i miracoli mariani sottolineano in un crescendo inarrestabile che la

⁶³ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora* (Solalinde ed. 2010); Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria* (Montoya ed. 1988); etc.

⁶⁴ Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla* (Dutton ed. 1984); Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos* (Labarta de Chaves ed. 1980); Gonzalo de Berceo, *Vida de Santa Oria* (Lappin ed. 2000); Gonzalo de Berceo, *Martirio de San Lorenzo* (Dutton ed. 1981); etc.; ma cfr. anche Orazi 1994.

⁶⁵ *Representación de los Reyes Magos* (Álvarez Pellitero ed. 1990); Gómez Manrique, *Representación del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* (Ortenbach ed. 1959) e *Lamentaciones fechas para Semana Santa* (Álvarez Pellitero ed. 1990); Alonso de Campo, *Auto de la Pasión* e altri *Autos de la Pasión* del s. XV, come l'anonimo *Auto de la hida a Egipto*, etc. (Álvarez Pellitero ed. 1990).

Vergine è l'eletta del Signore, mediatrice tra gli uomini, suo Figlio e Dio Padre, protettrice dell'Umanità. Tutto ciò viene esaltato dal meccanismo cui si alludeva in precedenza, basato sulla contrapposizione di prodigi di segno positivo e altri di segno negativo, che enfatizza all'estremo la lotta tra Bene e Male. E, infatti, è come vincitori contro le forze del Maligno che santi, martiri e soprattutto la Vergine riaffermano il loro ruolo strategico nella storia della Salvezza, alla quale contribuiscono con i loro atti miracolosi. Ciò comporta l'impiego di tutto un insieme di rappresentazioni, figure, oggetti straordinari, sia positivi che negativi: Angeli e creature celesti di ogni tipo e, per contro, demòni e diavoli tra i più disparati, cioè aiutanti e antagonisti soprannaturali; oggetti con proprietà taumaturgiche e salvifiche oppure corruttrici e maligne, che concretizzano il prodigioso strumentale. Torniamo, però, all'altro elemento chiave, collegato con la variazione diastratica, cioè con le diverse categorie di destinatario cui il testo è rivolto. Nel valutare questo fattore, entrano in gioco due aspetti concomitanti: da un lato, le competenze specifiche del pubblico per cui l'opera viene scritta, cioè la sua maggiore o minore capacità di riconoscere e interpretare la polisemia del messaggio; dall'altro, la scelta di una specifica modalità comunicativa e di una altrettanto specifica strutturazione testuale da parte dell'autore. Si tratta di due elementi strettamente correlati e interdipendenti, che non determinano solo il ricorso a un certo registro espressivo, a un linguaggio piano o retoricamente elaborato, ma anche a una peculiare struttura testuale e persino alla scelta del genere letterario più adeguato per sviluppare uno stesso argomento, per trattare un medesimo nucleo tematico a seconda del destinatario cui l'autore si rivolge⁶⁶.

Da questo punto di vista, si rileva una doppia articolazione, sviluppata su livelli diversi e complementari: da un lato c'è il senso letterale del testo, dall'altro il senso allusivo, evocatore, metaforico e persino allegorico, concretizzato anche attraverso quelli che ho definito «effetti speciali *ante litteram*»⁶⁷. Di fatto, esiste un modo più diretto di comunicare il messaggio, più descrittivo, determinato per esempio dal genere letterario (si pensi alla tematica mariologica sviluppata diversamente nei miracoli della Vergine e nei trattati teologici mariani) e un modo che concretizza una scelta di tipo diverso, basata sull'allusione, sull'evocazione, su meccanismi metaforici e allegorici, insomma su livelli comunicativi indiretti, che insinuano più che descrivere. Si tratta di un tipo di comunicazione diverso, dovuto in (minima) parte

⁶⁶ Cfr. Auerbach 2007.

⁶⁷ Cfr. Orazi 2014-a e Orazi-2014-b. Più in generale, sulla possibilità di applicare il concetto cinematografico di «effetto speciale» alla letteratura medievale, cfr. Mosetti Casaretto 2014-a e Mosetti Casaretto 2014-b.

a ragioni estetiche e artistiche, ma in modo molto più decisivo a finalità che dipendono dalle strategie comunicative, dai registri espressivi più adeguati ed efficaci per rivolgersi a un certo tipo di pubblico oppure a un altro. Tutto ciò rimanda al concetto di polisemia del segno, di cui parla già sant'Agostino nel *De magistro*⁶⁸: il segno è potenzialmente polisemico e la possibilità di ricezione dei vari livelli semantici del messaggio dipende dalle competenze del fruitore; quanto più questi è colto, informato, compartecipe dello stesso sistema comunicativo, di valori, referenziale, di competenze specifiche dell'autore, tanto maggiore risulterà la sua capacità di identificare, interpretare e comprendere la variegata ricchezza polisemica del segno e del testo. Al contrario, nel caso in cui le competenze del fruitore siano scarse e questi condivide con l'autore conoscenze e dati limitati, l'interpretazione si arresterà al livello più superficiale, cioè quello letterale, e si perderà la profondità del messaggio, che il fruitore non sarà in grado di identificare, riconoscere e quindi capire.

Una dimostrazione probante di questo meccanismo è offerta proprio dal trittico mariano di Berceo: nell'introduzione dei *Milagros de nuestra Señora*⁶⁹ l'autore riporta una visione allegorica, che afferma di voler spiegare al pubblico decifrando gli elementi appena descritti, decodificando e sottolineando il potenziale simbolico e la ricca referenzialità dell'immagine d'insieme, con la nota allusione ai due livelli del passo – la corteccia e il midollo –, riaffermando l'esistenza di un piano letterale, immediatamente evidente e di un altro piano più complesso, per la cui comprensione sono necessarie competenze più profonde che permettano di realizzare un'esegesi puntuale. In questo caso, quindi, il destinatario non si trova di fronte a contenuti che potrà comprendere o ignorare a seconda delle sue conoscenze, perché è lo stesso autore a preoccuparsi di spiegare la simbologia e il senso degli elementi utilizzati per costruire l'immagine allegorica, in modo tale che il messaggio risulti chiaro, evitando il rischio di incomprensione o di impossibilità di identificazione dei significati profondi, al di là dell'apparenza, della descrizione letterale. Ed è proprio per evitare gli ostacoli rappresentati dalle (eventualmente) scarse competenze dell'uditorio che Berceo decodifica quanto descritto nell'introduzione, spiegando ogni dettaglio, per disambiguare quan-

⁶⁸ Il *De magistro* (composto nel 389) è uno degli ultimi scritti di Agostino in forma di dialogo, in cui cioè l'autore usa il metodo dialettico di derivazione platonica a fini pedagogici. I temi trattati sono due, strettamente connessi tra loro: il rapporto tra i segni e i significati, la natura dell'apprendimento e dell'insegnamento (chi può essere maestro e se davvero si può apprendere da altri).

⁶⁹ Cfr. Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, quartt. 1-46 (Tavani ed. 1999, pp. 30-42).

to intende trasmettere al lettore, in tutte le sue sfumature. Si tratta di un meccanismo comunicativo strategico: quando Berceo si rivolge a un pubblico vario, differenziato e non necessariamente colto, come accade proprio con i *Milagros*, adatta le modalità di comunicazione all'uditorio cui la narrazione dei prodigi mariani è rivolta; quando, invece, tratta la materia mariologica (*Loores*⁷⁰ e *Duelo*⁷¹) rivolgendosi a un pubblico diverso, sicuramente più colto, di addetti ai lavori con una preparazione teologica, allora si esprime in modo diverso e articola il testo altrimenti, perché scrive per un pubblico che condivide con lui i temi della teologia mariana, fatto che gli consente di sviluppare e plasmare l'esegesi in modo specializzato, per un destinatario altrettanto specializzato⁷².

Il segno, dunque, si conferma polisemico e l'autore sfrutta questa polisemia per dare vita nelle sue opere a vari livelli referenziali e comunicativi: ciò non offre solo la possibilità di costruire un'architettura testuale complessa, ma dimostra anche la necessità di adattare l'atto comunicativo al pubblico, perché la trasmissione del messaggio risulti più efficace possibile, garantendo il trasferimento di contenuti e significati. È una situazione determinata sia dalla scelta compositiva, che può fondarsi anche su elementi estetici e retorici, sia dall'esigenza comunicativa funzionale a garantire lo scambio di informazione tra emittente e destinatario. Ci si rende conto, allora, che il fattore fondamentale che spiega l'esistenza e la presenza di questo fenomeno nei testi medievali è la propaganda, nel senso più ampio del termine. L'autore, di fatto, intende persuadere il pubblico della bontà, della positività dell'ideologia e dei valori su cui si fondano le sue opere, riaffermandoli anche nel presentare questi stessi contenuti in modo enfatico, prodigioso, iperbolico, spettacolare. L'emittente (l'autore) e il destinatario (il pubblico) condividono questi valori e questa ideologia, consolidati attraverso testi che costituiscono la rappresentazione del sistema ideologico condiviso. Tutto ciò consente di riportare alla luce lo specifico meccanismo di consolidamento, celebrazione, perpetuazione e salvaguardia di sistemi ed equilibri socio-politici e storico-culturali, la cui evoluzione è scandita dalla crescita, fissazione, auge, crisi, estinzione, che cede il passo a nuove epoche e nuovi sistemi ed equilibri.

Queste strategie propagandistiche penetrano anche nell'arte, nella letteratura, e si traducono in tendenze e tecniche compositive precise, di grande effetto, appunto, come l'impiego di questi particolarissimi «effetti speciali», utilizzati in un tipo peculiare di propaganda, che consiste nell'enfaticizzazione

⁷⁰ Cfr. Gonzalo de Berceo, *Loores de nuestra Señora* (Dutton ed. 1975).

⁷¹ Cfr. Gonzalo de Berceo, *El duelo de la Virgen* (Dutton ed. 1975).

⁷² Cfr. Orazi 2009.

degli ideali che si intende esaltare grazie all'aspetto prodigioso e iperbolico. Così, tutto diviene straordinario proprio perché si insiste sull'eccellenza di quanto viene trasmesso: in questo caso, le qualità e le capacità (etico-morali e persino fisiche, dai poteri taumaturgici fino alla forza inaudita) della Vergine e dei suoi «aiutanti» dimostrano la vigenza e la positività assoluta della dimensione ideologica e culturale in cui queste figure si muovono e agiscono e che ne sostiene e giustifica la condotta e il pensiero. Per convincerci definitivamente, tutto ciò viene amplificato sfruttando la dimensione meta-reale, trascendendo la realtà per proiettarsi su un livello più elevato, che a quel punto il pubblico vorrà condividere, in virtù di una innegabile superiorità. Insomma, si tratta di un fenomeno che non lascia spazio a scelte alternative: è tale l'enfasi con cui si sottolinea la positività di quanto viene esaltato che sarebbe follia rifiutarlo per schierarsi con la controparte (gli «antagonisti» dei santi, della Vergine, *etc.*).

Un meccanismo propagandistico davvero perfetto e ancora insuperato, la cui base ideologica e il cui sistema di valori si fondano su alcuni punti fissi della mentalità e della società medievali, sintetizzabili in tre fattori chiave: la prospettiva provvidenzialista, l'ideologia feudale, la concezione dell'arte. Come è noto, la prospettiva provvidenzialista rappresenta la *forma mentis* dell'Uomo medievale; il modo specifico in cui a livello testuale si concretizza e si manifesta il prodigio e il suo stesso impiego derivano da questa mentalità. Questa prospettiva, di fatto, ne determina la presenza nei testi religiosi e in quelli che esprimono anche solo un vago didascalismo etico-morale. Tutto dipende e deriva dalla volontà divina: il principio, il motore della Storia è Dio ed evidentemente i prodigi rappresentano lo strumento più valido per sottolineare questa concezione dell'Uomo e della realtà, dalle origini al Giudizio finale. Il secondo fondamento ideologico è il sistema di valori socio-politici e culturali del mondo feudale. Da ciò deriva quella dimensione cortese e cavalleresca che si traduce in codici culturali, in una concezione dell'Uomo e del contesto in cui vive e agisce, della realtà in tutte le sue sfumature (economico-politiche, socio-culturali, *etc.*) che segna in modo netto l'epoca medievale, la cui decadenza e dissoluzione cederanno il passo, non senza traumi, a un'altra epoca, a una dimensione umanistico-rinascimentale totalmente diversa rispetto a quella precedente. È in questo mondo feudale, cortese e cavalleresco che si sviluppa questa modalità particolare di concretizzazione del prodigio, dovuta alle caratteristiche, ai tratti specifici della società e della mentalità del tempo. Risulta centrale, infine, anche la peculiare concezione dell'arte: l'artista, lo scrittore, ha bisogno di una giustificazione per creare; necessita di un'ispirazione che sia frutto della sua esperienza umana, ma che al contempo trascenda l'individualità del soggetto e sia posta al servizio di una causa superiore; un'ispirazione che non è circoscritta alla libera espressione della vena artistica personale, concezione anacronistica per

la mentalità medievale, che si profilerà poco a poco solo in seguito. Soltanto più tardi, infatti, si giungerà a esprimere l'esperienza esistenziale soggettiva, già dall'Umanesimo e poi nel corso del Rinascimento, quando l'uomo diviene il centro dell'universo, in antitesi rispetto alla prospettiva provvidenzialista e trascendente del Medioevo.

Così, sia Berceo, in quanto autore medievale, che i prodigi di cui si serve sono al servizio di una causa superiore che coincide con gli elementi fondamentali del sistema di valori del suo tempo, cioè la prospettiva provvidenzialista, il mondo feudale e tutte le implicazioni socio-politiche e storico-culturali che ne derivano. Ciò spiega l'uso propagandistico del prodigio, che non viene utilizzato con finalità esclusivamente estetiche o a seconda dell'ispirazione personale, ma viene messo al servizio – come l'ispirazione soggettiva – della causa per cui si scrive. Anche questo dimostra che non ci si trova di fronte a elementi puramente retorici: la scelta estetica, il gusto sia individuale che del tempo, non sono tratti sufficienti per capire e spiegare la genesi, la configurazione, l'articolazione e lo sviluppo del prodigio, perché esso concretizza una strategia comunicativa sociale oltre che personale. Il prodigio, dunque, agisce in virtù dell'ideologia soggiacente ai testi in cui compare e della divulgazione o della propaganda, come l'autore che se ne serve, perché nei suoi testi non esprime se stesso ma si offre come mediatore per riaffermare gli ideali della società in cui vive e in cui produce le sue opere. Si tratta di un ruolo funzionale, ma al contempo di una modalità elaborata per raggiungere un obiettivo preciso: convincere e promuovere un impianto ideologico, fare propaganda per enfatizzare il sistema di valori che scrittore e pubblico condividono, fungendo da sostenitori del proprio «schieramento» e detrattori di quello opposto.

Ci si rende conto, allora, che il trittico *Loores-Duelo-Milagros* si fonda in modo saldo su una conoscenza effettiva della mariologia bernardiana. La sua analisi riporta alla luce declinazioni diversificate di uno stesso nucleo tematico di matrice mariologica, identificando un bipolarismo che si sviluppa dai *Loores*, con la contemplazione della figura e del ruolo cardine di Maria nella storia della Salvezza, passa a illustrarne i meriti di corredentrice nel *Duelo* e culmina presentandola nei *Milagros* in funzione attiva di onnipotenza suppliace. Secondo questa prospettiva unitaria, di integrazione reciproca dei tre testi, cade la denuncia di povertà dottrinale imputata all'autore, di cui anzi viene esaltata la capacità di produrre suggestive variazioni sul tema, adattando con maestria le modalità di trattamento del contenuto e la lingua letteraria a un pubblico di volta in volta diverso, servendosi anche degli «effetti speciali» del suo tempo, tra i quali rientrano anche le rappresentazioni funzionali dell'anima. Quanto illustrato dimostra come il meccanismo di base della comunicazione letteraria gonzalviana vada identificato nella variabile densità con-

cettuale e/o espressiva del discorso, il cui grado è direttamente proporzionale al livello di condivisione di un linguaggio e concetti tecnici (dottrinali, teologici e mariologici) tra gli interlocutori, cioè tra emittente e destinatario. Ciò conferma il ruolo determinante del rapporto tra pubblico e lingua letteraria, pubblico e linguaggio, espressività, stile, ma anche le peculiari modalità di trattamento delle tematiche adottate, e la rappresentazione funzionale e persino strumentale di elementi chiave, quali l'anima appunto, come prova il tritico di opere mariane di Gonzalo de Berceo nel panorama letterario, catechetico e socio-culturale della Spagna della prima metà del XIII sec.

SIGLE BIBLIOGRAFICHE

1. TESTI

AA.VV. ed. 1992

Gonzalo de Berceo, *Obra Completa*, I. Uría Maqua coord., B. Dutton - A. Ruffinatto - P. Tesauro - I. Uría Maqua - C. García Turza - G. Orduna - N. Salvador - P. M. Cátedra - M. García ed., Madrid 1992.

Álvarez Pellitero ed. 1990

Teatro medieval, A. M^a. Álvarez Pellitero ed., Madrid 1990.

Carrera de la Red ed. 2000

Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhague). Una fuente paralela a los «Milagros de Nuestra Señora» de Gonzalo de Berceo, A. Carrera de la Red - F. Carrera de la Red ed., Logroño 2000.

Dutton ed. 1975

Gonzalo de Berceo, *El duelo de la Virgen, Los himnos, Los Loores de nuestra Señora, Los signos del juicio final*, B. Dutton ed., London 1975.

Dutton ed. 1981

Gonzalo de Berceo, *Martirio de San Lorenzo*, B. Dutton ed., London 1981.

Dutton ed. 1984

Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla*, B. Dutton ed., London 1984.

Gerli ed. 1987

Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra Señora*, M. Gerli ed., Madrid 1987.

Labarta de Chaves ed. 1980

Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, T. Labarta de Chaves ed., Madrid 1980.

Lappin ed. 2000

Gonzalo de Berceo, *Vida de Santa Oria*, A. Lappin ed., Oxford 2000.

Montoya ed. 1988

Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, J. Montoya ed., Madrid 1988.

Ortenbach ed. 1959

Gómez Manrique, *Representación del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, E. Ortenbach ed., Barcelona 1959.

Solalinde ed. 2010

Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, A. Solalinde ed., Barcelona 2010.

Tavani ed. 1999

Gonzalo de Berceo, *I miracoli di nostra Signora*, a cura di G. Tavani, Alessandria 1999.

2. LETTERATURA CRITICA

Andrachuc 1986

G. P. Andrachuc, *Berceo's «Sacrificio de la Misa» and the «clérigos ignorantes»*, in *Hispanic Studies in Honor of A. D. Deyermond*, J. S. Miletich cur., Madison 1986, pp. 15-30.

Arellano 2000

I. Arellano, *Elementos de dramaticidad en la obra de Gonzalo de Berceo*, in *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, F. Crosas cur., Pamplona 2000, pp. 9-34.

Arellano 2003

Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro, I. Arellano cur., Madrid-Frankfurt a.M. 2003.

Artiles 1968

J. Artiles, *Presencia de Berceo en su obra*, in J. Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid 1968, pp. 19-23.

Auerbach 2007

E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda Antichità latina e nel Medioevo*, Milano 2007 [1ª ed. 1958].

Baltrusaitis 1994

J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, Madrid 1994 [1955].

Bernárdez 1953

F. L. Bernárdez, *Gonzalo de Berceo como traductor de himnos litúrgicos*, in *Criterio* (Argentina), 36 (1953), pp. 170-171.

Brooke-Rose 1981

C. Brooke-Rose, *A Rethoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge 1981.

Burkard 2004

R. Burkard, *Berceo's Limited Dogmata Concerning the Virgin in His «Milagros de nuestra Señora»*, in *Romance Notes*, 45.3 (2004), pp. 227-233.

Cacho Blecua 1986

J. M. Cacho Blecua, *Género y composición de los «Milagros de nuestra Señora»*, in *Homenaje a José María Lacarra*, Anejo 2, Pamplona 1986, pp. 49-66.

Cátedra 1992

P. Cátedra, *Nota introductoria all'edizione del Sacrificio de la Misa*, in *Gonzalo de Berceo, Obra Completa*, Madrid 1992, pp. 937-938.

Cazal 2000

F. Cazal, *Características y articulación del espacio del mundo terrenal y del espacio del más allá en los «Milagros de nuestra Señora»*, in *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, F. Crosas cur., Pamplona 2000, pp. 71-100.

Ciceri 2001

M. Ciceri, *I «Milagros de nuestra Señora»: la struttura e i codici*, in *L'acqua era*

d'oro sotto i ponti. Studi di iberistica che gli amici offrono a Manuel Simões, G. Bellini - D. Ferro cur., Roma 2001, pp. 71-91.

Courreges 1994

V. Courreges, *La humanidad de la Virgen María en el «Duelo de la Virgen el día de la Pasión de su Hijo» de Gonzalo de Berceo*, in *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 6 (1994), pp. 53-57.

Delaruelle 1980

E. Delaruelle, *La pitié populaire au Moeyn Âge*, Torino 1980.

Deyermond 1981

A. D. Deyermond, *Observaciones sobre las técnicas literarias de los «Loores de nuestra Señora»*, in *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, C. García Turza cur., Logroño 1981, pp. 57-62.

Dillenschneider 1947

C. Dillenschneider, *Marie au service de notre Rédemption*, Haguenau 1947.

Dutton 1960

B. Dutton, *The Profession of Gonzalo de Berceo and the Paris Manuscript of the «Libro de Alexandre»*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, 37 (1960), pp. 137-145 [poi col titolo *La profesión de Gonzalo de Berceo y el manuscrito P del «Libro de Alexandre»*, in *Berceo*, 80 (1968), pp. 285-295].

Dutton 1964

B. Dutton, *Gonzalo de Berceo: unos datos biográficos*, in *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford 1964, pp. 249-254.

Dutton 1976

B. Dutton, *A Chronology of the Works of Gonzalo de Berceo*, in *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, A.D. Deyermond cur., London 1976, pp. 67-76.

Dutton 1978

B. Dutton, *La fecha de nacimiento de Gonzalo de Berceo*, in *II Jornadas de Estudios Berceanos*, monografía di Berceo, 94-95 (1978), I, pp. 265-268.

Farnetti 1995

Geografia, storia e poetiche del fantastico, M. Farnetti cur., Firenze 1995.

Gagliardi 1994

A. Gagliardi, *Medioevo meraviglioso*, Bologna 1994.

García de la Concha 1978

V. García de la Concha, *Los «Loores de Nuestra Señora», un «Compendium historiae Salutis»*, in *Actas de las II Jornadas de Estudios Berceanos*, monografía di Berceo, 94-95 (1978), pp. 133-189.

García de la Concha 1992

V. García de la Concha, *La mariología en Gonzalo de Berceo*, in *Gonzalo de Berceo, Obra completa*, Madrid 1992, pp. 61-87.

García Pradas 2001

R. García Pradas, *Lo maravilloso en el ámbito de lo erótico medieval o la imagen de un amor insólito*, in *Thélème*, 16 (2001), pp. 47-59.

Gerli 1985

M. Gerli, *La tipología bíblica y la Introducción de los 'Milagros de nuestra Señora'*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), pp. 7-14.

Gimeno Casalduero 1988-a

J. Gimeno Casalduero, *El misterio de la Redención en el Románico*, in *El Misterio de la Redención y la cultura popular*, Murcia 1988, pp. 39-85.

Gimeno Casalduero 1988-b

J. Gimeno Casalduero, *Los «Loores de nuestra Señora» de Gonzalo de Berceo*, in *El Misterio de la Redención y la cultura medieval*, Murcia 1988, pp. 193-254.

Grande Quejigo 2000

F. J. Grande Quejigo, *Formulismos en Berceo: materia épica y métrica clerical*, in *Anuario de Estudios Filológicos*, 23 (2000), pp. 205-228.

Grande Quejigo 2004

F. J. Grande Quejigo, *«Quiero leer un libro»: oralidad y escritura en el mester de clerecía*, in *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, P. Cátedra - M. L. López Vidriero coord., M. I. de Páiz Hernández cur., II, Salamanca 2004, pp. 101-112.

Kelly 2004

M. J. Kelly, *Ascendant Eloquence: Language and Sanctity in the Works of Gonzalo de Berceo*, in *Speculum*, 79, 1 (2004), pp. 66-87.

Lanza-Longo 1989

D. Lanza - O. Longo, *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e Medioevo*, Firenze 1989.

Lazzerini 2005

L. Lazzerini, *El «Libro de Alexandre» y sus (presuntos) enigmas: nuevas propuestas*, in *Cultura Neolatina*, 65, 1-2 (2005), pp. 99-152.

Le Goff 1962

J. Le Goff, *Le Moyen Âge*, Paris 1962.

Le Goff 1986

J. Le Goff, *Histoire et imaginaire*, Paris 1986.

Le Goff 2005

J. Le Goff, *Eroi e meraviglie del Medioevo*, Roma-Bari 2005 [¹2005].

Le Goff 2007

J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari 2007 [¹1983].

Le Goff 2011

J. Le Goff, *L'immaginario medievale*, Roma-Bari 2011 [¹1985].

Lomax 1969

D. W. Lomax, *The Lateran Reforms and Spanish Literature*, in *Iberorromania*, 1 (1969), pp. 299-313.

Marchand 1984

J. W. Marchand, *Berceo the Learned: The «Ordo Prophetarum» in the «Loores de nuestra Señora»*, in *Kentucky Romance Quarterly*, 30 (1984), pp. 291-304.

Marchand 1997

J. W. Marchand, *Putting the Bite on Hell: a Reference in Berceo's «Duelo»*, in *La Corónica*, 35, 2 (1997), pp. 91-102.

Martínez Ezquerro 1999

A. Martínez Ezquerro, *Estudio léxico de la documentación romance de Calahorra (siglo XIII)*, Logroño 1999.

Menéndez Peláez 1980

J. Menéndez Peláez, *Catequesis y literatura medieval en España*, in *Studium Ovetense*, 8 (1980), pp. 7-41.

Menéndez Peláez 1981

J. Menéndez Peláez, *La tradición mariológica en Berceo*, in *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño 1981, pp. 113-127.

Menéndez Peláez 1984

J. Menéndez Peláez, *El IV Concilio de Letrán, la Universidad de Palencia y el Mester de Clerecía*, in *Studium Ovetense*, 12 (1984), pp. 27-39.

Menéndez Peláez 2000

J. Menéndez Peláez, *Berceo: poesía y toología*, in *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, F. Crosas cur., Pamplona 2000, pp. 207-249.

Mosetti Casaretto 2014-a

F. Mosetti Casaretto, *Mirabilis effectus*, in «*Mirabilia*». *Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, F. Mosetti Casaretto cur., Alessandria 2014, pp. VII-XIII (Ricerche Intermedievali, 7).

Mosetti Casaretto 2014-b

F. Mosetti Casaretto, *Appunti per una poetica medievale dell'«effetto speciale»*, in «*Mirabilia*». *Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, F. Mosetti Casaretto cur., Alessandria 2014, pp. 71-112 (Ricerche Intermedievali, 7).

Orazi 1994

V. Orazi, *L'inedita «Invenció del cors de Sant Antoni abat», racconto devoto catalano del XIV secolo*, in *Medioevo e Rinascimento*, 8, n.s. 5 (1994), pp. 63-99.

Orazi 2009

V. Orazi, *Declinazioni mariologiche in Berceo: «Loores», «Duelo», «Milagros»*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, G. Peron cur., Padova 2009, pp. 299-308.

Orazi 2014-a

V. Orazi, *Funzioni del metareale e del soprannaturale nella letteratura (spagnola) del Medioevo*, in «*Mirabilia*». *Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, F. Mosetti Casaretto cur., Alessandria 2014, pp. 299-320 (Ricerche Intermedievali, 7).

Orazi 2014-b

V. Orazi, «*Mirabilia*». *Efectos especiales en la literatura española medieval*, in *De lo*

- sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII al XIX*, B. Greco cur., I, Madrid 2014, pp. 28-45.
- Orduna 1958
G. Orduna, *La estructura del «Duelo de la Virgen» y la cántica «Eya velar»*, in *Humanitas* (Tucumán), 4, 10 (1958), pp. 75-104.
- Orduna 1975
G. Orduna, *El sistema paralelístico de la cántica «Eya velar»*, in *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario (1923-1973)*, Buenos Aires 1975, pp. 301-309.
- Park-Lorraine 2001
K. Park, J. D. Lorraine, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, Nueva York 2001.
- Pellen 1997
R. Pellen, *Los «Milagros de nuestra Señora» de Berceo (a. 1246 – a. 1263). Étude linguistique et index lemmatisé*, Paris 1997.
- Peña de San José 1959
J. Peña de San José, *Documentos del convento de San Millán de la Cogolla en los que figura don Gonzalo de Berceo*, in *Berceo*, 14 (1959), pp. 79-93.
- Poirion 1982
D. Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris 1982.
- Rico 1985
F. Rico, *La clerecía del mester*, in *Hispanic Review*, 53 (1985), pp. 1-23; 127-150.
- Rivière 1988
J. Rivière, *Le dogme de la Rédemption au début du Moyen Âge*, Paris 1934.
- Rozas 1976
J. M. Rozas, *Los «Milagros» de Berceo como libro y como género*, Cádiz 1976.
- Ruffinatto 1969
A. Ruffinatto, *Berceo agiografo e il suo pubblico*, in *Studi di letteratura spagnola*, Roma 1969, pp. 9-23.
- Ruffinatto 2000
A. Ruffinatto, *Gonzalo de Berceo y su mundo («de que Dios se vos quiso traer a est logar»; «Milagros», v. 500b)*, in *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, F. Crosas cur., Pamplona 2000, pp. 251-275.
- Ruiz Domínguez 1999
J. A. Ruiz Domínguez, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño 1999.
- Salgado 2000
M. C. Salgado, *La situación comunicativa en «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, in *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 Julio 1998), F. Sevilla, C. Alvar cur., I, Madrid 2000, pp. 221-231.
- Saugnieux 1982
J. Saugnieux, *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño 1982.

Scarborough 1993

C. L. Scarborough, *Narrative Voices in Berceo's «El Duelo de la Virgen»*, in *Romance Notes*, 34, 2 (1993), pp. 111-118.

Schuhl 1969

P. M. Schuhl, *L'imagination et le merveilleux*, Paris 1969.

Solmi 1978

S. Solmi, *Saggi sul fantastico. Dall'Antichità alle prospettive del futuro*, Torino 1978.

Uli Ballaz 1974

A. Uli Ballaz, *¿Es original de Berceo la Introducción a los «Milagros de nuestra Señora»?*, in *Berceo*, 86 (1974), pp. 98-117.

Uría Maqua 1987

I. Uría Maqua, *El «Libro de Alexandre» y la Universidad de Palencia*, in *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, IV, Palencia 1987, pp. 431-442.

Uría Maqua 2000

I. Uría Maqua, *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid 2000.

Uriarte Rebaudi 2000

L. N. Uriarte Rebaudi, *Poesía mariana en Gonzalo de Berceo*, in *Letras. Studia Hispanica Medievalia*, 5, 40-41 (1999-2000), pp. 7-12.

Vloberg 1938

M. Vloberg, *La Vierge notre Médiatrice*, Grenoble 1938.