

Visioni e proiezioni della Vergine in Gonzalo de Berceo e Juana de Ibarbourou

Carmelo Andrea Spadola

Università degli Studi di Firenze (<carmelo.spadola@unifi.it>)

Abstract

In this article we present an examination of the representation of the Virgin in “Loores de Nuestra Senora” by Gonzalo de Berceo – an exponent of Medieval literature dedicated to Mary – and in Juana de Ibarbourou, a spokeswoman of 20th century Uruguayan literature. Even though both authors are situated along different temporal and geographical axes, at first reading, in both works, we observe the presence of several important convergences and contaminations. But, what is the idea of the Virgin in the two poets? And what is the kind of landscape configuration in the two texts dedicated to Mary? By a comparative analysis, following the theoretical and critical approaches of Jean-Pierre Richard and Michel Collot, our aim is to answer to this kind of question.

Keywords: *Literary landscape, Marian litany, Medieval Spain, Uruguay, vision of the Virgin*

1. Introduzione alla letteratura mariana: i Loores di Gonzalo de Berceo

Nel contesto occidentale, la letteratura mariana affonda le sue radici nella tradizione dei testi medievali latini, a partire da Sant’Ildefonso (606-667), Fulberto di Chartres (960-1028), san Pier Damiani (1007-1072), fino a Sant’Anselmo d’Aosta (1033-1109) e San Bernardo di Chiaravalle (1090-1153) (Tavani 1999, 13)¹. Un momento importante per la trasmissione del messaggio divino, collegato all’intercessione della Vergine, mediatrice tra il figlio Gesù e i fedeli, si registra intorno all’anno Mille, quando si assiste alla proliferazione degli ideali proclamati dalle prediche cistercensi e dal Concilio Lateranense IV (1215) in-

¹ Ogni approfondimento sulla diffusione della letteratura mariana anche nel contesto medio-orientale, cfr. Gharib 1991.

detto da papa Innocenzo III (1198-1216). Come è noto, i primi testi sul culto mariano erano scritti in latino e destinati a un esiguo gruppo di predicatori e chierici, ma con la diffusione delle lingue romanze anche in volgare germoglia una rosa di encomi e di narrazioni dedicati alla Madre di Cristo.

In tale contesto di diffusione della letteratura sacra, nel panorama duecentesco spagnolo, emerge la personalità di Gonzalo de Berceo, prete secolare della regione La Rioja e notaio ecclesiastico dei monasteri di san Millán de la Cogolla e di Santo Domingo de Silos. Primo poeta di lingua castigliana, la sua attività letteraria si estende dal 1230 al 1264 e può essere suddivisa in tre grandi filoni di opere agiografiche, mariane e liturgiche.

Di primo acchito, il messaggio di Gonzalo de Berceo è piuttosto ostico per il lettore medievale, a causa dell'articolazione e della precisione della metrica, sebbene riesca a superare il problema della comprensibilità dei suoi messaggi collocandosi in una posizione intermedia tra la sfera del lettore colto e quella del lettore popolare. Pur partendo da argomentazioni di contenuto liturgico, il chierico ricorre a espressioni e tendenze rintracciabili nella quotidianità, rendendo intelligibile la parola di Dio. Inoltre, non si considera un autore erudito, quanto piuttosto un narratore desideroso di raccontare leggende e storie agiografiche, con un linguaggio semplice e caratterizzato da modismi e da figure retoriche facilmente comprensibili anche da parte degli strati sociali meno abbienti e colti, come ci dichiara nei seguenti versi tratti dall'opera *Vida de Santo Domingo de Silos* (ca. 1236):

<p>Quiero fer una prosa en romanz paladino, en cual suele el pueblo fablar con su vezino, ca non so tan letrado por fer otro latino; bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino. (Berceo 1978, 35)</p>	<p>Voglio fare una prosa in romanzo paladino, in cui il popolo suole parlare col suo vicino, ché non son tanto letterato per fare un altro latino; converrà, come credo, un bicchier di buon vino.²</p>
---	---

In realtà, dietro l'immagine di un autore illetterato si cela l'autorevolezza di un poeta aulico che dispone di un ampio bagaglio culturale sia dei testi sacri che dei documenti apocrifi. Tra le sue opere dedicate alla Vergine ricordiamo *El duelo que fizo la Virgen María el día de la Pasión de su fijo Jesucristo* (XIII secolo), "Los Loores de Nuestra Señora" (1975b; Le lodi a Nostra Signora) e *Los Milagros de Nuestra Señora* (1971; *I Miracoli di Nostra Signora*, 1999). In ordine cronologico, le penultime sono la sesta opera delle dieci esistenti, composte durante la maturità letteraria, tra il 1237 e il 1245 (Dutton 1976, 67-76). Diversamente dagli altri due testi mariani, le lodi non hanno goduto di un enorme interesse da parte della critica e fino a tempi recenti l'edizione di riferimento è stata la versione del 1780 di Tomás Antonio Sánchez.

² Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni dei testi citati sono di chi scrive.

Il tema portante de “Los Loores de Nuestra Señora” è il ruolo di correzione svolto dalla Vergine insieme a suo figlio Gesù, in base a una concezione già presente nell’“Orazione a Santa Maria quando la mente è agitata dal timore” (XII secolo, 172-185) di Sant’Anselmo e nell’“Omelia IV” delle *Lodi alla Vergine Madre* (2015, 23) di san Bernardo (cfr. Gimeno Casalduero 1988, 196-197). L’opera si compone di 233 *coplas* di alessandrini monorime o *cuaderna vía* e fa parte del cosiddetto *mester de clerecía* che, come è risaputo, nel Medioevo si contrapponeva al *mester de juglaría*, poesia epica scritta dai giullari in lasse monorime di decasillabi epici caratterizzati da anisosillabismi e scritti con un linguaggio laico e popolare. Il filo rosso delle lodi è la storia della caduta in peccato e della conseguente salvezza dell’umanità, raccontata mediante aneddoti e episodi tratti sia dalla *Sacra Scrittura* che dai testi apocrifi. Diversamente dalla *Bibbia*, nei suoi canti encomiastici Gonzalo de Berceo assegna alla Vergine un ruolo fondamentale nella storia della redenzione e combina le forme poetiche delle cantiche d’argomentazione mariana con un vasto repertorio di racconti e narrazioni universali molto noti e diffusi durante l’età di mezzo. Siamo di fronte a una storia di tipo provvidenziale, presentata sotto forma di un’immagine che ricorda una lunga spirale ascendente, il cui apice può essere raggiunto dai figli di Dio mediante le opere caritatevoli. In tale concezione storica viene respinta ogni forma di rappresentazione ciclica della storia e la vita viene raffigurata come pellegrinaggio o cammino di perfezione verso la Gerusalemme eterna, concezione che ritroviamo anche all’inizio dei *Milagros*.

Nell’introduzione, Berceo spiega il motivo che lo ha spinto a cantare le lodi alla Madre di Cristo, che onorifica come sposa immacolata, fonte di fiducia, di lealtà e di misericordia per le anime dei peccatori:

<p>A ti me encomiendo, Virgo, madre de piadat, que concebist de Spíritu /, e esto es verdat, parist Fijo precioso en tu entegredat, serviendo tu esposo con toda lealtat. (Berceo 1975b, 73)³</p>	<p>A te mi raccomando, Vergine, madre di pietà, che concepisti di Spirito /, e ciò è verità, partoristi il Figlio prezioso nella tua integrità, a servizio del tuo sposo con piena lealtà.</p>
--	--

Secondo l’uso dell’epoca, in cui il rapporto con il sacro e con la mediazione mariana erano ancora diretti e personali, l’autore si rivolge alla Vergine con il tu, pronomi personale soggetto presente anche nelle litanie, dove è impiegato da un lato per dare maggiore enfasi al soggetto lodato e, dall’altro, per spezzare la monotonia del ritmo della preghiera. A partire dalla terza strofa – che può essere letta come ponte tra l’introduzione e l’inizio della narrazione vera e

³ Ogni nostro riferimento bibliografico ai “Loores de Nuestra Señora” si riferisce all’edizione Berceo 1975.

propria – l'autore ci rivela le intenzioni che lo hanno motivato a comporre le sue lodi e l'importanza esercitata dalla Vergine nel processo di corredenzione: Maria è la prima a essere stata redenta ed è all'origine della salvezza dell'essere umano, considerato che il Cristo redentore viene dal suo ventre immacolato e che senza di Lei non avremmo assistito alla prima venuta di Gesù:

<p>En tu feduza, Madre, de ti quiero decir cómo vino el mundo Dios por ti redimir; tú m' da bien empezar tú m' da bien acomplir, que pueda tu materia cuál o cómo seguir. <i>(Ibidem)</i></p>	<p>Nella tua fiducia, Madre, di te voglio dire come venne il mondo Dio da te per redimere; tu mi fai iniziare bene tu mi aiuti a compiere, che la tua materia possa quale e come seguire.</p>
---	--

Dopo la ripresa nella quarta strofa della storia della cacciata dall'Eden di Adamo ed Eva, il poeta si sofferma sull'importanza che i patriarchi e i profeti hanno assegnato alla Vergine lungo i secoli, come leggiamo nei seguenti versi:

<p>Patriarchas e prophetas, todos de ti dissieron, ca por Spíritu Sancto tu virtut entendieron; profecías e signos, todos por ti ficieron, que cobrarién por ti los q'en Adán cayeron. (Ivi, 74)</p>	<p>Patriarchi e profeti, tutti dissero di te, che per Spirito Santo la tua virtù compresero; profezie e segni, per te tutti fecero, che si rianimassero con te coloro che in Adamo caddero.</p>
--	---

Le “profecías” e i “signos” a cui allude Gonzalo de Berceo si ritrovano sia nell'*Antico* che nel *Nuovo Testamento*. Unendo in una stessa opera profezie e segni e attribuendoli alla Vergine, il poeta crea un legame indissolubile tra l'Antica e la Nuova Legge, laddove le profezie si riferiscono alla venuta sia del Messia che della Vergine come protagonisti della Redenzione. Al contrario, i segni corrispondono a una concezione d'origine medievale, secondo cui i cristiani descrivevano la Madre di Cristo con l'utilizzo di segni o “figurae” (Auerbach 1959, 11-76; Deyermond 1981, 1). Tra le raffigurazioni utilizzate da Gonzalo de Berceo si ricordano: la *mata* o il cespuglio che bruciava a fuoco vivo, senza consumarsi, quando Mosè vide la Gloria di Dio fattasi luce sul monte Oreb (Esodo 3, 14)⁴. Essa fu interpretata dai Padri della Chiesa come il Roveto ardente, fonte dell'Immacolata Concezione; la verga miracolosa del sommo sacerdote Aronne, inizialmente secca e successivamente ricca di fiori, gemme e mandorle, icona della Sacra Alleanza e del Sacerdozio di cui Maria si fa portavoce (Numeri 17, 1-10); il vello di Gedeone (Giudici 7, 16-22), che raccoglieva in sé la rugiada, ma che si asciugò perché l'unico degno della custodia della sostanza redentrica non era la terra, bensì il grembo della Vergine.

⁴Tutti i riferimenti biblici presenti nel testo sono tratti da *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali* (1989), a cura di Antonio Girlanda.

Quest'ultima riflessione ricordiamo che è presente anche in san Bernardo, il quale nel V sermone definisce la Beata "acquedotto che, ricevendo dal cuore del Padre la pienezza della fonte stessa, ha dato a noi tale fonte, se non com'è in se stessa, almeno nella misura di cui noi siamo capaci" (trad. it. di Scanu 1990 [1970], 29; "aquaeductum qui plenitudinem fontis ipsius de corde Patris excipiens, nobis edidit illum, et si non prout est, sed prout capere poteramus", Giordano 1991, 5-18). Inoltre, Gonzalo de Berceo attribuisce alla Vergine anche due figurazioni assegnate comunemente dall'esegesi biblica al Redentore: il virgulto germogliato dalla radice di Iesse (Isaia 11, 1-3) e la porta chiusa del santuario alla cui aveva accesso solamente il Dio d'Israele (Ezechiele 44, 2):

A ti catava, Madre, el signo del bastón,
que partió la contienda que fue por Aäron;
fust sin raíz e seco adusso criázón,
e tú paristi, Virgo, sin toda lesión.

A te si coglieva, Madre, il segno del bastone,
che divide la contesa che era di Aronne;
fusto senza radice e secco produsse germoglio,
e partoristi, Vergine, priva di ogni lesione.

En ti s' cumplió, Sennora, el dicho d'Isaía,
que de radiz de Yesse una verga saldría,
e flor qual non fue vista d'end se levantaría,
spíritu / con siet dones en la flor posaría.

Il detto d'Isaia, Signora, in te si è compiuto,
che dalla radice d'Iesse un bastone sarebbe nato,
e che fiore mai visto in cui si sarebbe alzato,
spirito / con sette doni sul fiore si sarebbe appoggiato

Madre, tú fust la verga, el tu Fijo la flor,
que reviscla los muertos con / süave odor;
saludable por vista, visible por savor,
pleno de los siet dones, sólo d'ellos dador.

Madre, fosti la verga, e tuo Figlio il fiore,
che risveglia i morti con / soave odore;
sani per la vista, visibile per il sapore,
pieno dei sette doni, solo di essi datore.

[...]

[...]

La puerta bien cerrada que diz Ezechiel,
a ti significava que siempre fust fiel;
por ti pasó sennero el Sennor d'Israel,
e d'esto es testigo el ángel Gabriel.
(Berceo 1975b, 74-75)

La porta ben chiusa di cui dice Ezechiele,
significava per te che sempre fosti fedele;
da te passò solo il Signore d'Israele,
e di ciò è testimone l'angelo Gabriele.

La purezza e la castità della Vergine a cui allude il poeta sono presenti come caratteristiche assolute della Madre nelle omelie di san Bernardo, che a sua volta s'ispira al "Vangelo di Luca". L'omelia IV suggerisce una chiara corrispondenza di pensiero tra il santo di Chiaravalle e Gonzalo de Berceo intorno alla figura della Vergine, come leggiamo nel seguente passo tratto dall'omelia:

Non v'è dubbio che tutto ciò che diciamo a lode della Madre, appartiene anche al Figlio, e viceversa, quando onoriamo il Figlio non smettiamo di glorificare la Madre. Poiché se, secondo Salomone, il figlio saggio è gloria del padre ("Proverbi" 13, 1), quanto è maggiormente glorioso diventare la madre della stessa Sapienza? Ma perché tentare di lodare la Vergine, della quale già tessono le lodi i Profeti, l'Angelo e

l'Evangelista? Io pertanto non lodo, non oso farlo; ma ripeto con devozione ciò che per bocca dell'Evangelista ha già spiegato lo Spirito Santo. (San Bernardo 2015, 23)

L'opera di Gonzalo de Berceo è anche un contenitore di credenze e miti medievali, come ad esempio si evince alla sessantaseiesima strofa, in cui il venerdì della passione coincide con la convinzione medievale che Adamo aveva commesso il peccato originale di venerdì. Secondo la tradizione medievale, dopo la morte, Cristo era sceso negli Inferi per liberare le anime dei non battezzati dalla prigionia e tra di essi aveva salvato dalla dannazione eterna anche Adamo ed Eva:

<p>Viernes fue aquel día, siempre será nomnado, en essi día misme fue Adán engannado, fue por salvar el mundo Christo crucificado, cerca d'El dos ladrones del un e'l otro lado. (Berceo 1975b, 84)</p>	<p>Venerdì era quel giorno, sempre sarà nominato, lo stesso giorno Adamo fu ingannato, fu per salvare il mondo Cristo inchiodato, vicino a Lui due ladroni da uno all'altro lato.</p>
---	--

Nelle strofe successive alle antecedenti – fino alla settantasettesima – il poeta si sofferma sulla sofferenza provata dalla Vergine alla vista della Passione del Figlio. Seguono due quartine con funzione d'aposiopesi: ricorrendo alla figura della reticenza, Gonzalo de Berceo introduce la storia della creazione, anticipata da un intermezzo in cui si riconosce egli stesso un peccatore mezquino, indirettamente corresponsabile della morte di Cristo, in quanto essere umano peccatore:

<p>Lo que mucho dubdava, en ello só venido, en el porfaço malo que temía caído; veo por las mis culpas mi Sennor maltraído, veo l por mí morir que yo non fuess perdido.</p> <p>¿Cóm seré sin porfaço, mezquino peccador, quand veo por mí muerto tan grant emperador?</p> <p>De cielo e de tierra Esti fue Criador, e de los / elementos sabio ordenador. (Ivi, 86)</p>	<p>Chi dubitava molto, in esso son venuto, nella mala fama in cui ero caduto; a causa delle mie colpe vedo il mio Signore tradito, affinché alla mia morte non fossi perduto.</p> <p>Come sarò senza mala fama, meschino peccatore, se vedo a causa mia morto un così grande imperatore?</p> <p>del cielo e della terra Lui fu il Creatore, e degli / elementi saggio motore.</p>
---	--

Dalla novantanovesima alla centoventinovesima strofa, la narrazione riprende in maniera lineare soffermandosi sulla storia della salvezza e sugli eventi che vanno dalla tumulazione della salma di Gesù fino all'ascensione in cielo. Tra gli elementi rilevanti in questa parte finale emerge l'esaltazione del ruolo della donna nella redenzione e nella disfatta dei nemici di Dio. Al primo verso della centoquarantasettesima strofa, il poeta mette in rilievo la festa della Pentecoste che per la tradizione giudaica corrisponde allo *Shavout* (o festa delle sette settimane), mentre per quella cristiana corrisponde all'anno giubilare secondo quanto leggiamo nel "Levitico":

Conterai sette settimane di anni, cioè sette volte sette anni; queste sette settimane di anni faranno un periodo di quarantanove anni. Al decimo giorno del settimo mese, farai squillare la tromba dell'acclamazione; nel giorno dell'espiazione farete squillare la tromba per tutto il paese. Dichiarate santo il cinquantesimo anno e proclamate la liberazione nel paese per tutti i suoi abitanti. Sarà per voi un giubileo; ognuno di voi tornerà nella sua proprietà e nella sua famiglia. ("Levitico" 25, 8-18)

Il riferimento alla numerologia del settenario riguarda anche le strofe comprese tra la centocinquantesima e la centocinquantatreesima in cui Gonzalo de Berceo compie delle digressioni numerologiche riguardanti la venuta dello Spirito Santo (dispensatore dei setti doni), la sacralità della domenica (settimo giorno) e la consegna delle leggi a Mosè e al popolo d'Israele (avvenuta dopo sette settimane di esodo). Anche la numerologia lega le lodi del poeta al Medioevo: oltre alla simbologia del numero tre (che come è noto corrisponde alla Santissima Trinità e all'ora in cui spirò il Cristo), Berceo ricorre al numero sette (somma del numero triangolare del Cielo e di quattro, che rappresenta in contrapposizione la Terra e l'essere umano), molto in voga nelle narrazioni cristologiche dell'età di mezzo.

Alla narrazione pentecostale segue il racconto della prima fase di evangelizzazione della parola di Dio, la diffusione dei quattro vangeli e la seconda venuta del Salvatore nel giorno del Giudizio. Alla centosettantaseiesima strofa, Gonzalo de Berceo riutilizza la figura retorica dell'aposiopesi per riammettere le proprie colpe e avvisare i peccatori dalla dannazione eterna. Nell'epilogo il poeta canta il suo ultimo encomio alla Vergine, ringraziandola per la sua funzione di corredentrice:

La mayor esperanza nos en Dios la tenemos,	La speranza principale in Dio l'abbiamo,
pero en ti, Señora, grant feduza avemos,	ma in te, Signora, tanta fiducia abbiamo,
ca tod' nuestro esfuerzo nos en ti lo ponemos.	ché ogni nostro sforzo in te lo poniamo.
¡Señora, Tú nos uvias, ante que periglemos!	Signora, Tu ci aiuti, prima che moriamo!

(Berceo 1975b, 105)

Prima di concludere questa prima parte dedicata all'opera mariana di Gonzalo de Berceo, va ricordato che nei *Loores* non sono pochi i casi in cui egli impiega una terminologia di origine provenzale, come ad esempio nella chiusa in cui si paragona a un trovatore prestante servizio alla sua Domina. Il suo canto elogiativo può essere letto dunque come una richiesta di benevolenza e di grazia alla Vergine, una figura cardine e intermediaria nella vita terrena e nell'ascesa dell'anima di Gonzalo de Berceo verso il Creatore:

Aún merced te pido: por el tu trobador,	Ancora mercede ti chiedo: per il tuo trovatore,
qui est' romance fizo, fue tu entendedor,	che fece questo romanzo, e fu tuo difensore,
[...]	[...]
Ruega por la paz, Madre, e por el temporal,	Prega per la pace, Madre e per il temporale,
acábdanos salud e cúrianos de mal,	dacci salute e curaci dal male,
guíanos en tal guisa por la vida mortal,	guidaci in tal guisa per la vita mortale,
com' en cabo hayamos el regno celestial.	come al principio avevamo il regno celestiale.

(Ivi, 110)

2. I "Loores de Nuestra Señora" di Juana de Ibarbourou

Nel 1934, dopo un primo periodo di grandi riconoscimenti guadagnati grazie alla sua opera in verso, Juana de Ibarbourou si avvia verso una nuova fase letteraria connotata da una prosa poetica di alto registro e di argomentazione sacra, come testimoniano i "Loores de Nuestra Señora" e *Las Estampas de la Biblia*⁵. In particolare, è in questa seconda pubblicazione che l'autrice ci consegna la sua personale visione della Vergine, punto di riferimento nella sua biografia sin dall'infanzia. L'opera, composta da quaranta poesie in prosa, scritte in spagnolo, ma con titolo in latino, si presentano come elucubrazioni elogiative agli appellativi comunemente attribuiti alla Madre di Dio.

A differenza di Gonzalo de Berceo, l'autrice non racconta la storia della redenzione o della salvezza, e non ci narra nemmeno le leggende e i miracoli di Maria, bensì i suoi encomi sono piuttosto delle lodi di riconoscenza e gratitudine alla Madonna. Nella scelta d'intitolare in latino i suoi componimenti traspare la consapevolezza dell'autrice dell'importanza che aveva assunto tale lingua, alle origini del cristianesimo, per la diffusione della parola evangelica. Con un atteggiamento contemplativo e ossequioso, Juana de Ibarbourou affronta la solennità della sacralità prefiggendosi l'obiettivo di glorificare la Vergine, considerata nella sua personale visione come iperonimo di tutte le donne.

È probabile che Juana de Ibarbourou avesse sotto mano la mistica di Gonzalo de Berceo quando compose i *loores*, dato che molte delle immagini e delle figurazioni presenti nel chierico spagnolo ritornano anche nelle sue lodi, sebbene con tonalità e sfumature diverse. Gli encomi si caratterizzano per una polisemia d'immagini attribuite alla Vergine e presenti a partire dalla tradizione giudaico-cristiana, come ad esempio gli appellativi di "guida, Madre, luce, luna e stella". Possiamo comunque affermare che la fonte diretta della maggior parte dei suoi componimenti provenga dalle tradizioni precristiane e cattoliche della Galizia, trasmesse a Ibarbourou dalla madre di origine gallega: a partire dalla festa celtica del Samhain, celebrata in ricordo dei defunti la notte di Ognissanti, fino alle pratiche devozionali cristiane, tra cui le preghiere per il Santo Rosario, molto diffuse in Galizia, in cui sorgono numerosi luoghi di culto mariano prossimi al cammino di Santiago di Compostela. Tra essi ricordiamo il santuario di Escravitude, di Nuestra Señora de los Milagros, di Nosa Senhora das Ermidas, di Nosa Senhora do Corpinho, della Virxe de Barca, Santa María de Lanzada, Santa María de Pastoriza e Santa María la Real do Cebreiro (Cebrián Franco 1989). Un'altra fonte delle lodi mariane di Juana

⁵ Entrambe le opere sono contenute in de Ibarbourou (1960 [1953]), rispettivamente alle pp. 483-514 e 520-521. Ogni nostro riferimento bibliografico ai "Loores de Nuestra Señora" si riferisce a questa edizione.

de Ibarbourou è da rinvenire nelle litanie lauretane (Buono 2002, 115-128), in particolare per quanto riguarda i seguenti epiteti mariani:

“Mater Amabilis”
 “Mater Boni Consilii”
 “Mater Salvatoris”
 “Virgo Potens”
 “Sedes Sapientiae”
 “Causa nostrae laetitiae”
 “Turris Davidica”
 “Turris Eburnea”
 “Domus Aurea”
 “Foederis Arca”
 “Maris Stella”
 “Stella Matutina”
 “Salus Infirmorum”
 “Refugium Peccatorum”
 “Consolatrix Afflictorum”
 “Regina Angelorum”
 “Regina Prophetarum”
 “Regina Apostolorum”
 “Regina Martyrum”
 “Regina Pacis”
 (Ibarbourou 1960, 483-513)

In altri componimenti, Juana de Ibarbourou s’ispira ai testi evangelici, come nel testo “Piscina probatica”, che rimanda al capitolo 5 del Vangelo di Giovanni, in cui leggiamo delle guarigioni che avvenivano durante una festa dei Giudei nella piscina di Betzatà, a Gerusalemme (cfr. Vigni 2000, 345-347). Diversamente dell’episodio biblico, in cui l’acqua miracolosa è formata della sostanza dello Spirito Paraclito, l’autrice assegna a Maria le proprietà rigenerative del corpo e dello spirito, come quando sostiene: “Tu stessa, tutta te stessa, magnolia e aurora!, sei fonte di meraviglie. Colui che rechina sulle orme dei tuoi piedi la fronte oscura di sofferenza e illuminata dalla speranza, sarà guarito quando dalla carne all’anima perché sei anche, Madre mia, salute, perdono, giorno e potere...” (“Tú misma, ¡toda tú, magnolia y aurora!, eres fuente de maravillas. El que re-cueste sobre la huella de tus pies la frente turbia de sufrimiento y esclarecida de esperanza, será curado desde la carne hasta el alma porque también eres, Madre mía, salud, perdón, día y poder...”, de Ibarbourou 1960, 495)

Sin dall’introduzione, Juana de Ibarbourou ci conduce in un viaggio a ritroso nella sua infanzia, in un paesaggio della memoria abitato da immagini ora confuse, ora sfocate, in cui la madre naturale viene proiettata attraverso l’immaginazione nell’incarnazione della Vergine, come ci ricorda: “Lei, la Madre celeste, e l’altra, l’umana, mi si confondevano in cara tenerezza e in amorevole facoltà” (“Ella, la Madre celeste, y la otra, la humana, se me confundían en ternura entrañable y en poderío amoroso”, ivi, 481). Dai

giorni adolescenziali trascorsi nel paesino natale di Melo fino a quelli vissuti ormai da adulta nella città di Montevideo, l'autrice si ritrae costantemente sotto l'egida spirituale della Vergine lungo il suo cammino esistenziale:

DEVOCIÓN de mi casa, límpido fervor familiar, ha sido siempre entre nosotros la Santísima Virgen del Perpetuo Socorro. Una imagen suya, humilde y un poco descolorida, preside nuestra vida hogareña desde la pared principal del dormitorio materno, hace ya tantos años que yo no sé contarlos. Me crié en la amada costumbre de su oración diaria y sus ofrendas florales como a una madrina reverenciada y poderosa, a la que yo acudía de continuo con mi cuita infantil y mi ensueño adolescente. (*Ibidem*)

DEVOZIONE di casa mia, límpido fervore familiare, è sempre stata tra noi la Santissima Vergine del Perpetuo Soccorso. Una sua immagine, umile e un po' scolorita, presiede la nostra vita domestica dalla parete principale della camera da letto materna, da così tanti anni che non riesco a contarli. Sono cresciuta nell'amata consuetudine della sua orazione quotidiana e delle sue offerte floreali come a una madrina riverita e possente, alla quale ricorrevo continuamente con le mie pene infantili e le mie fantasticherie adolescenziali.

Con il passare degli anni, le fantasticherie giovanili e la quotidianità delle orazioni mariane assumono le fattezze di un vero e proprio pellegrinaggio: ormai madre, Juana de Ibarbourou si reca insieme al figlio in parrocchia, a Montevideo, per depositare una copia dei volumi che pubblica in segno di ex-voto ai piedi della statua della Vergine. Dopo aver sperimentato grazie alla propria madre la fede cristiana e affidato la sua vita completamente nelle mani della Madre Celeste, ora anche lei sente la necessità di comunicare al figlio il proprio credo, come ci confida nelle seguenti pagine:

Mi mayor preocupación cuando llegué por primera vez a Montevideo, la constituyó el afán de llevar en seguida a mi hijo, en peregrinación tierna, hasta su hermosa iglesia de Arroyo Seco. Y el primer ejemplar de cada uno de mis libros, dignos o no de sus ojos resplandecientes, ha sido cándida y fervorosamente depositado allí al pie de su altar. Pero ese culto ingenuo y fresco, poco a poco se ha transformado en una devoción consciente y profunda, en una dolorosa ansia de fe pensativa. La vida – la vida maravillosa de bondad y sufrimiento, de confianza y desengaño, de mano cordial y boca enemiga – ha ido convirtiendo esa fe juvenil en una honda y ardiente necesidad del espíritu, en una iluminada depuración interior, para ser digna de alzar hacia Ella la mirada, en súplica ansiosa por los que quiero. (*Ivi*, 481-482)

La mia principale preoccupazione quando sono arrivata a Montevideo per la prima volta, è stata l'ansia di portare immediatamente mio figlio, in tenero pellegrinaggio, alla sua bellissima chiesa di Arroyo Seco. E il primo esemplare di ogni mio libro, degno o meno dei suoi occhi brillanti, è stato depositato lì, ai piedi del suo altare, con candore e fervore. Ma quel culto ingenuo e fresco, via via si è trasformato in una cosciente e profonda devozione, in una dolorosa ansia di fede pensosa. La vita – la vita meravigliosa di bontà e sofferenza, di fiducia e disinganno, di mano cordiale e bocca nemica – ha convertito quella fede giovanile in una profonda e ardente necessità dello spirito, in un'illuminata depurazione interiore, per essere degna di elevare verso di Lei lo sguardo, in supplica ansiosa nei confronti di coloro che amo.

La visione della Vergine che si ricava dalla biografia e dall'opera dell'autrice potrebbe trovare una corrispondenza nel concetto archetipico della "Grande Madre" teorizzato dallo psicanalista Erich Neumann, secondo cui la "Mater" si legherebbe a un'"immagine primordiale" custodita nelle sfere intellettive e ignote di ogni individuo, una figura priva di tempo e di spazio che sortirebbe dall'inconscio mediante processi emozionali legati al fantastico e all'immaginario. Secondo Neumann, questo archetipo sarebbe stato presente in tutte le civiltà che l'avrebbero rappresentato sotto forma di figurazioni artistiche, fantastiche e oniriche (Neumann 1981, 15). I riti e la simbologia secolari che avrebbero messo in scena la "grande entità sconosciuta", avrebbero dato forma a un archetipo femminile caratterizzato da *coincidentia oppositorum*, ovvero dalla giustapposizione di elementi positivi connessi al bene e di elementi negativi legati al malvagio. Ma se è innegabile che agli occhi di Juana de Ibarbourou Maria appaia come l'archetipo della "Grande Madre", è pur vero che l'autrice non l'associa mai a un'immagine malvagia e vendicatrice. Semmai, nella sua personale visione, la proiezione della Vergine che si ricava dalla lettura delle sue pagine è sempre di natura benevola ed esemplare, in quanto riparo per donne, infanti, martiri e disperati. Come san Tommaso d'Aquino, l'autrice fa proprio il concetto della Divina Maternità, secondo cui la madre di Cristo è Regina del mondo terreno e di quello celeste, dato che è stata prescelta da Dio come madre del Salvatore. Dalla maternità di Maria avviene l'incontro con la Santissima Trinità: con il Padre condivide la generazione del Verbo, con il Figlio si rapporta da madre e con il Paraclito ha in comune il mistero dell'Immacolata Concezione (Dal Sasso, Coggi 1989, 365-371).

Sin dalla prima lode è evidente l'unicità e l'ammirazione che l'autrice nutre nei confronti della Vergine, come leggiamo nel seguente testo:

No eres, Señora, la soberana de duro ceño, sino la buena Madre que sonríe tiernamente para negar. Tienes un admirable aire de infinita gracia en las manos que no conocen el peso de los castigos, y en los ojos que velan su sabiduría entristecida para que en ellos sólo fulguren el amor y la esperanza [...]. Eres la Madre amable hacia la cual se vuelve el rostro en busca de consuelo o de estímulo. Ni intimidas, ni haces temblar. La confesión del delito pesadísimo o de la íntima miseria va hacia Ti sin miedo porque tu incansable mansedumbre atrae la confianza como un imán. ¡Cuántas veces te he mostrado mi corazón y te he dicho mis penas y mis culpas, Madre mía! (Ibarbourou 1960, 483)

Non sei, Signora, la sovrana dal duro cipiglio, bensì la Madre buona che sorride teneramente per negare. Hai un'aria ammirevole di grazia infinita tra le mani che non conoscono il peso dei castighi, e negli occhi che nascondono la propria saggezza rattristata affinché in loro risplenda soltanto l'amore e la speranza [...] Sei la Madre amorevole a cui si volge il volto alla ricerca di consolazione o di stimolo. Né intoriscisci, né fai tremare. La confessione della colpa pesantissima o dell'intima miseria va verso di Te senza timore perché la tua instancabile mitezza attrae la fiducia come una calamita. Quante volte ti ho mostrato il mio cuore e ti ho detto le mie pene e le mie colpe, Madre mia!

La Madre Santissima si premura di proteggere le anime e i corpi dei più piccoli e innocenti, siano essi figli di madri inesperte, fanciulli abbandonati o orfani. L'esclusività mariana nella cura della prole è da ritrovarsi nel dolore provato dalla Vergine alla visione del Figlio crocifisso. Per Juana de Ibarbourou soltanto chi ha sofferto la stessa pena può comprendere il dolore degli altri e guidare, come Lei, le giovani madri incapaci di tutelare i propri figli:

Quedas tú, dulce guardiana, junto a las cunas de las madres que se han ido, por un llamado que no es posible conocer o una orden que no podemos juzgar. Cuando solloza el niño corderito huérfano extraviado entre las breñas, ¡ay, qué espesas son y cuántas espinas tienen!, tú te inclinas hacia él, los arrullas en la noche y apartas de su lado, durante el día, los pequeños demonios. El aire fresco que pasa en cierto momento por su carita quemada por la fiebre, es tu aliento [...] Quizás *allá*, las madres solicitadas por su misión misteriosa, vuelvan de continuo los ojos hacia tu rostro, divina nodriza. [...] Generoso seno de luna, inagotable seno de nardos que se da a todos los pequeñuelos de este mundo para que sean sonrosados y alegres. Las madres de la tierra les ofrecen su pecho, henchido de buena leche. Tú, nodriza santa, los alimentas de alegría e inocencia en el sueño puro, poblado de ángeles. (Ivi, 485-486)

Rimani tu, dolce guardiana, vicino alle culle delle madri che se ne sono andate, per una chiamata che è impossibile conoscere o un ordine che non possiamo giudicare. Quando singhiozza il bimbo agnellino orfano smarrito nelle sterpaglie, oh, come sono dense e quante spine hanno!, tu t'inclini su di lui, li culli nella notte e allontani dal suo fianco durante il giorno, i demonietti. L'aria fresca che soffia sul suo visino bruciato dalla febbre in alcuni momenti, è il tuo alito [...] Forse *lì*, le madri spinte dalla loro missione misteriosa, volgono di continuo gli occhi al tuo volto, divina nutrice. [...] Seno generoso e lunare, inesauribile seno di gigli che si dà a tutti i piccini di questo mondo affinché siano rosei e felici. Le madri della terra offrono il loro petto, gonfio di buon latte. Tu, santa nutrice, li alimenti di felicità e d'innocenza nel puro sogno, popolato da angeli.

In alcune lodi, la Vergine ci viene descritta mediante l'impiego di aggettivazioni proprie delle costellazioni, come ad esempio "Maris Stella", "Stella Matutina", "Lux Meridiana", o con attribuzioni tipiche del paradiso come "Domus Aurea". Al pari delle lodi di Gonzalo de Berceo, in quelle di Juana de Ibarbourou sono evidenti alcune allusioni alle Sacre Scritture o ai testi sacri, come nel secondo componimento in cui Maria è la "Mater Boni Consilii" (ivi, 484), che ricordiamo essere il titolo introdotto da papa Marco nel IV secolo, durante l'evangelizzazione del territorio di Gezzano. L'inserimento del titolo "Mater Boni Consilii, ora pro nobis" nelle litanie lauretane si deve invece a papa Leone XIII che nel 1903, con il decreto "Ex quo Beatissima Vergine", afferma che Maria merita tale appellativo perché ha accettato con umiltà di essere la prescelta e di diffondere la parola di Dio anche dopo la morte del Figlio. È lo stesso Gesù che dalla Croce si rivolge al discepolo dicendo: "Ecco tua Madre" (Giovanni 19, 27).

È di fondamentale importanza notare che anche quando l'autrice adoperava aggettivi con sfumature notturne o cupe per ritrarre la Vergine, il tono di negatività si attenua per lasciare spazio a connotazioni esclusivamente luminose e positive. In diversi passaggi del commentario, la Santissima è descritta con attribuzioni proprie della luna, a partire dal poema "Nutrix Parvuli" (Ibarbourou 1960, 486), in cui appare con i generosi seni lunari; oppure in "Pulchra ut Luna", in cui ci viene descritta nella limpidezza e nello splendore argenteo del disco lunare:

No sé qué santos labios inventaron una vez esta suave alabanza: limpia como la Luna. Sí, como la Luna, alta, brillante, bruñida, sin polvo y sin lodo, sin alientos tórridos y sin ventiscas turbias; como la Luna que vemos en las noches que parecen fanales de cristal azul, alumbrados por una esfera de azogue centelleante. [...] Limpia como la Luna, espejo redondo en que se miran los ángeles. ¡Así eres, Virgen Santa, nardo mío, altísimo ejemplo de mujeres! (Ibarbourou 1960, 488-489)

Non so quali sante labbra inventarono una volta questa soave lode: limpida come la Luna. Sì, come la Luna, alta, splendente, lucente, senza polvere e senza fango, senza torridi aliti e senza torbide tempeste; come la Luna che vediamo nelle notti che sembrano fanali di cristallo blu, illuminati da una sfera di mercurio splendente. [...] Limpida come la Luna, specchio rotondo in cui si guardano gli angeli. Così sei, Santa Vergine, giglio mio, altissimo esempio per le donne!

Lo splendore e la tranquillità cantati da Juana de Ibarbourou alla Vergine nel 1934, persistono anche quando trascorre in solitudine gli ultimi anni della sua vita, in attesa della morte con un sentimento di fede e di rassegnazione cristiana:

Mi vida es el desmentido más completo que una criatura humana puede dar al concepto de soledad. Esa soledad que dicen, es la desesperante afirmación de las almas que han perdido todo contacto con la inmensa realidad de Dios. Sólo el ser totalmente empobrecido con la más grande de las pobrezas – la falta de fe – puede hablar de la soledad como de una derrota, un fracaso o una negación. (Ibarbourou [1967] 2012, 148)

La mia vita è la contraddizione più completa che una creatura umana può assegnare al concetto di solitudine. Quella solitudine di cui parlano, è la disperata affermazione delle anime che hanno perduto ogni contatto con la immensa realtà di Dio. Solamente l'essere del tutto impoverito dalla più grande delle povertà – la mancanza di fede – può parlare della solitudine come di una sconfitta, un fallimento o una negazione.

3. Conclusioni: Il paesaggio della Vergine in Gonzalo de Berceo e Juana de Ibarbourou

Allo stato attuale non sappiamo se Juana de Ibarbourou avesse letto l'opera di Gonzalo de Berceo quando compose le sue lodi mariane, tuttavia possiamo

ipotizzare che un classico della letteratura medievale spagnola figurasse nella sua formazione intellettuale. Attraverso un'analisi comparata della tematica del paesaggio letterario ricavabile da entrambe le opere possiamo giungere a delle ipotesi conclusive, che ci permettono di verificare quanto la visione della Vergine sia più o meno equivalente o contrastante nei due autori. Innanzi tutto, teniamo a precisare che per la disamina paesaggistica ci avvaliamo della proposta teorica del critico tematico Jean-Pierre Richard (1961, 1967, 1969, 1979, 1984) che, secondo quanto ci suggerisce il suo discepolo Michel Collet (1986, 1997, 2005, 2011, 2014), definisce il paesaggio come il risultato di una rielaborazione del cosmo che uno scrittore crea mediante la propria immaginazione e scrittura. Tale configurazione si manifesta su tre livelli che corrispondono a un'immagine dell'io, del mondo e a una costruzione linguistica fondata su delle strutture semantiche e formali dell'opera.

Come abbiamo visto, Gonzalo de Berceo compone la sua opera principalmente per diffondere a una moltitudine di fedeli il messaggio mariano e ricorre talvolta a una terminologia tipica del feudalesimo per collocarsi in una posizione attigua al lettore medievale, come quando dal punto di vista semantico adopera espressioni e forme verbali che metaforicamente rimandano al vassallaggio: "a servizio del tuo sposo con piena lealtà" ("serviendo tu esposo con toda lealtat", De Berceo 1975b, 73); "Signora, ma anche Domina" ("Sennora", *ivi*, 74); o "Ancora mercede ti chiedo: per il tuo trovatore" ("Aún merced te pido: por el tu trobador", *ivi*, 110).

Al contrario, nel caso di Juana de Ibarbourou la Vergine corrisponde a una proiezione personale della propria femminilità e maternità, sia quando ci riporta gli esempi tratti dalla sua vita infantile, sia quando ci presenta la sua condizione di madre impegnata a trasmettere la parola di Maria anche al figlio.

Tale incongruenza nella visione di Maria può essere legata alle motivazioni che hanno spinto i due autori a cantarne le lodi: il chierico ricorre alla figura mariana per raccontare la storia cristologica della salvezza, diversamente da Juana de Ibarbourou che sceglie d'intonare il suo canto alla Vergine come opera di riconoscenza personale e indipendentemente dal contesto culturale e religioso di su appartenenza.

Se Juana de Ibarbourou attribuisce alla Madre di Dio un'immagine candida, pura, luminosa, fresca e floreale, Gonzalo de Berceo le si rivolge adoperando gli appellativi di "Madre santa" o di "Signora", creando un certo distacco affettivo tipico della sfera filosofica e teologica. Tuttavia, in realtà possiamo concludere affermando che i due autori maturano una riflessione pressoché identica, ovvero una medesima concezione tematica del paesaggio letterario costruito intorno alla visione e alla proiezione della Vergine. In questo senso, il paesaggio mariano corrisponde al concetto di maternità: Gonzalo de Berceo vi si riconosce come figlio spirituale, al contrario di Juana de Ibarbourou che vi s'identifica dopo un processo introspettivo e un risultato identitario.

Riferimenti bibliografici

- Anselmo d'Aosta, Sant' (XII secolo), "VI. Orazione a Santa Maria quando la mente è agitata dal timore", in Inos Biffi, Costante Marabelli (a cura di), *Orazioni e meditazioni*, traduzione di Giorgio Maschio, Milano, Jaca Book, 172-185.
- Auerbach Erich (1929), *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig, De Gruyter. Trad. it. di Maria Luisa de Pieri Bonino, Dante Della Terza (2005 [1963]), "Figura", in Erich Auerbach, *Studi su Dante*, a cura di Dante della Terza, Milano, Feltrinelli, 11-76.
- Bernardo di Chiaravalle, San (1990 [1970]), *Sermoni per le feste della Madonna*, introduzione e note a cura di Giorgio Picasso, traduzione di Luigi Scanu, Milano, Edizioni Paoline.
- (2015), "Omelia IV", in Id., *Lodi alla Vergine Madre*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 23.
- Buono A.M. (2002), *Le più grandi preghiere a Maria. Storia, uso, significato*, Milano, Edizioni Paoline.
- Cebrián Franco J.J. (1989), *Santuarios marianos de Galicia*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- Collot Michel (1986), "Thématique et psychanalyse", in *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, sous la direction de Jean Claude Mathieu, Paris, Seuil, 213-233.
- (1997), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia.
- (2005), *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, Corti.
- (2011), *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud/ENSP.
- (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti.
- Dal Sasso Giacomo, Coggi Roberto (1989), *Compendio della Somma teologica di San Tommaso d'Aquino*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- de Berceo Gonzalo (1971), *Los Milagros de Nuestra Señora*, in Brian Dutton (estudio y edición crítica por), *Obras completas II*, London, Tamesis Books. Trad. it. e cura di Giuseppe Tavani (1999), *I Miracoli di Nostra Signora*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- (1975a), "El duelo que hizo la Virgen María el día de la Pasión de su hijo Jesu Christo", en Brian Dutton (estudio y edición crítica por), *Obras completas III*, London, Tamesis Books, 17-51.
- (1975b), "Los Loores de Nuestra Señora", in Brian Dutton (estudio y edición crítica por), *Obras completas III*, London, Tamesis Books, 73-120.
- (1978), "La vida de Santo Domingo de Silos", in Brian Dutton (estudio y edición crítica por), *Obras completas IV*, London, Tamesis Books, 33-108.
- de Ibarbourou Juana (1960 [1953]), *Obras completas*, palabras preliminares de Ventura García Calderón, compilación, anotaciones y noticia biográfica por D.I. Russell, Madrid, Aguilar.
- (2012 [1967]), *Obra final. Selección y prólogos: Jorge Arbeleche y Andrés Echevarría*, Montevideo, Estuario.
- Deyermund A.D. (1981), "Observaciones sobre las técnicas literarias de los 'Loores de Nuestra Señora'", in Claudio García Turza (ed.), *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 57-62.
- Dutton Brian (1976), "A Chronology of the Works of Gonzalo de Berceo", in Alan Deyermund (ed.), *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, London, Tamesis, 67-76.

- Gimeno Casaldueiro Joaquín (1988), *El misterio de la Redención y la cultura medieval: el "Poema del mío Cid" y los "Loores" de Berceo*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Giordano Nicola (1991), "San Bernardo e Maria", in Domenico Turco (a cura di), *Bernardo di Chiaravalle. Lodi alla Vergine Madre*, Roma, Vivere In, 5-18.
- Gharib Georges, Toniolo E.M., Gambero Luigi, Di Nola Gerardo a cura di (1991), *Testi Mariani del primo millennio, IV. Padri e altri autori orientali?*, Roma, Città Nuova Editrice.
- Il Nuovo Testamento. Con testo e note di commento a fronte* (2000 [1997]), a cura di Giuliano Vignini, revisione di, Rinaldo Fabris, Milano, Edizioni Paoline.
- La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali* (1989 [1983]), a cura di Antonio Girlanda, Milano, Edizioni Paoline.
- Neumann Erich (1956), *Die große Mutter*, Zürich, Rhein Verlag. Trad. it. e cura di Antonio Vitolo (1981), *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio.
- Richard J.P. (1954), *Littérature et Sensation*, préface de Georges Poulet, Paris, Seuil. Trad. it. di Giovanni Bogliolo (1969 [1967]), *La creazione della forma*, a cura di Carlo Bo, Milano, Rizzoli.
- (1961), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.
- (1967), *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil.
- (1979), *Microlectures*, Paris, Seuil.
- (1984), *Pages Paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil.
- Sánchez T.A., ed. (1780), "Poesía de don Gonzalo de Berceo", en Id., *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV Ilustradas con algunas notas e índice de voces antiquadas por D. Tomás Antonio Sánchez*, vol. II, Madrid, Antonio de Sancha, 39-146.