

**THEORY AND CRITICISM  
OF LITERATURE & ARTS**

**VOL. 7 NR. 2**

**INTERSESSUALITÀ**

**IN**

**IMMAGINI**



THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 7, No. 2

2023

Copyright © 2023 Bibliothèque de l'OProm,  
60 rue François-1<sup>er</sup>  
75008 Paris

DOI: 10.55456/vol7nr2  
[www.tcla-journal.eu](http://www.tcla-journal.eu) | [info@tcla-journal.eu](mailto:info@tcla-journal.eu)

Cover: Graphic elaboration from an  
image of a Greek hermaphrodite statue  
under Wikimedia Commons / CC BY 4.0

# THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

## COMITATO SCIENTIFICO DI QUESTO NUMERO

Romeo Bufalo, *Università della Calabria*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Lucinia Speciale, *Università del Salento*

## SOMMARIO

*Il progetto sull'intersessualità in immagini dipinte e testuali in manoscritti medievali*

Carla Rossi

6-33

*Uomo e Donna tra Cielo e Terra: scintille in divenire*

Arianna C. T. Vaudano

34-63

*Sacred Symbolism: The Divine Feminine and the Fibonacci spiral in Bourgot Le Noir's  
Illumination of the Vagina Christi*

Gábor Marx

64-70

*La metamorfosi per volontà divina: il motivo in Yde et Olive e la sua diffusione nel  
Trecento*

Paolo Spaggiari

71-86

# Il progetto sull'intersessualità in immagini dipinte e testuali in manoscritti medievali

CARLA ROSSI

## Genesi del progetto

Il progetto di una Banca Dati di immagini, dipinte e testuali, tratte da manoscritti medievali, che rappresentano la fluidità di genere nell'età di mezzo, ha radici lontane nel tempo.

Nel 2008, pubblicando in *Romania* l'articolo *Le voci di Gaia*,<sup>1</sup> dedicato alla prima rimatrice in lingua italiana, notavo come la poetessa, cui la critica ha assegnato il nome convenzionale di Compiuta Donzella, fosse considerata dai poeti suoi contemporanei una *maraviglia*, un vero *capriccio di Natura*, perché nel Medioevo si riteneva che, per natura, il senno difficilmente potesse svilupparsi in una donna, al punto che Maestro Torrigiano, al v. 8 del nel famoso sonetto *Esser donzella di trovare dotta*,<sup>2</sup> da medico, insistette sarcasticamente su come *ben si poria la natura riprendre* per aver creato una donna intelligente. Così, il *bono insegnamento*, l'*afinato compimento*, il *tutto compiuto sapere* della prima poetessa italiana sono stati considerati dai corrispondenti in versi suoi detrattori in netto contrasto col suo discendere da Eva, tanto che la stessa rimatrice in *S'una donzella di trovar s'ingegna*<sup>3</sup> ha ironizzato sul proprio *tralignare* dalla natura muliebre:

ca per natura senno in lei non piglia:  
la prima fema fue di ciò la 'nsegna,  
ch'ella fu sempla, ond'ogn'altra somiglia.

---

<sup>1</sup> Cfr. C. Rossi, *Le voci di Gaia. L'eco dei versi d'una Donzella Gaia ed Insegnata, prima rimatrice in lingua italiana*. In: *Romania*, tome 126 n°503-504, 2008. pp. 480-496.

<sup>2</sup> In *I Poeti del Duecento*, a c. di G. Contini, Milano-Napoli, 1960, 1. 1, pp. 439-40.

<sup>3</sup> In *Le tenzoni poetiche della letteratura italiana delle origini*, a c. di S. Santangelo, Ginevra, 1928, pp. 400.

Come sottolineavo in quell'articolo, il dibattito esegetico «tanto in epoche passate quanto in questo nuovo secolo, non si è mai discostato dagli argomenti pro o contro l'ipotesi di una poetessa biologicamente donna».<sup>4</sup>

La Compiuta Donzella non è, ovviamente, l'unica scrittrice sulla cui reale appartenenza al “gentil sesso” l'egemonia culturale maschile abbia sollevato dubbi: stessa sorte è toccata a Marie de France o a Christine de Pizan.

Molte eroine medievali (figure letterarie, autrici, sante o monache che fossero), confrontate con sfide corporee o intellettuali ritenute “innaturali” per una donna, nel sempre vivo conflitto tra *Nature* e *Noretura*,<sup>5</sup> hanno sperimentato una più o meno volontaria mutazione di sesso, sia metaforica sia fisica, tanto che la stessa Christine de Pizan si è trovata ad insistere su come si fosse trasformata in un uomo (*de femme devins homme*).<sup>6</sup>

Sarebbe interessante, a parer mio, invertire i termini della questione e porsi la domanda, mai realmente sollevata in ambito critico, su quante artiste abbiano assunto, già nel Medioevo, uno pseudonimo maschile.<sup>7</sup>

È stato questo percorso mentale a portarmi a formulare un progetto che tenesse traccia di talune precise metamorfosi “imposte” dalla società medievale alle donne. Mutazioni di identità sessuale attraverso le quali le protagoniste hanno avuto accesso a possibilità sociali e culturali (grazie alla loro nuova natura virile) altrimenti impensabili per una donna, suddividendole in precise categorie:

- Metamorfosi temporanee (travestitismo)
- Metamorfosi definitive (trasformazione sessuale da donna a uomo), avvenute miracolosamente per intercessione divina
- Metamorfosi metaforiche (in questo caso, si raccoglieranno alcuni testi in cui il cambiamento è reso tramite immagini verbali)

---

<sup>4</sup> Per la questione, mi permetto di rimandare a Rossi, cit. p. 487.

<sup>5</sup> Heldris di Cornovaglia [pseudonimo arturiano di autore ignoto], *Il romanzo di Silence*, a c. di A. Airò, Roma, Carocci, 2005 («Biblioteca Medievale», 97), si vedano in particolare i vv. 3929-3940, pp. 196-197. Cfr. anche: [https://www.arlima.net/eh/heldris\\_de\\_cornouaille.html](https://www.arlima.net/eh/heldris_de_cornouaille.html)

<sup>6</sup> Ch. de Pizan, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, a c. di S. Solente, Paris, Picard, 1959-1966, t. 1, vv. 444-45.

<sup>7</sup> Nel volume *Miniatrici di Dio e del Demonio*, Receptio Academic Press 2021, ad esempio, ho affrontato il tema delle molte figlie e mogli di miniatori e librai che hanno portato avanti la bottega di famiglia anche dopo la scomparsa di padri e mariti, mantenendone il nome.

Ovviamente in ciascuno di questi casi la *transessualità* va analizzata sotto diversi aspetti, perché accade sovente, al di là dei tabù culturali medievali, che le protagoniste delle mutazioni non siano attratte sessualmente da altre donne. Quindi la transessualità in un simile contesto non va intesa come sinonimo di lesbismo e il tema dell'omosessualità femminile, che nel Medioevo era punita con il rogo, non può che essere trattato marginalmente in questo progetto (ritengo che certa critica femminista anglofona, confondendo i piani, abbia finito col banalizzare la questione, rendendo ben poca giustizia alla causa che, invece, avrebbe voluto difendere).

Qui si rivela necessaria un'ulteriore suddivisione in categorie di ricerca, soprattutto perché sebbene il motore iniziale delle singole vicende che portano ad una mutazione da donna a uomo paia rispondere allo stesso stereotipo, ossia un rovescio di fortuna che costringe al cambiamento, è invece nel dipanarsi degli eventi che la nuova identità sessuale viene più o meno apprezzata dalle protagoniste, che iniziano a liberarsi dai vincoli sociali imposti loro dalla natura muliebre.

Va sottolineato come siano essenzialmente tre le cause che portano ad un cambio di identità sessuale:

- la precisa volontà di mantenersi caste o di sottrarsi a un matrimonio indesiderato, come (per fare solo qualche esempio) nel caso di Christina of Markyate, Eufrosina,<sup>8</sup> Eusebia, o Vilgefertis.

- la necessità di sfuggire ad un padre incestuoso, come Santa Ugolina di Vercelli, o Yde, la protagonista del ciclo di *Yde et Olive*,<sup>9</sup> la cui vicenda è ripresa nel cantare *La Bella Camilla*, in *La Reina d'Oriente*.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> *La vie de sainte Euphrosine d'Alexandrie* è tradata da quattro manoscritti, per cui cfr. [https://www.arlima.net/uz/vie\\_de\\_sainte\\_euphrosine.html](https://www.arlima.net/uz/vie_de_sainte_euphrosine.html)

<sup>9</sup> A cui Paolo Spaggiari ha dedicato il saggio *Yde et Olive e la figura della donna guerriera nella letteratura oitanica*, Lux Victrix, 2019 e il contributo a conclusione del presente numero.

<sup>10</sup> Come ha sottolineato Elena Podetti, in *La "Chanson d'Yde et Olive" au carrefour des genres et des frontières: entre épopée, théâtre et "cantari" italiens*, in *Studi Francesi*, 193, 2021, p. 122-135, la geste di *Yde et Olive* (che rientra tra le continuazioni di *Huon de Bordeaux*) si compone di: *Yde et Olive I, Croissant* e *Yde et Olive II*, che narrano le avventure della nipote e del pronipote dell'eroe di Bordeaux. In

- il desiderio di vivere da eremita, o presso un monastero maschile (come nel caso di sante dei primi secoli del Cristianesimo, il cui culto è perpetrato nel Medioevo e di cui fa menzione, a volte, la *Legenda Aurea*: quali Anastasia, Ilaria, Matrona di Perge, Pelagia, Susanna, Teodora di Alessandria, Tecla di Iconio, o come Marina e Apollinaria, che saranno ingiustamente accusate di aver addirittura ingravidato una giovane donna).



*Avenable* ritrova i propri genitori. Paris, BnF, Français 95 f.267v

Molto più raramente accade che una bambina sia allevata come un maschio intenzionalmente dai genitori, per motivi dinastici, come nel già menzionato caso di Silence (la cui vicenda è ispirata al mito ovidiano di Iphis).

In generale, in tutte le storie cui si è testé accennato, la metamorfosi avviene con un semplice camuffamento e con un cambio di nome: la scelta dei nomi maschili ha sempre una sua precisa motivazione. Nell'*Estoire de Merlin*, Avenable (Graziosa/Avvenente) si trasforma in Grisandole;<sup>11</sup> nel *Roman de Silence*, la protagonista, cui i genitori hanno già assegnato il nome allusivo di Silence diviene Malduit (v. 3578, ossia *allevato male*, colui la cui Educazione non ha rispettato quella Natura, intesa come già l'avevano presentata Alain de Lille e i filosofi della scuola di Chartres), mentre la metamorfosi di Yde in Ydé parrebbe più un escamotage ideato dal primo editore della *chanson*, Max Schweigel.<sup>12</sup>

---

particolare, il *Miracle de la fille d'un roy*, *Tristan de Nanteuil* e due cantari italiani, *La Reina d'Oriente* di Antonio Pucci e il *Cantare di Camilla* di Pietro da Siena, convergono sullo stesso dittico narrativo, che raffigura una scena di matrimonio omosessuale e una metamorfosi finale. È il nucleo drammatico più stabile e senza dubbio più antico, che ogni opera ha cercato di racchiudere nella propria narrazione. *Yde et Olive* è il primo testo che lo introduce attraverso un tema diffuso nella letteratura coeva, quello del padre incestuoso, che si ritrova anche nel *Miracle de la fille d'un roy* e nel *Cantare di Camilla*.

<sup>11</sup> Per le miniature, cfr. I. Fabry, *Composition cyclique et programme d'illustrations. L'épisode de Grisandole dans le manuscrit enluminé de la Suite Vulgate du Merlin*, B. L. Add. 10292, Cycle et collection, Paris, L'Harmattan (Itinéraires et contacts de cultures, 41), 2008, p. 213-233.

<sup>12</sup> *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive. Drei Fortsetzungen der Chanson von Huon de Bordeaux nach der einzigen Turiner Handschrift zum Erstenmal veröffentlicht von Max Schweigel*, Marburg,

La prima Banca Dati che ho iniziato a raccogliere già a fine Novecento riguardava esclusivamente eroine letterarie, sante e monache, che rientrassero nelle categorie sopra elencate.



Santa Marina/Marinos, il monaco. Paris, BnF MS Latin 5264, f. 74r.

Dall'idea iniziale di affrontare esclusivamente il tema della rappresentazione del travestitismo e della conseguente transessualità femminile in opere letterarie (come possono essere alcuni romanzi cortesi e cantari, agiografie e leggende), in cui le donne assumono connotazioni fisiche androgine (tanto da attirare sessualmente sia uomini, sia donne e da potere effettuare una scelta sentimentale, che sovente coincide con la castità o il ritorno alla condizione muliebre), durante il censimento di testi e manoscritti, è

---

Elwert'sche Verlagsbuchhandlung (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, 83), 1889.

risultato evidente come non ci si potesse esimere dall'ampliare la raccolta, affrontando il tema fondamentale dell'androginia.

## Il tema dell'androgino e la teologia catafatica

Al di là della condanna, nella Torah e nella Bibbia, di *sodomiti* ed *effeminati*, quello su cui mi è parso interessante concentrare l'attenzione durante la definizione del progetto è stata la sopravvivenza, nella tradizione giudaico-cristiana, di un mitologema (per usare la terminologia di Karl Kérenyi): quello, in una prospettiva teologica catafatica, di un'entità primordiale (il primo essere umano) che oltrepassa la visione binaria di genere.

Sono numerose le interpretazioni rabbiniche (o meglio, le ricerche di significato), che dimostrano come le riflessioni sull'androgino primordiale [מצלעותי, Genesi 2:21] siano presenti nella tradizione ebraica fin dall'antichità. Secondo alcune attività midrashiche, si è proposto di intendere la creazione del primo essere umano (Adamo) e poi di Eva in questo modo: Dio creò inizialmente un essere indifferenziato sessualmente, maschio e femmina contemporaneamente, dal quale separò Eva, a quel punto e solo allora i due sessi furono distinti.<sup>13</sup> Non sarà ozioso notare come le immagini della creazione di Eva, tanto in illustrazioni di *haggadoth*, quanto in codici della Bibbia, si somiglino tutte, rappresentando un Adamo (spesso ancora asessuato) dormiente, da cui il Signore (es)trae

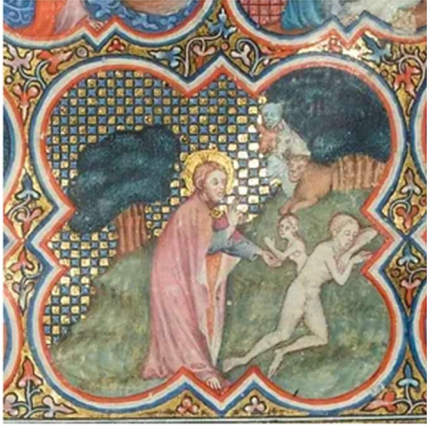


letteralmente Eva, o da cui Eva emerge, condividendo con la propria “origine” ancora una parte del corpo.

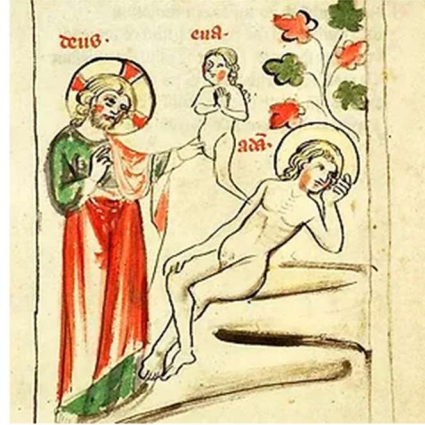
Hagadah di Sarajevo, ©Museo nazionale di Sarajevo. Codice di produzione spagnola, Barcellona ca. 1350, inserito nel 2017 nell'UNESCO's Memory of the World Register (link, cliccare [qui](#))

<sup>13</sup> Si veda, in particolare, sul tema, L. Teugels, *The Creation of the Human in Rabbinic Interpretation*, in *The Creation of Man and Woman. Interpretations of the Biblical in Jewish and Christian Traditions*, Brill 200, pp. 107–127. Secondo Rabbi Jeremiah ben Eleazar, la donna è dunque uno dei *lati* dell'uomo androgino e dello stesso parere è, ad esempio, Rabbi Samuel ben Nahman, il quale dimostra che Eva è un *lato* di Adamo.

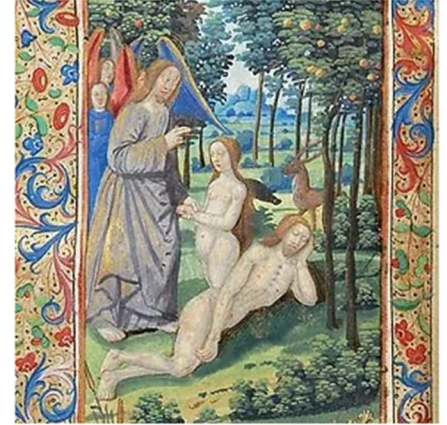
Immagini della nascita di Eva tratte dal DB del progetto



Paris, BnF, NAF 3576, fol. 20r



NY, Pierpont Morgan Library, Speculum  
humanae salvationis, MS M.140 fol. 3v



NY, Pierpont Morgan Library, MS M.276  
fol. 4v



London, BL, Royal 17 E VII, fol 6v

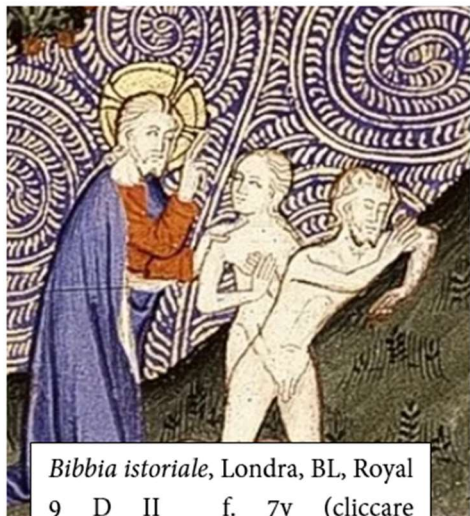


Paris, BnF fr. 3, fol. 8r



London, BL, Sloane 2321 fol. 16r

Tra le varie immagini della creazione di Eva che stanno confluendo nella Banca Dati, mi



Bibbia istoriale, Londra, BL, Royal 9 D II f. 7v (cliccare sull'immagine per aprire il link)



Los Angeles, Getty, Ms. Ludwig IX 5, f.5r

pare di particolare interesse quella che compare nel codice di Londra, BL, Royal 9 D II f. 7v (qui a sinistra), in cui il miniatore Guyard des Moulins ha intenzionalmente raffigurato un essere che si sta differenziando, le cui gambe paiono appartenere ancora ad un solo corpo, quello di un Adamo con connotazioni virili.

Un'immagine simile a questa tornerà, nei calendari di Salteri, Breviari e Libri d'Ore, nella rappresentazione del segno zodiacale dei Gemelli (*Gemini conjuncti*), per illustrare il mese di maggio (sebbene più pudica, con la parte bassa del corpo dei gemelli siamesi, maschio e femmina, nascosta da stemmi o siepi).

Mentre la Bibbia di San Pedro de Roda, conservata a Parigi, è uno dei pochi codici sino ad oggi censiti nell'ambito del progetto che rappresenti letteralmente la creazione di Adamo dall'argilla, da parte di un Dio-vasaio, e di Eva da una costola di Adamo.



Bibbia di San Pedro de Roda, Paris, Bibliotheque Nationale lat. 6 (3), fol. 2r (cliccare sull'immagine)

## La suddivisione per temi della Banca Dati

### 1. L'androginità di Adamo e la differenziazione Adamo/Eva

Per la raccolta delle immagini e dei testi, si è dunque deciso, come appena chiarito, di partire dal passo della Genesi 1:27 relativo alla creazione del primo essere umano, plasmato dal Signore a propria immagine e somiglianza "maschio e femmina insieme": *fecit ipsum masculofeminam* (traduzione letterale *fece esso maschiofemmina*). In questo numero di TCLA, sul tema si interrogano Vaudano e Marx.

### 2. L'androginità di Cristo

Lo stesso Cristo è raffigurato con tratti androgini in alcune rappresentazioni, in parte derivate da iconografie paleocristiane in cui Gesù è ritratto ancora giovinetto (specie nelle scene del battesimo), imberbe, con il seno gonfio e i fianchi arrotondati, come nel mosaico del Battistero degli Ariani a Ravenna.



Quella del Cristo androgino è un'immagine di derivazione orientale che, a partire dall'Evangelario di Godescalco, datato all'anno 781 (Parigi, BnF Ms. Lat. 120), sopravvive ancora in manoscritti del XII secolo, quali ad esempio l'Evangelario di Canterbury, oggi al Pierpont Morgan Library di New York (sotto la segnatura MS M.869); nell'Evangeliar Kaiser Heinrichs II, conservato a Monaco (BSB Clm 4454, fol-20v).

Interessante come in alcuni manoscritti prodotti nel Sud Italia, raffiguranti la *Dormitio virginis*, come il Breviario oggi presso la Pierpont Morgan Libray, MS M.200, fol. 339v, probabilmente prodotto a Taranto, tra il 1350-1400, sopravviva, sino al Trecento inoltrato l'iconografia bizantina<sup>14</sup> di un Gesù imberbe che culla tra le braccia l'anima bambina della Madre, in una vera e propria traduzione in immagini dell'invocazione *Mater purissima* (O virgo mater, filia tui beata Filii, sublimis et humillima præ creaturis omnibus).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> L'immagine della *Koimesis* ricorre infatti più in mosaici, icone e in codici armeni, che in manoscritti di produzione europea.

<sup>15</sup> Cui si rifà Dante, nella preghiera di San Bernardo, in Paradiso XXXIII.



Evangelario di Godescalco, fol. 3r.



Evangeliar Kaiser Heinrichs II, conservato a Monaco (BSB Clm 4454, fol-20v)



Breviario, oggi a New York, presso la Pierpont Morgan Library, MS M.200, fol. 339v. Nella miniatura compare un Cristo imberbe che tiene tra le braccia l'anima della Madonna, in forma di neonato.

Altre rappresentazioni simili, che compaiono principalmente in Libri d'Ore, paiono posteriori di almeno una settantina d'anni rispetto al manoscritto di Taranto e sarebbe interessante indagare, in un filone della ricerca, su una possibile mediazione italiana di questa precisa iconografia bizantina in Libri d'Ore francesi.



Libro d'Ore di produzione parigina, 1430-1435, NY, Pierpont Morgan Library, MS M.359  
fol. 107v e, sotto, fol. 103r



Val la pena sottolineare come il Cristo androgino sia una figura simbolica che rappresenta la perfetta unione tra il maschile e il femminile, la materia e lo spirito, associato, dunque, all'idea di una divinità che trascende la dualità e unisce in sé tutte le forze dell'universo.

Cristo è, infatti, "lògos", parola divina incarnata, che fonde l'essenza divina con quella umana e rappresenta la possibilità per i fedeli di raggiungere l'illuminazione e l'unione ascetica con la divinità stessa.

La raffigurazione di un Cristo letteralmente materno, nell'atto di partorire, si ha principalmente nelle *Bibles Moralisées*.



Ad esempio, nel *Codex Vindobonensis 2554*, del XIII secolo, si nota la personificazione di *Ecclesia*, che nasce dalla ferita nel costato e che indossa una corona e ha in mano il calice che, in una circolarità temporale, raccoglierà il sangue di Cristo sotto la croce; i Padri della Chiesa sulla destra agiscono come testimoni.

Questa scena, nel codice, è posta specularmente alla creazione di Eva. Mentre la prima donna è, come abbiamo avuto modo di osservare, tratta fuori da Adamo senza alcun versamento di sangue, in queste raffigurazioni, *Ecclesia* nasce dalla ferita che, secondo il Vangelo di Giovanni, il soldato romano Longino aprì (*aperuit*) nel fianco di Cristo con una lancia e da cui scaturirono sangue ed acqua (Giovanni, 19:34): i liquidi rappresentano i due sacramenti più importanti, il sangue dell'Eucaristia e l'acqua del Battesimo.

Proprio attraverso l'associazione tra la nascita della Chiesa e l'origine dei sacramenti, la ferita nel costato di Cristo è divenuta un simbolo di salvezza. Le rappresentazioni medievali della Passione enfatizzavano la piaga, per focalizzare l'attenzione sulla sofferenza di Cristo e donare, nel contempo, la speranza di redenzione attraverso l'osservanza e la preghiera.



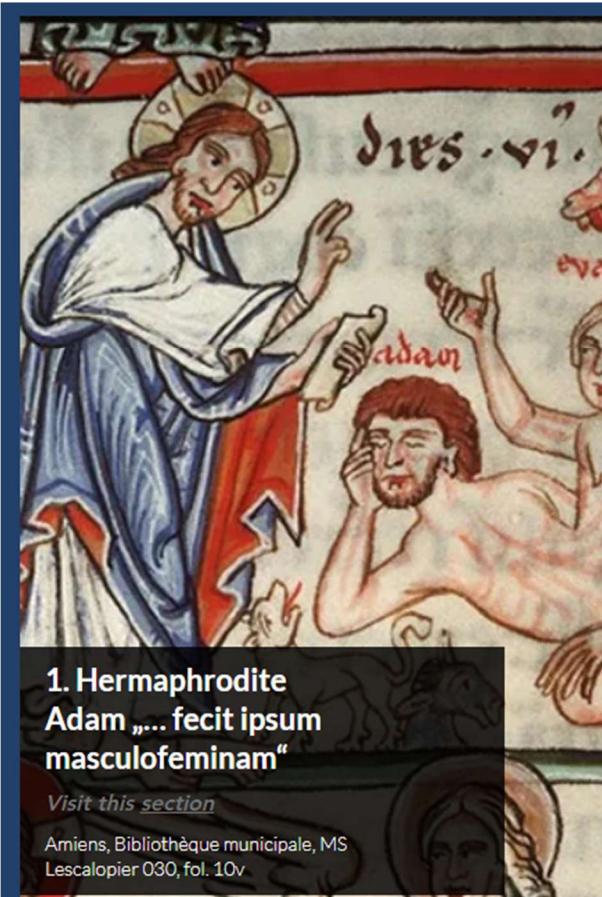
Vienna, ONB, Codex Vindobonensis 2554, fol. 2v



Vienna, ONB, Bible Moralisée Codex 1179, folio 3v.



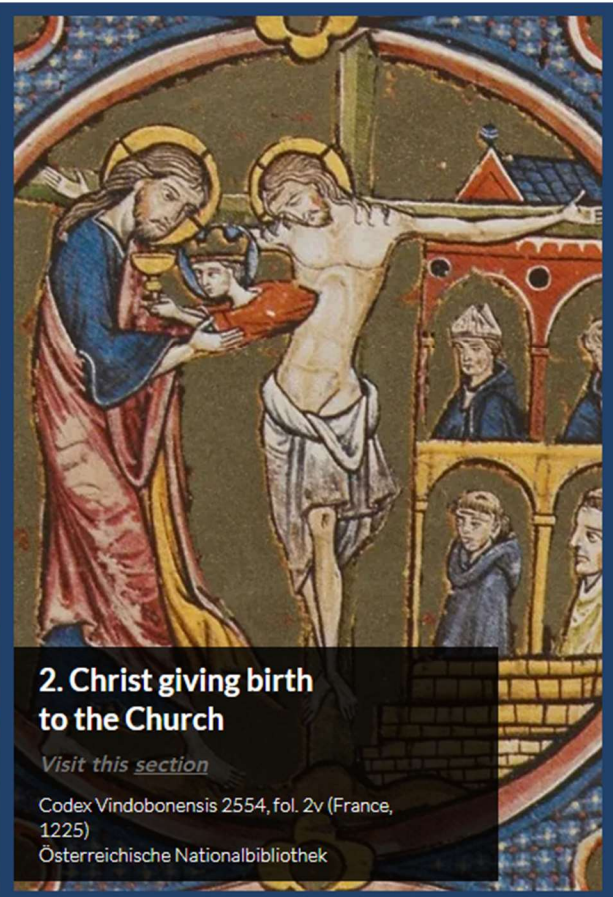
Oxford, Bodleian Library, MS Bodl. 270b



**1. Hermaphrodite Adam „... fecit ipsum masculofeminam“**

*Visit this section*

Amiens, Bibliothèque municipale, MS Lescalopier 030, fol. 10v



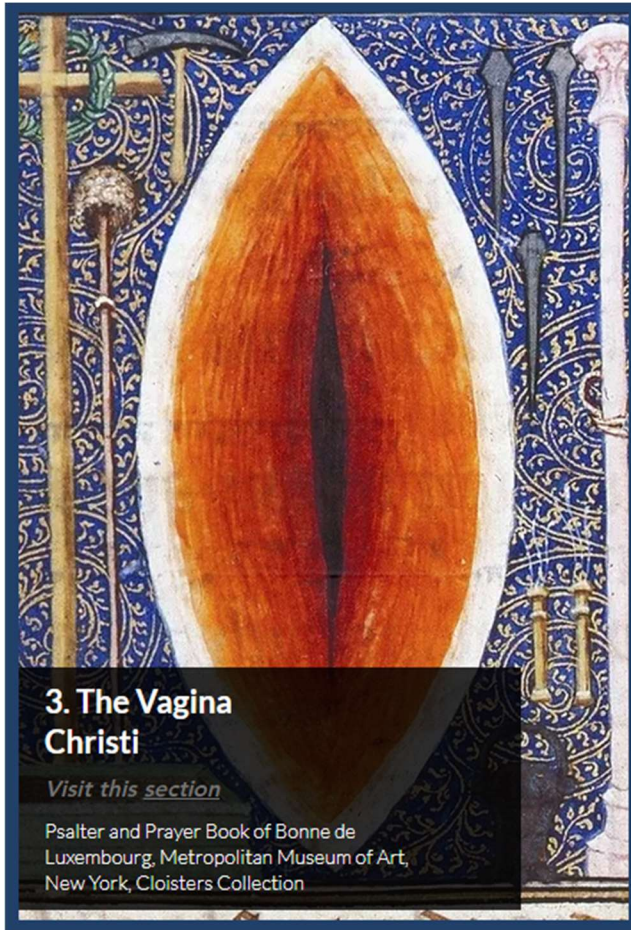
**2. Christ giving birth to the Church**

*Visit this section*

Codex Vindobonensis 2554, fol. 2v (France, 1225)  
Österreichische Nationalbibliothek

Prime due sezioni della raccolta di immagini

In questo ambito iconografico, iniziarono a nascere nuovi motivi autonomi, come quello dell' *Uomo dei dolori*, dal ventre gonfio sotto la piaga la quale, tra la fine del XIII e gli inizi del XIV sec., comincia ad essere raffigurata disincarnata, espressamente in forma di vagina.



È quanto avviene, ad esempio, attorno al 1320 con il Libro d'Ore riccamente miniato, realizzato da una miniatrice, Bourgot Le Noir, per un'altra donna, Bonne di Lussemburgo.

Qui la ferita disincarnata ha un ruolo centrale: drammaticamente ingrandita, diventa essa stessa icona devozionale.

Il libro è strutturato secondo i Sei Gradi della Carità, un pellegrinaggio meditativo che culmina nella contemplazione della Passione di Cristo. La penultima miniatura mostra Cristo sulla croce, che indica la ferita, e il testo di accompagnamento è un lamento in cui egli si rivolge direttamente al lettore. Nell'ultima pagina miniata, che mostra in evidenza (in una sorta di primo

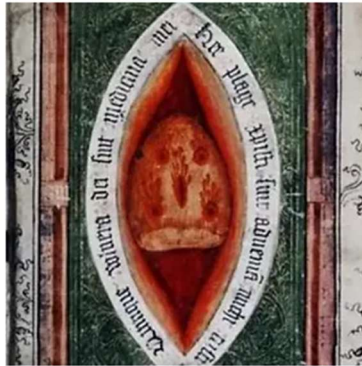
piano cinematografico) la ferita del costato, il devoto risponde a Cristo, tanto che il testo francese sotto l'immagine recita:



« Nous monstre tres dous diec vostre tresgrant largesce. Quant vousistes pour nous souffrir tant de destresce » .<sup>16</sup>



Paris, BnF, Latin 1369, fol 410r.



Oxford, MS Latin Liturgies f. 2r



Arma Christi

Il libro esemplato per Bonne di Lussemburgo crea così un dialogo diretto con Cristo, che suscita una risposta emotiva da parte del lettore. Sarà d'altronde proprio questo contatto intimo, attraverso un libro, tra il fedele e la divinità a suscitare, in piena Controriforma, l'11 marzo 1571, la messa al bando da parte di Pio V di questo genere di codici liturgici.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Trad.: *Mostraci, dolce Signore, la tua grandissima benevolenza. Come hai sofferto per noi.*

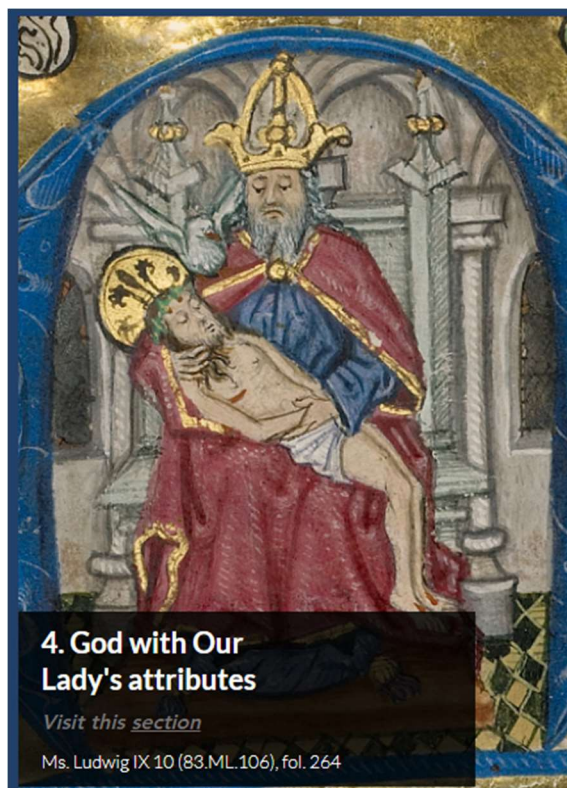
<sup>17</sup> Com'è noto la riforma dei libri liturgici ad uso del clero (in particolare con la revisione del breviario romano), era iniziata già l'anno precedente, cfr. Archivio Segreto Vaticano, Misc. Arm. IV, n. 30, f° 5r°, edito in J. Hilgers, *Der Index der verbotenen Bücher*, pp. 510-513. La condanna dell'Officium beatae Mariæ Virginis, ad uso dei laici, è espressa anche in italiano, nella costituzione «sopra la recitatione dell'Ufficio della B. Vergine Maria», che ribadì quanto contenuto già nella *Ac ut fidelium*.

#### 4. Immagini di un Dio materno

È proprio in alcune miniature riprodotte in Libri d'Ore, che Dio stesso, pur connotato da caratteristiche maschili, assume i tratti iconografici della Madonna, ad esempio in raffigurazioni della Trinità, in cui tiene in braccio il Cristo bambino, mentre lo Spirito Santo in forma di colomba è emanato dal respiro di Padre e Figlio, come nel manoscritto oggi a New York, presso la Pierpont Morgan Library, Ms 331, f. 154v.



Più sovente, la figura di Dio assume tratti iconografici della Vergine in rappresentazioni della Pietà, quale simbolica figurazione della divina compassione non solo per il Figlio morto, tenuto sulle ginocchia, ma per l'intera umanità.



Una ulteriore raccolta di immagini, secondo la suddivisione descritta, può essere rappresentata dalla raffigurazione allegorica della Saggezza divina, figura sessualmente ambigua. Dal momento che il progetto di un primo censimento giungerà a compimento solo alla fine del 2025, mentre la raccolta di testi e immagini aggiuntive terminerà nel 2026, si è deciso di affrontare questo tema in una seconda fase.



#### 5. "Monaci" donne

Come già anticipato ad apertura di articolo, la questione relativa a queste rappresentazioni è complessa e nonostante la condanna in *Deuteronomio*, 22-5: «una donna non porterà abito maschile», da una prima analisi parrebbe che il travestitismo femminile sia stato accettato quando connesso all'*imitatio Christi* e all'ascetismo, alla possibilità di trascendere il corpo, per tentare di raggiungere una verità spirituale più profonda. Varrà la pena sottolineare nuovamente, infatti, come siano soprattutto le donne, impegnate nella strenua lotta per mantenere la propria

verginità, ad assumere sembianze del sesso opposto, anche nei romanzi cortesi e nei cantari, in cui si metamorfizzano in veri e propri prodi cavalieri, ammirati ed amati da persone di entrambi i sessi (assumendo, quindi, ancora una volta, tratti androgini).



### 6.1. Sante transgenere

### 6.2. Santi transgenere

Scopo di questa sezione della raccolta è iniziare a tenere traccia delle raffigurazioni in manoscritti medievali di tutti quei santi e santi che sono stati associati all'esperienza della variazione di genere,<sup>18</sup> come lo stesso Battista, il quale, nella tradizione ortodossa, è descritto come un'entità androgina, precursore di un Cristo nel contempo Padre e Madre; o come nel caso della *Passio antiquior Ss. Sergii et Bacchi*,<sup>19</sup> in cui i due santi, legati tra loro da profondo amore,<sup>20</sup> durante il proprio martirio sono vestiti da donna e nell'iconografia sono raffigurati con le aureole intrecciate.

<sup>18</sup> Per cui, cfr. *Trans and Genderqueer Subjects in Medieval Hagiography*, a c. di A. Spencer-Hall, B. Gutt, Amsterdam University Press, 2021.

<sup>19</sup> *Passio antiquior SS. Sergi et Bacchi Græce nunc primum edita*, 7, in *Analecta Bollandiana* 14, Bruxelles, 1895, pagg. 373-395.

<sup>20</sup> Come si legge nel ms. Vat.gr.1613. Sul tema del matrimonio celebrato tra i due, cfr. J. Boswell, *Same-Sex Unions in Premodern Europe*, New York: Villard Books, 1994.

In questo contesto si inseriranno anche le raffigurazioni (visuali e testuali) di San Francesco,<sup>21</sup> giacché il Santo di Assisi, secondo la presentazione che ne fa S. Bonaventura da Bagnoregio nella *Legenda maior Sancti Francisci*, avrebbe scientemente scelto di superare i confini di genere tradizionali, utilizzando metafore che hanno spesso sfidato la norma, nel descrivere la vita spirituale e parabole come quella della povera donna del deserto, che appare per la prima volta nel *De inceptione*: «Io sono — avrebbe detto di sé il Santo a Innocenzo III — la povera donna del deserto, che il Signore amoroso, nella sua misericordia, onorò e dalla quale a Lui piacque fossero generati legittimi figliuoli».<sup>22</sup> Più volte, nell’agiografia, Francesco si autoidentifica con “Madonna Povertà”, permette inoltre ad una vedova di unirsi al suo ordine religioso maschile, dandole il nome di “Fratello Jacoba” e in una sorta di volontaria inversione dei ruoli, Chiara si identifica con Gesù, mentre Francesco con Maria.<sup>23</sup>

Ciò premesso, personalmente tendo a leggere nell’iconografia riservata a Francesco dalla miniatrice Sibylla von Bondorf una profonda conoscenza dell’agiografia del Santo, deliberatamente raffigurato con tratti androgini.



Londra © British Library, Additional 15710 fol. 17r, San Francesco tra i lebbrosi (miniatrice: Sibylla von Bondorf)

<sup>21</sup> Si veda il sempre valido V. Facchinetti, *San Francesco d'Assisi, nella Storia, nella Leggenda, nell'Arte*, S. Lega eucaristica, 1921 e C. M. Mooney, C. Walker Bynum, *Gendered Voices: Medieval Saints and Their Interpreters* (The Middle Ages Series), 1999.

<sup>22</sup> Cfr. *Fontes franciscani*, a c. di E. Menestò, G. M. Boccali, G. Cremascoli e S. Brufani, Porziuncola, S. Maria degli Angeli e 1995, p. 1338. Traduzione dal latino in Facchinetti, *San Francesco*, pp.105-106.

<sup>23</sup> Cfr. in particolare in merito C. M. Mooney, *Imitatio Christi or Imitatio Mariae? Clare of Assisi and Her Interpreters in Gendered Voices*, cit., cap. 4.



Francesco bacia un lebbroso, Additional 15710 f. 15



fol. 19v



fol. 23



fol. 24v

Se la settima sezione della raccolta è dedicata alle eroine letterarie, cui si è accennato in apertura di articolo, va sottolineato come il tema dell'androgino si riveli centrale anche nella tradizione alchemica occidentale, rappresentando la figura dell'essere umano completo e perfetto, raffigurato con le caratteristiche fisiche sia maschili che femminili, o come una coppia di figure che si uniscono per formare un essere completo (tornando così a richiamare la figura tanto del Primo Essere Umano, sia dei Gemelli).



Questo simbolismo è spesso associato alla pratica alchemica della trasmutazione della materia grezza in oro, che rappresenta la perfezione spirituale e la conoscenza divina.

Si è scelta, sin qui, una circolarità tematica, poiché la figura dell'androgyne rappresenta l'unità con l'universo e con la forza creatrice che lo anima, richiamando anche il Cristo alchemico e la ricerca di quell'Unità, obiettivo centrale nella pratica alchemica.

### Stato attuale della ricerca

Sebbene il progetto qui presentato si inserisca in un filone di studi iniziato negli anni Novanta (si pensi in particolare ai lavori pionieristici di Joan Cadden,<sup>24</sup> e di Thomas Walter Laqueur<sup>25</sup>), al momento non esiste una Banca Dati cui attingere per una ricerca filologica e storico-artistica interdisciplinare sul tema.

Inoltre, anche i più recenti progetti di ricerca nell'area di lingua tedesca (Zurigo compresa) sono stati molto settoriali, concentrandosi solo sul problema degli ermafroditi. Ad esempio, nel 2015 è stato presentato un progetto di post-dottorato presso le Università di Costanza e Zurigo in Storia medievale, con un focus sul diritto romano e

---

<sup>24</sup> *Meanings of sex difference in the Middle Ages: medicine, science, and culture*, Cambridge 1993

<sup>25</sup> *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, 1990

canonico sugli ermafroditi. Sempre nel 2015, il dottor C. Rolker<sup>26</sup> si è interessato all'argomento - con osservazioni preliminari che ci sono state utili per definire il progetto di raccolta di immagini nella nostra Banca Dati - senza però giungere ad una compiuta catalogazione dell'oggetto della ricerca.

Tuttavia il concetto di "fluidità di genere" non riguarda solo gli ermafroditi, ma anche altre figure che, come ampiamente elucidato in questa presentazione, hanno fatto la storia del pensiero e della letteratura medievale, si pensi a Bel-Accueil nel *Roman de la Rose* o a figure fondamentali nella storia della religione cristiana, come il primo Essere sessualmente indifferenziato, Adamo, o il Cristo androgino (e, come si è visto, persino Dio stesso, raffigurato e descritto con attributi iconografici femminili, come ad esempio nelle Lamentazioni sul Cristo morto). È quindi assolutamente necessario un approccio interdisciplinare all'argomento, perché la cultura medievale non era settoriale come lo è diventata la nostra, in secondo luogo occorre tenere presente che le nostre nette divisioni tra Chiesa, società secolare e medicina, intese oggi come quadri intellettuali diversi, non sempre rendono piena giustizia alla natura interdisciplinare delle riflessioni sulla sessualità nel Medioevo.

Nel dibattito medievale sulle differenze sessuali, la Chiesa non può essere intesa solo come l'istituzione che più di ogni altra abbia stabilito e applicato regole rigide sulla sessualità. Come evidenziato dalle ricerche recenti di studiosi come Peter Biller, Caroline

---

<sup>26</sup> È importante sottolineare come il Dott. Christoph Rolker abbia attivamente partecipato alla campagna di persecuzione e diffamazione su Twitter nei miei confronti e nei confronti del centro di ricerca da me fondato, il Research Centre for European Philological Tradition. Tale campagna è scaturita in seguito alla mia denuncia al TPC riguardo a una lobby di mercanti d'arte biblioclasti e consulenti freelance di case d'aste e collezionisti privati. A guidare questa campagna è stato proprio uno di questi consulenti, ben noto per simili iniziative diffamatorie, come documentato nei seguenti link: [www.receptio.eu/diffamazione](http://www.receptio.eu/diffamazione) e <https://www.oprom.eu/mefaitscontrenous>.

La pura barbarie di piattaforme come Twitter, dove i messaggi non sono soggetti a nessun tipo di filtro, ha scatenato un vero e proprio "shitstorm" contro di me, la mia famiglia e chiunque cercasse di ripristinare ordine e verità. Poiché l'odio nei miei confronti proveniente da "ignoti" sui social media è degenerato in violenze fisiche e crimini perseguibili legalmente, sono stata costretta a intraprendere azioni legali. Tuttavia, ritengo che l'unico riscontro civile a questo tipo di ferocia gratuita, sintomo di una società malata, sia una risposta di natura scientifica. Ho pertanto affidato alle pubblicazioni su varie riviste le mie controrepliche agli attacchi subiti.

Bynum, Alain Boureau, Joseph Ziegler e altri, anche i teologi medievali erano attivamente coinvolti nei complessi dibattiti riguardanti il concetto di corpo naturale.

Per concludere, nonostante la bibliografia recente sul tema, non esiste ad oggi una ricerca che, partendo da una conoscenza approfondita dei testi medievali, individui i manoscritti da consultare per ottenere una serie di immagini (dipinte e mentali) importanti per analizzare il problema della "fluidità di genere" nel Medioevo.

## BIBLIOGRAFIA SCELTA

Caroline W. Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200 –1336* (New York: Columbia University Press, 1995).

Peter Biller, "Introduction: John of Naples, Quodlibets and Medieval Theological Concern with the Body," in *Medieval Theology and the Natural Body*, a c. di Peter Biller e A. J. Minnis (Woodbridge: York Medieval Press, 1997), 3–12; Idem, (Oxford: Oxford University Press, 2000)

Joseph Ziegler, "'Ut dicunt medici'. Medical Knowledge and Theological Debate in the Second Half of the Thirteenth Century," in *Bulletin of the History of Medicine* 1999 Summer; 73(2)

Si vedano, inoltre, Maaïke van der Lugt, *Les théories médiévales de la génération extraordinaire* (Paris: Les Belles Lettres, 2004) e Chiara Crisciani, "Aspetti del dibattito sull'Umido radicale nella cultura del tardo Medioevo (secoli XIII–XV)," in *Actes de la II trobada internacional d'estudis sobre Arnau de Vilanova*, a c. di Josep Perarnau (Barcelona: Institut d'estudis catalans, 2005), 333–80.

Altri testi utili per una ricerca preliminare (in ordine cronologico):

Schwarz, Arturo, "Androgyny and Visual Artists." *Leonardo* 1980, Vol. 13, No. 1 (Winter, 1980), pp. 57-62;

Guynn, Noah D, *Allegory and Sexual Ethics in the High Middle Ages*. New York: Palgrave Mcmillan, 2007;

Schachter Marc D, *Voluntary Servitude and the Erotics of Friendship: From Classical Antiquity to Early Modern France*. Aldershot and Burlington, VT: Ashgate, 2008;

Bromberg, Sarah. "Gendered and Ungendered Readings of the Rothschild Canticles." *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*; Issue 1, September 2008, pp. 1-26;

Rolker, Christof. "Der Hermaphrodit und seine Frau. Körper, Sexualität und Geschlecht im Spätmittelalter." *Historische Zeitschrift* 297 (2013), pp. 593–620;

Whittington, Karl. "Medieval". *Transgender Studies Quarterly*, 1 (2014), 1-2, pp. 125-129;

Santos, Ana Lúcia. "Beyond Binarism? Intersex as an Epistemological and Political Challenge." *RCCS Annual Review*, 6, October 2014, pp. 123-140; Id. "The two laws and the three sexes: ambiguous bodies in canon law and Roman law (12th to 16th centuries)." *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte: Kanonistische Abteilung*, 100 (2014), 1, pp. 178-222.

# Uomo e Donna tra Cielo e Terra: scintille in divenire

ARIANNA C. T. VAUDANO

Il 10 agosto è una data che, in senso strettamente religioso, viene associata alla figura di San Lorenzo Martire. L'aspetto intrinsecamente cristiano di questo giorno, però, rivela anche risvolti leggendari, magici ed arcani, che riguardano le stelle cadenti, per cui la notte di San Lorenzo è così celebre: si narra infatti che i tizzoni ardenti con i quali il Venerabile venne martirizzato riflettessero chiaramente la forma delle stelle del cielo e che le sue lacrime, sparse copiosamente, siano state raccolte dagli Angeli, per poi essere elargite a tutto il Creato, a guisa di astri cadenti, nella ricorrenza della sua morte.

Ogni stella o, secondo la tradizione, ogni lacrima caduta, in quanto *signum sublime*, se scorta repentinamente e pregata con cuore e fede, avrebbe potuto far accadere *mirabilia*.

Queste righe incipitarie, che ricordano usanze e credenze antiche perpetuantesi, con sfumature differenti, sino ad oggi, fungono da faro sul legame che, da tempi ancestrali, è insito nella natura stessa del nostro essere 'umanità' o 'Terra': quello con il 'Cielo' e le stelle.

Isidoro, nelle sue *Etymologiæ sive Origines*,<sup>1</sup> trattando delle stelle nella sezione del libro III dedicata all'Astronomia,<sup>2</sup> ricorda che «tutti gli uomini»<sup>3</sup> le «osservano»,<sup>4</sup> per motivi diversi, e all'inizio del libro XI,<sup>5</sup> illustrando l'essere umano e le parti di cui consta, esordisce con un *modus scribendi* a guisa di un vero e proprio moto dal basso verso l'alto, dove termini quali «*natura* [...], *nascere* [...], *genere* [...], *generare*»<sup>6</sup> si riassumono tutti in uno solo, «*vita* [...], così chiamata in virtù del proprio *vigore*, ovvero perché dotata della *vis*, ossia della *forza*, di nascere e crescere».<sup>7</sup>

L'esempio che l'autore riporta per spiegare l'immagine della forza vitale in tripudio generativo è quello degli alberi, che, a prescindere dai riferimenti naturali e biblici, da tempi primigeni incarnano l'unione tra Terra e Cielo, attraverso radici accarezzanti la

---

<sup>1</sup> I. di Siviglia, *Etimologie o origini*, a cura di A. V. Canale, I-II, Roma, UTET, 2014.

<sup>2</sup> Ivi, I, pp. 315-353. Una descrizione particolareggiata delle stelle e della loro struttura/composizione si trova a partire da p. 337 (libro III, LX).

<sup>3</sup> Ivi p. 343.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ivi p. 875.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

superficie terrestre e rami sfioranti l'aere, evocando l'idea dell'eterno perpetuarsi dell'esistenza. Non è certo un caso se l'autore, dagli alberi, passa all'essere umano:

chiamato *homo* in quanto fatto di *humus*, ossia di *terra*, così come detto [anche] nella Genesi: «E Dio creò l'essere umano dalla terra del suolo». È improprio denominare *homo* l'essere umano nella propria integrità, risultato dell'unione di due sostanze, vale a dire di anima e corpo: propriamente, infatti, il nome *homo* deriva da *humus*, *terra*. I Greci diedero all'essere umano il nome di ἄνθρωπος per il fatto che esso, sollevatosi dalla terra, guarda in alto, per contemplare il proprio artefice. A questo allude il poeta Ovidio quando dice:

Mentre gli altri animali tutti guardano la terra,  
all'essere umano concesse viso sublime e di guardare il cielo  
ordinò, e di levare agli astri i volti eretti.

Questi, eretto, volge il proprio sguardo al cielo alla ricerca di Dio.<sup>8</sup>

Dall'intreccio dell'ordito ovidiano e della trama isidoriana si genera un'armatura tessile di scibile salda e complessa, in 'interrelazione', dove il richiamo alle origini è inevitabile ed il latino è lente d'ingrandimento che ne mette a fuoco ogni più piccolo dettaglio strutturale:

Pronaque cum spectent animalia cetera terram,  
os homini sublime dedit caelumque videre  
iussit et erectos ad sidera tollere vultus.<sup>9</sup>

Tra Terra e Cielo, 'in unione' di Terra e Cielo, l'«os [...] sublime»<sup>10</sup> dell'uomo primigenio si può davvero paragonare ai rami di un albero, con una riflessione profonda, notevole, suscitata dalle parole costituenti il termine aggettivale, *sub limen*, ovvero «che giunge fin sotto la soglia più alta».<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibidem* e p. 874 nota 3. <https://www.etimo.it/?term=antropos> (si precisa che tutti i link dei siti indicati nelle note e a corredo delle tavole sono aggiornati, circa la consultazione, al giorno 15 settembre 2023). Nel dizionario etimologico on line si ricorda che «per alcuni risponde letteralmente alla latina SÚSPICIENS *guardante in su*, dal gr. ἌΝΩ *su*, ΑΘΡΕΩ *guardo* e ὈΨ *occhio*». Anche qui, come in Isidoro, viene ricordato il passo di Ovidio (Ovidio, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 8-9, libro I, vv. 84-86). Si veda anche, per l'etimologia, L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Città di Castello, Società Editrice Dante Alighieri, 2002, p. 153.

<sup>9</sup> Isidoro 2014 p. 874 e nota 3. Ovidio, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2015, p. 8, vv. 84-86 .

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/sublime/>

L'utilizzo accertato di «soglia»,<sup>12</sup> come traduzione del lemma *limen*, si potrebbe forse associare anche ad un'interpretazione differente, poiché, tra le altre possibilità riscontrabili di resa linguistica, ve n'è una che, una volta letta, cattura immediatamente e prepotentemente sguardo e mente, legandosi al pensiero degli autori citati: «traguardo di partenza».<sup>13</sup>

*Sub limen*, perciò, potrebbe anche significare, concettualmente, *che giunge fin sotto il traguardo di partenza*, non dimenticando che esso presuppone, in concordanza, un traguardo d'arrivo.

Il cielo, che l'uomo osserva, contempla, indaga, cielo a cui egli sente di appartenere, si plasma a traguardo di partenza, da cui scaturisce una consapevolezza che è vero e proprio fulcro di una dinamica esistenziale volta alla ricerca di un equilibrio tra diatribe interiori testimoniando una vorace volontà di conoscenza profonda dell'essere di tutte le cose, del chi le ha create, del cosa sono o rappresentano, del dove o da dove si originano, del perché sono o sussistono, del modo in cui si originano e del quando ciò avvenne, *quæstiones* che richiamano la sequenza *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*.

L'essere umano avverte la presenza vitale, in lui e nel circostante, di qualcosa che sfugge alla sua totale comprensione, ma che in parte riesce a cogliere, qualcosa che lo attira, e che, allo stesso tempo, gli incute riverente timore, qualcosa che gli viene suggerito dall'osservazione del cielo, dal miracolo della nascita e dalla forza rigogliosa e generativa della terra e della natura. L'umanità, “albero” dalle radici profonde, primigenie, con i suoi “rami” 'uomo' e 'donna' intrecciati inscindibilmente dai tempi dei tempi, è 'scintilla' di creazione divina, conscia del suo 'divenire', verbo qui utilizzato sia in senso etimologico, ergo *de venire*, «*venir giù, scendere, arrivare, giungere, arrivare [da un luogo] ad un luogo*»,<sup>14</sup> dal 'cielo' alla 'terra', e viceversa, sia in senso filosofico, con una concezione che però, contrariamente a certe correnti filosofiche, intende assimilare pienamente il divenire e l'essere, concetti metaforicamente espliciti nel simbolo dell'uroboro.

Il cielo, costellato da quei piccoli frammenti luminosi di creato la cui scintillante armonia è visibile in ogni angolo di creazione, rispecchia, nell'essere umano, la parte del sé più profonda, connessa alla coscienza, quella parte che, ricordando Isidoro, è nel corpo, ma, allo stesso tempo, persiste al di fuori di esso e che rende l'essere umano euritmicamente *integro* tra corporeità e spiritualità: l'Anima. Quest'ultima, infatti, più che a rendere

---

<sup>12</sup> *Ibidem* e L. Castiglioni-S. Mariotti, *IL. Vocabolario della lingua latina*, Firenze, Loescher, 1980, p. 845 lemma *limen*.

<sup>13</sup> Castiglioni-Mariotti 1980 p. 845, lemma *limen*.

<sup>14</sup> <https://www.etimo.it/?term=divenire>

l'essere umano duplice tra interiorità ed esteriorità, secondo la concezione e trattazione isidoriana, conforme a quella di chi la precedette o seguì, contribuisce invece a renderlo integro, in poche parole *essere umano*, *essere* come vita vivente in divenire, *umano* come umanità creata. Fiumi d'inchiostro sono sgorgati dalla sorgente di questi argomenti, interrogativi che, a cavallo tra passato e presente, esprimono la volontà di «ricerca»<sup>15</sup> del circostante, del sé, e, soprattutto, «di Dio»,<sup>16</sup> l'*Artifex-Fabricator mundi*,<sup>17</sup> al fine di determinare il proprio essere, il proprio esserci e l'essere-Essere, in senso ontologico, richiamando qui le teorie espresse da Sant'Anselmo d'Aosta nel suo *Monologion*.

## La Creazione

Se si parla di Creazione e di *Artifex*, non si può prescindere dal *Verbum*, e se si parla di *Verbum*, non si può prescindere dal *Liber* per eccellenza, la Bibbia:

In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio.<sup>18</sup>

Il preludio evangelico di Giovanni, le cui parole sono state composte secondo un criterio che oscilla tra Letteratura, Musica e Pittura, riscontrabile ed accertabile mediante il disegno ideale di una linea che attraversa le tre righe incipitarie, crea un'immediata correlazione con il racconto della Creazione, sia per ciò che concerne la struttura compositiva sia per l'espressione «in principio»,<sup>19</sup> che sottolinea non temporalità, ma 'atemporalità', caratteristica propria del *Verbum*, e dunque di Dio.

---

<sup>15</sup> Isidoro 2014 p. 875.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> [https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_8399214&order=1&view=SINGLE](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_8399214&order=1&view=SINGLE) Dio come *Artifex-Fabricator mundi* è meravigliosamente illustrato nel *Codex 2554* (Bible moralisée) conservato alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.

<sup>18</sup> *La Bibbia, testo ufficiale CEI. Con introduzioni, commenti, illustrazioni e cartine*, Trento, Piemme, 1988, p. 1944, Gv 1, 1.

<sup>19</sup> Ivi p. 23, Gen 1, 1. <https://www.famigledellavisitazione.it/wp/wp-content/uploads/Lectio/Archivi/LXX%20GRECA%20politonica.pdf> In greco «'Ev ἀρχῆ» (en archê). Il confronto con il greco ed il latino diviene, per il testo biblico, sempre imprescindibile: [https://www.famigledellavisitazione.it/wp/wp-content/uploads/Lectio/Archivi/BIBBIA\\_LATINA\\_VULGATA\\_CLEMENTINA.pdf](https://www.famigledellavisitazione.it/wp/wp-content/uploads/Lectio/Archivi/BIBBIA_LATINA_VULGATA_CLEMENTINA.pdf)  
[https://www.famigledellavisitazione.it/wp/wp-content/uploads/Lectio/Archivi/BIBBIA\\_LATINA\\_VULGATA\\_STUTTARTENSIA.pdf](https://www.famigledellavisitazione.it/wp/wp-content/uploads/Lectio/Archivi/BIBBIA_LATINA_VULGATA_STUTTARTENSIA.pdf)

Se si prende tra le mani un manoscritto medioevale contenente la Bibbia, si ha immediatamente la sensazione, anzi, la certezza che i nostri occhi e le nostre mani danzano su quelle pagine esattamente come avvenne per coloro che, in quell'epoca, fecero lo stesso. Immediatamente si comprende che i nostri interrogativi, i nostri dubbi, le nostre paure, la meraviglia, la tristezza, la gaiezza, l'amore, il dolore, tutto ciò è stato vissuto da quegli uomini e da quelle donne che definiamo medioevali, ma che, in realtà, potremmo considerare contemporanei.

Secoli diversi, certo, culture e concezioni, in parte, anche, ma l'essere umano è tale in ogni epoca, con le sue fragilità ed i suoi limiti. Gli occhi e le mani che sfiorano le pagine manoscritte si accompagnano a bocca ed orecchie, poiché il *Verbum*, 'voce' del Padre Celeste trascritta nel *Liber*, si 'legge' e si 'ascolta', introitandola e seguendone ogni lettera, con profondo e meditato rispetto.

Scribi e miniatori, ciò non va dimenticato, ebbero l'onore, la cura ed il mirabile compito di rendere non solo 'udibile', ma anche e soprattutto 'visibile', ergo *interpretabile*, la voce di Dio. Rendere visibile ciò che per sua natura è invisibile, ma 'è', rendere intelligibile ciò che per sua natura non lo è, ma 'lo' è perché 'è': una sfida ardua, poiché il ciò è Dio, che possiede voce propria, voce che Egli ha trasmesso, in armonia e varietà, a tutto il creato, dove la gola-arpa suona articolate melodie su corde vocali proprie di ogni creatura o essere vivente.

Genesi è il primo libro in cui si ode la 'voce' del Padre, 'viva', tonante, come testimonia il verbo, catalizzante attenzione, «disse».<sup>20</sup>

Dire in terza persona, nel primo libro biblico, supporta e descrive l'azione creatrice del Padre Celeste, nel Vangelo giovanneo, invece, è sottinteso nel *Verbum*, che è personificato, poiché vive 'della' e 'nella' esperienza della Rivelazione, non più mediata, ma 'diretta', attraverso Gesù, che è Dio fattosi uomo, fattosi 'essere umano', il cui grido è pietra scolpita:

Chi vede me, vede colui che mi ha mandato. [...] Io non ho parlato da me, ma il Padre che mi ha mandato, egli stesso mi ha ordinato che cosa devo dire e annunziare. E io so che il suo comandamento è vita eterna. Le cose dunque che io dico, le dico come il Padre le ha dette a me.<sup>21</sup>

Vedere, parlare, dire, annunziare, *vita eterna*. La voce del Padre è la voce di Gesù, che è autorità e vita eterna. Voce come parola, parola come voce, voce come vita: Giovanni,

---

<sup>20</sup> Bibbia 1988 p. 23, Gen 1, 3 e ss.

<sup>21</sup> Ivi p. 1970, Gv 12, 45 e 49-50.

trascrivendo le parole di Gesù, ergo del Padre, ci rammenta che la voce di Dio è principio e fine, traguardo di partenza e traguardo di arrivo, A e Ω (alfa e omega), ma soprattutto che essa è, ovvero esiste, dai tempi dei tempi.

I verbi *dire* e *vedere*, che si ritrovano in entrambi i testi, si associano, in Genesi, al verbo *fare*, che rende *visibile* l'atto creativo dell'*Artifex* e che si lega al processo della Creazione, infinita temporalità in divenire.

Il miniatore medioevale, alle prese con l'illustrazione della Creazione, doveva *fare* egli stesso, con le sue meraviglie, un atto creativo che doveva riprodurre l'Atto creativo per eccellenza, a cui ascriveva la propria natura di uomo come scintilla del Padre e le proprie abilità come artista, caratteristiche che gli suggerivano l'eco delle parole di San Tommaso d'Aquino, il quale, a proposito del tema della presenza divina in tutte le creature, affermava che:

essa si attua secondo tre dimensioni o modalità: attraverso la visione infinita che solo Dio possiede e che gli permette di decifrare i segreti dei cuori e di abbracciare la totalità dell'essere; attraverso l'esercizio della sua potenza, la cui azione regge le attività di tutto ciò che esiste; attraverso la sua essenza che, attuandosi ad extra nella sua virtù creatrice e provvidente, mantiene nell'essere tutto ciò che è tratto dal nulla (*Summa theologica* I, q. 8, art. 3). [...] [Che] l'uomo deve consacrarsi a Dio per tre ragioni: perché Dio è il creatore del suo essere, perché è il fine ultimo del suo volere, perché è l'autore primo di ogni sua attività (*Contra Gentiles* 120 ; cf. *Summa th.* IIa IIae, q. 85).<sup>22</sup>

Si riflette troppo poco, forse, sulla portata di simili aspetti, parte integrante e fondamentale del movimento che, mediante strumenti meccanici ed 'umani', quali volto, con occhi attenti e scrupolosi, e braccia, con mani incredibilmente ferme nella mobilità ipnotica delle dita, in coordinazione tra corpo ed Anima, faceva sì che scaturisse, sul *folium*, il più mirabile ricamo pigmentato la cui origine si può considerare 'terrestre' e 'celeste', in poche parole *sub limen*, con un pizzico, però, di *trans limen*.

Il miniatore, dunque, con la responsabilità di far sì che il *Verbum* divino risultasse chiaro, adeguatamente illustrato e valorizzato, sente, sa che la sua vita, le sue mani e la sua arte, pittura della scrittura, portano avanti, con grande e rispettosa umiltà, il processo creativo iniziato da Dio, affidato, come da Sue parole e da Sua volontà, al creato ed all'umanità,<sup>23</sup> la cui nascita viene descritta in Genesi 1, 26-27:

E Dio disse: «Facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza [...]».

---

<sup>22</sup> G. Ravasi, *Il libro dei salmi. Commento e attualizzazione*, III, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1999, p. 793.

<sup>23</sup> Bibbia 1988 p. 24, Gen 1, 22-28.

Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò.<sup>24</sup>

I versi, incisivi ed incarnanti pienamente il senso profondo dell'ipotiposi, come tutto il libro di Genesi, sono forse i più significativi per un artista, a causa della presenza dei termini 'creò', 'immagine' e 'somiglianza'. Secondo la tradizione il pittore per antonomasia è l'Evangelista Luca, che dipinse il «primo ritratto»<sup>25</sup> di Maria Vergine a guisa di icona. Quest'ultima parola diviene fondamentale confrontando Genesi 1, 26-27 in greco ed in latino:

Καὶ εἶπεν ὁ Θεός· ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ' ὁμοίωσιν [...].

(Kai eipen o Theós: poiésomen ánthropon kat'eikóna emetéran kai kath'omoíwsin [...]).

Καὶ ἐποίησεν ὁ Θεός τὸν ἄνθρωπον, κατ' εἰκόνα Θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν, ἄρσεν καὶ θῆλυ ἐποίησεν αὐτούς.<sup>26</sup>

(Kai epoiesen o Theós tòn ánthropon, kat'eikóna Theoû epoiesen autón, ársen kai thêlu epoiesen autoús).

Et ait [Deus]: Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram[...].

Et creavit Deus hominem ad imaginem suam: ad imaginem Dei creavit illum, masculum et feminam creavit eos.<sup>27</sup>

I lemmi εἰκόνων<sup>28</sup> (eikón), *imago* ed *immagine* si caricano di significati concettuali, a tratti metonimici, che rimbalzano tra soggetto, oggetto, causa, effetto, in un elenco infinitesimale di riferimenti che il miniatore decodifica in associazione, con la consapevolezza che, per ispirazione ed abilità, è stato preceduto da due pittori la cui autorità non è solo indiscussa, ma anche indiscutibile: Dio e San Luca.

È però il Padre Celeste a detenere la palma di autentico e primigenio pittore, poiché ha creato la prima εἰκόνων (eikón) come riflesso divino, che è *unicum* in quanto toccata dal miracolo della vita.

---

<sup>24</sup>Ivi p. 24, Gen 1, 26-27.

<sup>25</sup>R. Giorgi, *I dizionari dell'Arte. Santi*, Verona, Electa, 2007, pp. 224-225.

<sup>26</sup><https://www.famgliedellavisitazione.it/wp/wp-content/uploads/Lectio/Archivi/LXX%20GRECA%20politonica.pdf>

<sup>27</sup>[https://www.famgliedellavisitazione.it/wp/wp-content/uploads/Lectio/Archivi/BIBBIA\\_LATINA\\_VULGATA\\_CLEMENTINA.pdf](https://www.famgliedellavisitazione.it/wp/wp-content/uploads/Lectio/Archivi/BIBBIA_LATINA_VULGATA_CLEMENTINA.pdf) Si veda anche [https://www.famgliedellavisitazione.it/wp/wp-content/uploads/Lectio/Archivi/BIBBIA\\_LATINA\\_VULGATA\\_STUTTARTENSIA.pdf](https://www.famgliedellavisitazione.it/wp/wp-content/uploads/Lectio/Archivi/BIBBIA_LATINA_VULGATA_STUTTARTENSIA.pdf)

<sup>28</sup>F. Montanari, *GI. Vocabolario della lingua greca*, Lavis, Loescher, 2004, p. 636, lemma εἰκόνων (eikón).

L'umanità è 'icona divina vivente' in varietà, come «ἄρσεν καὶ θῆλυ»,<sup>29</sup> «masculum et feminam»,<sup>30</sup> «maschio e femmina»,<sup>31</sup> varietà che però rappresenta l'unità del creare in divenire: «Siate fecondi e moltiplicatevi, riempite la terra».<sup>32</sup> Il greco antico, a tale proposito, è senz'altro illuminante, poiché i termini ἄρσεν e θῆλυ (ársen e thêlu) vengono proprio utilizzati in quanto 'maschile' e 'femminile': ἄρσεν, infatti, rimanda ad ἄρρεν (árren), il quale, a sua volta, rimanda ad ἄρρην (árren), «maschile, maschio»<sup>33</sup> e, in Aritmetica, per i Pitagorici, «numero dispari»;<sup>34</sup> θῆλυ, invece, rimanda a θῆλυς (thêlus), «femminile, femmina»<sup>35</sup> e, in Aritmetica, per i Pitagorici, «pari».<sup>36</sup>

Il riferimento aritmetico risulta molto interessante, soprattutto unitamente alla congiunzione καὶ (kai). In italiano, 'dispari' e 'pari' differiscono, come parole, solo per l'aggiunta del prefisso *dis*,<sup>37</sup> e, in quanto numeri, presuppongono una stessa natura numerale che varia nella proprietà: i numeri dispari non sono divisibili per due, i pari sì, a presupporre ed indicare, simbolicamente e mirabilmente, il fatto che la θῆλυς, femmina, ha facoltà di 'moltiplicarsi' in 'due' e non solo, ovvero è 'madre' che procrea.

In un intreccio di Pitagora e *Verbum*, definibile, secondo concetti di natura aritmetica e filosofica, Uno, ecco che Genesi e la creazione dell'uomo-umanità come 'maschio' e 'femmina', comunione in varietà, varietà come ricchezza, si pongono e pongono in 'interrelazione', oltre al piano artistico, i piani teologico-religioso e scientifico-medico/anatomico, i quali non sono assolutamente contrastanti, ma in simbiosi, come si può evincere da molti passi biblici. Ne è un esempio evidente il Salmo 139 (138),<sup>38</sup> nel quale, mediante la descrizione dell'interno e dell'esterno del corpo umano con termini scientifici ed anatomici, l'espressione «Sei tu che hai creato i miei reni, mi hai intessuto *nel grembo di mia madre*»<sup>39</sup> equipara concettualmente la nascita via grembo materno e la nascita primordiale via Creazione Paterna, in un intreccio di terra e cielo, che può

---

<sup>29</sup> Si veda nota 26.

<sup>30</sup> Si veda nota 27.

<sup>31</sup> Si veda nota 24.

<sup>32</sup> Bibbia 1988 p. 24, Gen 1, 28.

<sup>33</sup> Montanari 2004 p. 344, lemma ἄρρην (árren).

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Ivi p. 966, lemma θῆλυς (thêlus).

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/dis-1>

<sup>38</sup> Bibbia 1988 pp. 1088-1090. Ravasi 1999 pp. 787-827.

<sup>39</sup> Ravasi 1999 p. 788, salmo 139 (138), 13.

mirabilmente spiegare, in parte, il motivo artistico della mandorla,<sup>40</sup> la quale, proprio per l'incisività dei verbi 'conoscere' e 'scrutare', contrapposti a 'nascondere', fondamentali, nelle parole del salmista, e propri «dell'onniscienza, dell'onnipresenza e dell'onnipotenza»<sup>41</sup> divine, potrebbe essere veramente ascrivibile ad un occhio rovesciato.<sup>42</sup> Ravasi, citando Lancellotti, ricorda che:

il salmista, attraverso un'acuta introspezione del proprio essere e dei propri limiti, riesce a scorgervi, di riflesso, alcuni aspetti dell'insondabile realtà divina che raramente la fede veterotestamentaria riesce a «descrivere» con tanta espressività e chiarezza. Nel salmo, infatti, la divina realtà con i suoi attributi di onniscienza, onniveggenza e onnipresenza, non è presentata in termini astratti propri della speculazione filosofico-teologica, bensì in termini di stretta relazione personale fra l'«io» piccolo dell'uomo e il «tu» incommensurabile della divinità.<sup>43</sup>

Alla luce di ciò si può veramente affermare che Genesi, libro il quale, a guisa del salmo 139 (138), dovette certo suscitare, negli *scriptores* e negli *artifices* della miniatura, profonde meditazioni e naturali introspezioni, e nel quale l'intreccio mitico, unito a notevole ed evidente interreligiosità, denota l'interdisciplinarietà che ne costituisce la trama compositiva,<sup>44</sup> presenta aspetti scientifici che, alla luce del passo 26-27, diventano fondamentali.

---

<sup>40</sup> In merito a questo motivo iconografico si veda anche l'acuta lettura che ne dà Carla Rossi nell'articolo leggibile al seguente link: <https://www.aboutartonline.com/la-vulva-christi-dai-miniaturisti-medievali-lorigine-e-levoluzione-del-motivo-della-mandorla/>.

<sup>41</sup> Ravasi 1999 p. 790.

<sup>42</sup> Bibbia 1988 p. 23, Gen 1, 4. Tale passo, unito ai seguenti, fa perno sul verbo 'vedere', e ciò si lega pienamente a quanto asserito, evocando proprio l'onniscienza divina: Dio 'vede', 'sa' che il suo atto creativo è cosa buona.

<sup>43</sup> Ravasi 1999 p. 796.

<sup>44</sup> Ravasi 1999 pp. 791-795. L'autore, per il salmo 139 (138), così come per ogni altro salmo analizzato, crea sempre un corrispettivo con altri ambiti religiosi antichi, a cavallo tra Oriente ed Occidente, dove l'interdisciplinarietà è imprescindibile per capire pienamente il senso delle Sacre Scritture. Genesi, esattamente come il salmo 139 (138), e tutto il *Liber*, va analizzato proprio con tale metodo. Nella nota 6 di p. 792 Ravasi ricorda Hugo Winckler, studioso fondamentale per ciò che concerne gli studi su Babilonia ed Assiria associati a ricerche sull'Antico Testamento ([https://www.treccani.it/enciclopedia/hugo-winckler\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/hugo-winckler_%28Enciclopedia-Italiana%29/)).[https://www.treccani.it/enciclopedia/george-smith\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/george-smith_%28Enciclopedia-Italiana%29/) Un altro studioso degno di nota, a tale proposito, fu George Smith, il quale, dopo la traduzione di alcune tavolette in cuneiforme conservate al British Museum e contenenti frammenti dell'epopea babilonese ed assira *Enūma ēliš*, scrisse l'articolo *On some fragments of the Chaldaean account of Genesis* (*Transactions of the Society of Biblical Archaeology*, IV, 1876), leggibili al link <https://archive.org/details/chaldeanaccounto00smit>. Si vedano, in particolare, per i paragoni con Genesi, le pp. 5-18, 23, 29-30, 42, 61-62, 69 e 85-86.

~~fondamentali~~. Leggere espressioni quali «servano da segni per le stagioni, per i giorni e per gli anni»,<sup>45</sup> «la luce maggiore per regolare il giorno e la luce minore per regolare la notte»,<sup>46</sup> «secondo la loro specie»,<sup>47</sup> «ogni erba che produce seme [...] e ogni albero in cui è il frutto, che produce seme»,<sup>48</sup> molto chiare e scientifiche, porta a meditare profondamente, poiché la descrizione del creato, detentore di «alito di vita»,<sup>49</sup> nella quale si evince la cultura e la competenza degli antichi sapienti che scrissero questo libro, è il tentativo precipuo di fornire spiegazioni e risposte autorevoli alle diatribe esistenziali a cui si è fatto riferimento precedentemente, ma soprattutto è l'εἰκών (eikón) di cui il miniatore deve dar conto, nel suo guizzo pittorico, con precisione lenticolare, poiché sa che esso investirà, con energia, campi interpretativi di tipo allegorico, tipologico, tropologico, ma anche, si potrebbe aggiungere, di tipo sensoriale, o meglio, estetico.

Genesi 1, 26-27 è un passo che negli studi in campo medioevale, a livello biblico, filosofico, letterario e linguistico, ha suscitato numerose perplessità e dubbi, con volontà di approfondimento,<sup>50</sup> che concernono anche, vigorosamente, la Storia dell'Arte, poiché la scelta che alcuni miniatori hanno compiuto per darne traduzione pittorica si presenta, in certi casi, decisamente particolare.

Il pronome personale di terza persona plurale «li»,<sup>51</sup> resa di αὐτούς (autoús)<sup>52</sup> ed *eos*,<sup>53</sup> abbracciante le due nature umane, maschile e femminile, dipinte concretamente sulle pagine miniate con letterale precisione soggetta sempre ad interpretazione, porta alla necessità di focus sull'avverbio 'concretamente', poiché esso presuppone, in senso logico, un aspetto *esteriore*, sempre in dialogo con un aspetto *interiore*.

I due termini vanno analizzati attentamente: il primo, derivato dal latino *exterior*,<sup>54</sup> comparativo di *exterus*, è «a sua volta [...] comparativo [mediante il *suffis.* TER] di EX

---

<sup>45</sup> Bibbia 1988 Gen 1,14.

<sup>46</sup> Ivi Gen 1, 16.

<sup>47</sup> Ivi Gen 1, 21 e ss.

<sup>48</sup> Ivi Gen 1, 29.

<sup>49</sup> Ivi Gen 1, 30.

<sup>50</sup> Si vedano, a tale proposito, l'interpretazione e lo studio di S. Cazalais, *La Masculo féminité d'Adam*, Revue Biblique (1946-), Vol. 114, No. 2 (Avril 2007), pp. 174-188, in cui si esaminano i passi biblici, con focus sulla congiunzione *e* e sul pronome *li*, alla luce di tradizioni manoscritte, con riferimento all'esegetica ed alla filosofia di numerosi autori, tra cui Sant'Agostino.

<sup>51</sup> Bibbia 1988 p. 24, Gen 1, 27.

<sup>52</sup> Si veda nota 26.

<sup>53</sup> Si veda nota 27.

<sup>54</sup> <https://www.etimo.it/?term=esteriore>

*fuori*, sicché [...] sarebbe un doppio comparativo»,<sup>55</sup> denota ciò «che è, sta, rimane, apparisce, avviene e simili, di fuori; [...] [ciò che è] Estrinseco, Materiale, Sensibile»;<sup>56</sup> il secondo, invece, derivato dal latino *interior*,<sup>57</sup> comparativo di *interus*, con superlativo *intimus*,<sup>58</sup> denota ciò «che è più al di dentro, che sta dentro»,<sup>59</sup> e si è formato dal prefisso *inter*, che «ha in genere i significati della prep. *tra*, indicando quindi condizione, posizione intermedia fra due oggetti, fra limiti di spazio o [...] di tempo [...], comunanza e collegamento [...], o reciprocità»,<sup>60</sup> e che, «in qualche raro caso [...] è usato col valore di *intra*-»,<sup>61</sup> ovvero «situato nella parte interna, che avviene entro un determinato corpo o spazio». <sup>62</sup>

*Esteriore* ed *interiore*, quindi, proprio per la loro etimologia ed il loro assunto significato, sono aspetti strettamente legati ed in dialogo, al massimo grado nell'Arte Figurativa, che nasce e viene vivificata proprio dall'*interscambio* delle due concezioni. Metaforicamente, infatti, i prefissi *intra*, *inter* ed *eso*<sup>63</sup> riassumono il processo della manifestazione artistica, che ha la missione e l'obiettivo di creare ciò che dall'Anima, χάος (cháos) dell'io ispirante, *intra*, si tramuta in materia o corpo, κόσμος (kósmos) dell'io ispirato, *eso*. L'artista attua un processo fondamentale: l'*eso*, opera d'arte scaturita dal suo *intra* umano, terra con un pizzico di cielo in ispirazione galoppante a cui il proprio bagaglio culturale e le proprie competenze mettono le redini, è un riflesso concreto che si pone a cavallo tra *esteriorità* ed *interiorità*, assumendo caratteristica di *inter*, posizione intermedia tra le due e, allo stesso tempo, reciproco collegamento. Ciò può valere sia per le opere d'Arte Figurativa sia per quelle d'Arte Letteraria, poiché Arte e Letteratura, in consonanza, sono paragonabili ad un arcobaleno: esso, infatti, come da etimologia, in un baleno iridescente rende percepibile il ponte arciforme tra Terra e Cielo.

Le *Etymologiae sive Origines* di Isidoro, quindi, alla luce di quanto sopra, rappresentano, in scrittura, ciò che le miniature rappresentano in pittura: la ricerca precipua ed accurata che indaga l'*intra* come *inter* al fine di renderlo in *eso* e viceversa, in una sorta di

---

<sup>55</sup>*Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> <https://www.etimo.it/?term=interiore>

<sup>58</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/interiore/>

<sup>59</sup> <https://www.etimo.it/?term=interiore>

<sup>60</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/inter/>

<sup>61</sup>*Ibidem*. <https://www.treccani.it/vocabolario/intra/> e [https://www.treccani.it/vocabolario/intra\\_res-8fc31103-0021-11de-9d89-0016357eee51/](https://www.treccani.it/vocabolario/intra_res-8fc31103-0021-11de-9d89-0016357eee51/)

<sup>62</sup> [%2C%20con%20sign.](https://www.treccani.it/vocabolario/intra/#:~:text=intra%5D.,o%20spazio)

<sup>63</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/eso-2>

scomposizione che diviene ricomposizione di nozioni, studi, bagaglio ed influenze culturali, linguaggi artistici, testimoniati prospettive individuali e collettive dell'epoca in questione.

Il concetto di *intersessualità* nell'illustrazione di Genesi 1, 26-27 e 2, 21-23, spesso associate a Genesi 2, 7, si lega a questa chiave interpretativa. Scorrere questi passi con i nostri occhi odierni, indagandoli con volontà di ricerca paragonabile a quella attuata dagli *scriptores auctoritatum* e dagli *artifices* 'in miniatura',<sup>64</sup> non è semplice: la nostra comprensione ed interpretazione, a metà tra soggettività ed oggettività, maturata e basata su studi *in itinere*, è soggetta a molti fattori, con cui quegli stessi uomini dovettero duellare, in particolare i miniatori, arbitri e pacieri tra numerosi contendenti, i cui maggiori si possono considerare mente e coscienza, alle prese con la cultura dei tempi, le sue libertà ed i suoi tabù, soprattutto per ciò che concerne la raffigurazione della sacralità del *Verbum* nel *Liber*. Ed ecco che Genesi 1, 26-27 rappresenta un bel banco di prova, proprio per la natura umana quivi evocata, unica e doppia, doppia ed unica, in senso fisico e concettuale, che, in quanto tale, evoca, o meglio, si *interseca*, materialmente ed idealmente, con Genesi 2, 7 e 2, 21-23, in un intreccio senza dubbio tra i più concreti che avrà seguito solamente nel *Canticum Canticorum*, mirabile opera da leggersi sempre, alla pari di Genesi, a guisa delle parabole evangeliche.

Tra i tanti esempi che illustrano i passi in questione, alcuni<sup>65</sup> testimoniano precipuamente proprio l'intreccio tra Genesi 1, 26-27, 2, 7 e 2, 21-23.

Nel manoscritto Latin 6 (1) della Bibliothèque Nationale de France (t. 1), la creazione di Adamo,<sup>66</sup> il quale poggia su di un piedistallo, nudo, a guisa di una statua di epoca classica, dunque non ancora animato dal soffio divino, richiamando in parte il mito di Pigmalione,<sup>67</sup> è seguita dalla creazione di Eva, evocata dalla costola di Adamo sdraiato, che Dio Padre reca in mano, in una conformazione che ricorda quasi quella di uno

---

<sup>64</sup> Si utilizza l'espressione per sottolineare, ai fini del discorso proposto, come i miniatori siano *artifices* che portano avanti l'opera dell'*Artifex* per eccellenza.

<sup>65</sup> Tutte le immagini sono tratte in open access dai siti degli enti che sono in possesso dei manoscritti, tranne quella raffigurante la scultura di Wiligelmo (t. 11), tratta da volume, come indicato. Per ogni immagine è riportato il link che rimanda ad ogni manoscritto, al fine di facilitarne la ricerca. Si veda inoltre il link <https://www.receptio.eu/intersexuality-adam>, parte della sezione dedicata al progetto *Intersexuality in pictures*.

<sup>66</sup> L'immagine è corredata dalla scritta *Ubi Dominus plasmat Adam* (si è scelto, per facilitare la lettura, di sciogliere l'abbreviazione di *Dominus*).

<sup>67</sup> Ovidio 2015 pp. 398-401, libro X, vv. 243-297.

strigile, dunque molto simile, per forma, all'osso vero, ma soprattutto dal petto scoperto, che la qualifica immediatamente come donna primigenia e progenitrice.

Interessante notare come entrambi siano qui abbigliati, a parte la zona pettorale di Eva, mentre, nella scena seguente, che raffigura l'Albero della Conoscenza ed il Peccato Originale, sono entrambi nudi, ma con una variante molto significativa, poiché la totale nudità la conserva Adamo, non Eva, che si sta coprendo il pube con la foglia di fico, pura genialità, poiché in un'unica scena comprendiamo non soltanto che Eva ha mangiato i frutti dell'albero prima di Adamo, in sequenza temporale, ma soprattutto che è lei la causa della Colpa Originale, come monito e concetto imprescindibile. Il linguaggio ibridato tra Classicità e Medioevo di queste immagini è fondamentale e testimonia pienamente non soltanto il patrimonio artistico e culturale del miniatore, ma soprattutto 'come' egli interpretò il passo biblico tradotto in εἰκών (eikón): Adamo, raffigurato come statua, 'effigie umana' per eccellenza, racchiude in sé sia il riferimento all'uomo-umanità a 'immagine e somiglianza' di Dio (Genesi 1, 26-27), sottolineando però visibilmente e chiaramente, quasi richiamando concezioni aritmetiche, che 'somigliante' non significa assolutamente 'uguale',<sup>68</sup> sia la creazione dell'uomo primigenio tout court (Genesi 2, 7), plasmato con la «polvere del suolo».<sup>69</sup> Il miniatore, con mirabile acutezza, non soltanto unisce i due passi biblici alla creazione di Eva (Genesi 2, 21-23), femmina-donna primigenia, ma crea, inoltre, un rimando ad un'*auctoritas* classica, il poeta Ovidio, che, ai versi 82-83 del primo libro delle *Metamorfosi*,<sup>70</sup> narra dell'uomo come *effigies*<sup>71</sup> divina, realizzata attraverso un impasto di acqua piovana e terra. Il verbo 'impastare' dei versi ovidiani ed il verbo 'plasmare' dei passi biblici fa riferimento alla tecnica artistica ottenuta mediante il modellamento dell'argilla. Curioso ed incredibile che, nel dialetto piemontese della mia zona d'origine, Casapinta, l'argilla venga detta *terra crea*, vero e proprio nome 'parlante'. Le scene di Genesi, nel *folium* 6r della *Biblia*, sono disposte in una forma che ricorda molto un albero, e ciò è veramente mirabile, poiché, nel racconto della Creazione, vi sono proprio le 'radici' dell'albero 'umanità'.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Il miniatore, in tal modo, garantisce l'assoluta superiorità di Dio Padre, che dona al creato la scintilla del suo alito divino vivificante, ma soprattutto onora l'uomo-umanità forgiandolo a Sua immagine, che è somigliante, certo, ma non tale. La somiglianza sarà superata solo con la Rivelazione, quando Dio Padre sarà tale 'in toto' nel Figlio.

<sup>69</sup> Bibbia 1988 p. 25, Gn 2, 7.

<sup>70</sup> Ovidio 2015 pp. 8-9.

<sup>71</sup> *Ibidem*. Castiglioni-Mariotti 1980, p. 414, lemma *effigies*.

<sup>72</sup> Si veda p. 36.

Una concezione simile è propria anche del manoscritto Royal 19 D II, conservato alla British Library di Londra, nel quale Genesi 1, 26-27, 2, 7 e 2, 21-23 sono sempre in associazione e consonanza: al *folium* 5v (t. 3), nel testo della seconda colonna, il cui specchio scrittoria coincide con la tipologia figurativa della scena miniata entro cornice, è riconoscibile, alle righe 6-12, Genesi 1, 26-27, che racconta la creazione dell'uomo ad immagine e somiglianza di Dio. Anche qui il passo sembra essere associato a Genesi 2, 7, riconoscibile esplicitamente, però, al *folium* 7r (t. 4), esattamente alle righe 1-3 della prima colonna di scrittura, che narrano dello spirito vitale divino soffiato sul volto di Adamo. Le miniature dei due *folia* sono diverse, ma il soggetto è il medesimo, e fonde i due passi biblici citati: al *folium* 5v è rappresentato un essere umano, nudo, con occhi chiusi e volto virile, barbuto, della cui virilità, però, non si ha piena certezza, poiché la zona genitale è coperta dalla posizione della gamba. In una sola scena, che dialoga con quella del *folium* 7r in cui l'uomo ha gli occhi aperti ed è seduto nell'Eden, vengono evocati i due passi biblici, ipotesi supportata dalla mano sinistra dell'uomo addormentato, rasente il terreno, di colore più scuro e quasi inglobata in esso, a simboleggiare precipuamente la metamorfosi in atto, da «polvere del suolo»<sup>73</sup> a uomo primigenio, che è anche ad immagine e somiglianza di Dio. Alla mano sinistra di quest'ultimo, che mantiene il contatto con la terra, corrisponde, diagonalmente, la mano sinistra del Padre, che tocca con presa ferma il braccio destro della figura appena creata, la quale, però, ha gli occhi chiusi, ad indicare che in essa non è ancora stato soffiato l'alito divino. Il *folium* 7v (tt. 5 e 6), invece, mostra la creazione di Eva, che Dio Padre trae dal fianco di Adamo addormentato, qui caratterizzato virilmente in toto.

La particolarità di questa miniatura è notevole: Dio non tiene in mano la costola tolta ad Adamo, e inoltre, cosa molto interessante, la linea grafica che disegna, o meglio, conforma la diagonale destra del pube adameo è 'esattamente' in continuità con quella di Eva, immagine potente, richiamante, in contemporanea, a livello fisico la duplicità nella singolarità, a livello narrativo, in una sorta di *slow motion* ante litteram, il movimento quasi tangibile della donna primigenia che si sta disgiungendo da Adamo, letteralmente «tolta»<sup>74</sup> da questi, simboleggiando concretamente il concetto espresso dall'ebraico *'iš-**'iššāh* e dal latino *vir-virago* della *Vulgata* di San Girolamo.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup>Bibbia 1988 p. 25, Gen 2, 7. La mano in un tutt'uno con il suolo, dunque terra, ricorda molto i versi ovidiani 82-83 già ricordati (si veda nota 70) di *Metamorfosi* I (Ovidio 2015 pp. 8-9): «Mixtam pluvialibus undis finxit in effigiem moderantum cuncta deorum».

<sup>74</sup>Bibbia 1988 p. 26, Gen 2, 23.

<sup>75</sup>[https://www.treccani.it/enciclopedia/adamo\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/adamo_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

Il miniatore dà molta importanza alla posizione delle mani, come già evidenziato per il *folium* 5v: alla mano sinistra di Dio che tocca con presa ferma, come già per Adamo-umanità, il braccio destro di Eva, corrispondono esattamente le mani della donna incrociate sul petto e quella sinistra di Adamo addormentato appoggiata sul terreno. L'interscambio di particolari figurativi e concetti biblici è fortissimo. La miniatura del *folium* 8r (t. 7) completa il quadro biblico e figurativo, da cui si evince la grande abilità dell'artista. La precisione scientifica della resa figurativa, che racchiude contenuti a guisa di *Easter egg* morali e simbolici, è determinabile per l'esatta ed evidente caratterizzazione sessuale dei nostri progenitori primigeni e, al massimo grado, per l'azione che sta compiendo Eva: la mano che porge il frutto proibito ad Adamo crea un incontro che si sovrappone all'intreccio delle spire malefiche sull'albero, e le mani che si toccano, conformandosi alla sfericità del frutto, metafora del mondo, gettano un ponte tra Letteratura, Arte e realtà.

Anche il *Codex* 2554 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna mostra una raffigurazione simile, associabile dunque, anche a livello concettuale, a quella del *folium* 5v del manoscritto Royal 19 D II, poiché Genesi 1, 26-27, 2, 7 e 2, 21-23 sono sempre in consonanza, come si evince dal testo che accompagna e supporta la miniatura che ne illustra i passi (t. 8).

Il manoscritto Lescalopier 030 conservato alla Bibliothèque Municipale di Amiens (t. 2) apre indubbiamente ad interpretazioni che si legano al concetto di *intersessualità*, mediante il processo di *interrelazione*, a livello figurativo, letterario e concettuale, tra *intra*, *inter* ed *eso* di cui si è trattato precedentemente. In un'unica pagina sono raffigurati splendidamente tutti i sette giorni della Creazione: Dio Padre, con un abito differente per ogni giorno, dettaglio che lo rende ancora più associabile all'essere umano di alto lignaggio, procede alla creazione del mondo, con mano sempre benedicente, e, il sesto giorno, crea l'uomo come maschio e femmina, i quali, come da nomi rubricati in inchiostro rosso, sono Adamo ed Eva: la mano divina regge, con la mano sinistra, un oggetto conformato ad osso, senza dubbio la costola di Adamo dormiente.

Il dettaglio più particolare, e veramente intrigante, è quello delle gambe adamee, incrociate, sovrapposte alla cornice, che i piedi travalicano, ma *aperte*, a voler focalizzare l'attenzione sull'area genitale, che non è caratterizzata virilmente in toto. L'assimilazione tra Genesi 1, 26-27 e 2, 21-23 è qui veramente molto forte, tale da non lasciare dubbi.

I due passi letterari sono veramente fusi, sia nella ricezione, interpretativa e concettuale, sia nella resa figurativa, come due in uno, e tali sono le nature ed i soggetti che illustrano, ovvero maschio e femmina, Adamo ed Eva. Il concetto di due nature, maschile e

femminile, in una sola porta inevitabilmente a pensare alla Classicità ed al mito di Ermafrodito,<sup>76</sup> ovvero, genericamente, «il nome [...] [dato] a tutti gli esseri la cui natura è doppia, contemporaneamente maschile e femminile».<sup>77</sup>

Il mito legato a questo personaggio, narrato dettagliatamente nelle *Metamorfosi* ovidiane,<sup>78</sup> è uno dei più particolari: la doppia natura del giovane Ermafrodito, nato uomo tout court, si origina dalla preghiera della ninfa che se ne innamora perdutamente, Salmàcide, la quale, folle di passione amorosa non corrisposta, invoca gli dei affinché non la separino mai da quel corpo tanto desiderato. Il fatto che sia la divinità a creare dall'intero il doppio nell'intero è fondamentale, ed apre ad interpretazioni che danno origine ad un parallelo tra concezione classica e concezione cristiana che associa, antropologicamente, fatti straordinari, non comuni, all'intervento della divinità.

Il passo di Ovidio, infatti, descrive la metamorfosi fisica di Ermafrodito con espressioni che giocano sulla dualità essere/sembrare, e riporta la richiesta, curiosa e terribile, del giovane, anch'essa basata sulla dualità, evidente nel chiasmo «*vir venerit, exeat inde semivir*»,<sup>79</sup> che si riallaccia, forse, in parte, alla scelta concettuale e figurativa del manoscritto Lescalopier 030:

Nam mixta duorum  
corpora iunguntur faciesque inducitur illis  
una: velut, siquis conducat cortice, ramos  
crescendo iungi pariterque adolescere cernit.  
Sic, ubi complexu coierunt membra tenaci,  
nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici  
nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videtur.  
Ergo, ubi se liquidas, quo vir descenderat, undas  
semimarem fecisse videt mollitaque in illis  
membra, manus tendens, sed non iam voce virili,  
Hermaphroditus ait: "Nato date munera vestro,  
et pater et genetrix, amborum nomen habenti:  
quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde

---

<sup>76</sup> P. Grimal, *Enciclopedia della Mitologia*, a cura di C. Cordiè, Brezno di Bedero, Garzanti, 2006, pp. 252-253, voce *Ermafrodito*.

<sup>77</sup> *Ibidem*. Va ricordato che, in natura, sono molte le creature, che si tratti di flora o fauna, che hanno, o assumono a fini riproduttivi, la doppia natura maschile e femminile. Anche l'essere umano, per motivi prettamente genetici od ormonali, è soggetto a tale fenomeno.

<sup>78</sup> Ovidio 2015 pp. 144-151, libro IV, vv. 271- 388.

<sup>79</sup> Ivi p. 150 vv. 385-386.

semivir, et tactis subito mollescat in undis”.<sup>80</sup>

I versi ovidiani risultano chiarissimi, e la similitudine arborea completa il quadro d'insieme. Nell'illustrazione miniata di Genesi 1, 26-27 e 2, 21-23, come testimoniano gli esempi analizzati, si crea una sorta di canone interpretativo, attualizzato secondo i tempi, nel quale Classicità e Sacre Scritture si *intrecciano* saldamente e *fluidamente*, senza scandalo e con grande, mirabile naturalezza.

In quest'intreccio, l'Arte Figurativa travalica i limiti che, in molti casi, l'Esegetica, la Filosofia e la Teologia impongono, come già sottolineato dalle parole di Lancellotti tramite Ravasi a proposito del salmo 139 (138).

L'Adamo del Lescalopier 030 di Amiens incarna veramente il senso di tutto ciò, unitamente a quello del manoscritto K.26 conservato al St John's College di Cambridge (t. 10), che, nella posizione, ricalca esattamente una di quelle più diffuse nella statuaria antica per la raffigurazione di Ermafrodito: dormiente, prono, gambe leggermente flesse (a destra o a sinistra), capo di profilo (a destra o a sinistra) appoggiato ad uno o ad entrambi gli avambracci piegati, ed un esempio è la statua conservata alla Galleria degli Uffizi di Firenze.<sup>81</sup>

L'Adamo di K.26 ha il capo, connotato virilmente, appoggiato, con la guancia destra, sull'avambraccio destro piegato, mentre le gambe sono flesse verso destra. Lo stile figurativo della barba, unitamente ai capelli, lo fa sembrare un guerriero della statuaria arcaica.

Si può dunque affermare, alla luce di quanto esposto, che l'*intreccio fluido* tra Classicità e Sacre Scritture scaturisce dalla vorace volontà di conoscenza che intende spiegare e dare visibilità compiuta all'*interiorità* come *esteriorità*, e viceversa, richiamando i concetti espressi tramite i prefissi *intra*, *inter*, *eso*, attualizzando, soprattutto nell'Arte Figurativa ed in Letteratura, alla luce del secolo mutato, simbologie, canoni, termini linguistici, miti, concezioni di epoca classica, dando vita ad interpretazioni che si caricano di nuovi significati, utilizzati per esprimere concetti spesso difficili da intendere e spiegare, generanti incertezza, o semplicemente per immediatezza, semplicità ed incisività di espressione. Esempio magistrale, a tale proposito, sono certo da considerarsi la *Divina Commedia*, il cui canto XXVI del Purgatorio riporta proprio il termine «ermafrodito»<sup>82</sup> ad

---

<sup>80</sup> Ivi vv. 373-386.

<sup>81</sup> <https://www.uffizi.it/opere/ermafrodito>

<sup>82</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, testo critico stabilito da G. Petrocchi, Torino, Piccola Biblioteca

indicare che «il peccato [...] fu [...] tra maschio e femmina»<sup>83</sup> e la rappresentazione di Adamo ed Eva, ad opera di Wiligelmo, sulla facciata del Duomo di Modena (t. 11): medesimi linguaggi su differenti supporti.

Le *auctoritates* classiche e cristiane, mantenendo i propri fondamenti e le proprie peculiarità, si intrecciano e convivono 'simbioticamente', come ricorda Francesco De Sanctis nella sua *Storia della letteratura italiana*:

Vedevi gli scolastici e gli eruditi, teologi e filosofi, che univano in una comune ammirazione i classici e i santi Padri, disputatori sottili di tutte le cose e anche delle cose di fede, parlanti un latino d'uso e di scuola, vibrato, rapido, vivace, dove sentivi il volgare destinato a succedergli, amici della filosofia con quello stesso ardore di fede che gli altri si professavano servi del Signore, ma di una filosofia non ripugnante alla fede, anzi sostegno, illustrazione e ragione di quella, confortata da sillogismi e da sentenze e da citazioni, dove trovi spesso Tullio accanto a san Paolo.<sup>84</sup>

L'«illustrazione»<sup>85</sup> di cui parla l'autore si potrebbe davvero paragonare alla miniatura, il cui *artifex* è sorta di vero e proprio *fabulator*.

Genesi 1, 26-27 e 2, 21-23, in modo del tutto naturale, immediato e assolutamente normale, divengono, nella mente del miniatore, secondo il proprio linguaggio artistico, canonizzato, certo, ma sempre aperto al rinnovamento, argilla plasmabile, in cui egli soffia il proprio essere ed il proprio pensare.

Va però ricordato che Genesi 2, 7 e 2, 23-25 garantiscono più sicurezza rispetto a Genesi 1, 26-27, per un motivo molto semplice: nei primi passi si parla di Adamo plasmato dalla polvere del suolo, terra, e di Eva tratta dalla sua costola, osso e carne; nel secondo passo si parla, invece, dell'uomo creato ad immagine e somiglianza di Dio. Dio... ma chi ha visto Dio? Chi, realmente, può dire di conoscerne le fattezze? Sul Monte Sinai, infatti, Egli parlò a Mosè da un rovelto ardente,<sup>86</sup> perciò questi ne udì la 'voce', non ne vide l'aspetto.

La certezza dell'immagine divina, a cui si è fatto riferimento in precedenza, avviene solamente con la Rivelazione, infatti il Padre Celeste è raffigurato con caratteristiche fisiche riconducibili a Gesù, che è Dio fattosi uomo, con un linguaggio figurativo che predilige la fisionomia non del Cristo imberbe, ma del Cristo barbuto, secondo un canone

---

Einaudi, 1984, canto XXVI (pp. 245-248), p. 247, v. 82.

<sup>83</sup> Dante Alighieri. *La Commedia. Purgatorio*, a cura di B. Garavelli e supervisione di M. Corti, Pioltello, Bompiani per la scuola, 2006, canto XXVI (pp. 454-473), p. 465. Il peccato di cui si parla riguarda i lussuriosi.

<sup>84</sup> F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, I, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi, 1962, p. 126.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Bibbia 1988 p. 114, Es 3, 4.

fissatosi nei tempi, come testimonia la splendida icona del Cristo Pantocratore conservata nel Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. La Rivelazione, dunque, influisce profondamente, a tutti i livelli, sulla Storia dell'Arte, poiché Dio, 'invisibile', si è reso 'visibile' in Gesù, *Verbum* incarnato, dando ancora più solidità non solo alla fede, ma anche a tutto ciò che è parte di essa e la amplifica, sostiene, ispira.

Genesi 2, 7 e 2, 23-25, certezza di 'umanità' come 'terra e carne' a priori, vivificata da una 'scintilla' di 'cielo e spirito' a posteriori, con risvolti di tipo scientifico-medico/anatomico, si contrappone all'insicurezza di Genesi 1, 26-27, che è 'umanità' come 'cielo' a priori che diventa 'carne', per volontà divina, a posteriori. Come già asserito, infatti, il racconto della Creazione, libro primigenio tout court, inizia evocando un principio di temporale atemporalità, in cui è l'essenza divina del Padre a permeare l'Universo, come conferma l'Evangelista Giovanni con il suo preludio evangelico, e narra fatti avvenuti prima della Rivelazione in Cristo, racchiusa e testimoniata nel e dal Vangelo, che si può davvero considerare ἄγγελος (áγγελος) letterario di Dio. E non a caso si distingue tra Antico e Nuovo Testamento.

Immaginando l'uomo, cosiddetto vitruviano, di Leonardo da Vinci, ne afferriamo il senso voluto dall'autore, ovvero l'armonia dell'uomo come unione di Terra e Cielo, simboleggiati dal quadrato e dal cerchio. Gli occhi, però, si associano alle orecchie, le quali avvertono l'eco delle parole ovidiane ed isidoriane, poiché il capo della figura leonardesca è posto esattamente sotto il lato apicale del quadrato-Terra, ovvero si trova *sub limen*: oltre esso non può andare, poiché invaderebbe l'interno del cerchio-Cielo, patria esclusivamente divina, che sarà anche umana quando il traguardo di partenza diventerà traguardo di arrivo.<sup>87</sup> All'uomo è concesso di toccare, con la punta delle proprie dita, solo un piccolo frammento di cerchio-Cielo, e ciò accade dove esso si interseca con il quadrato-Terra: solamente lì, dunque, egli può avvertire quel fuoco, quella 'scintilla' che è parte di sé, poiché egli ne trae vivificazione. Il disegno leonardesco racchiude a posteriori il sunto di ciò che l'uomo, a partire dai primordi del suo filosofare, dunque vivere, intuì a priori, e i miniatori, parte di quei primordi in evoluzione, compresero e cercarono di rendere indelebile sulle pagine 'vive', 'parlanti' il contatto 'sublime' di quella punta *digitorum*, punta con la quale essi hanno donato luce ai nostri occhi, come Anania, ed al nostro cuore.

---

<sup>87</sup> Questa concezione è ravvisabile pienamente, a livello artistico e figurativo, anche nella distinzione tra nimbo rotondo e nimbo quadrato, connotanti rispettivamente coloro che hanno varcato il *limen* e coloro che ancora non l'hanno fatto.

Allo stesso modo di Mosè, che nel Codex 2554 (t. 9) pone la mano all'orecchio per ascoltare attentamente la voce di Dio sprigionatasi dal rovelo ardente, monito e consiglio per il fruitore/lettore, noi, nella medesima posizione, possiamo ascoltare, tra le pagine dei manoscritti biblici, non solo la voce del *Verbum*, 'cielo', ma anche quella dell'uomo e della donna primigeni, 'terra', i quali, in una sorta di *ludus*,<sup>88</sup> potrebbero parlare più o meno così:

- Adamo: «Dio, l'Uno, Originò Me, Omo».
- Eva: « E, Dall'Omo, Nacqui io, Novella Anima»...

---

<sup>88</sup> P. Bosisio, *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010, I, p. 173. Lo studioso descrive il *ludus* medioevale tramite un'analisi che parte dal *Quem quaeritis* per giungere alla nascita in toto del dramma sacro latino.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 6 (1)

1. Biblia Sancti Petri Rodensis, Latin 6 (1), fol. 6r, Paris, Bibliothèque Nationale  
(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9066878j/f12.item>)

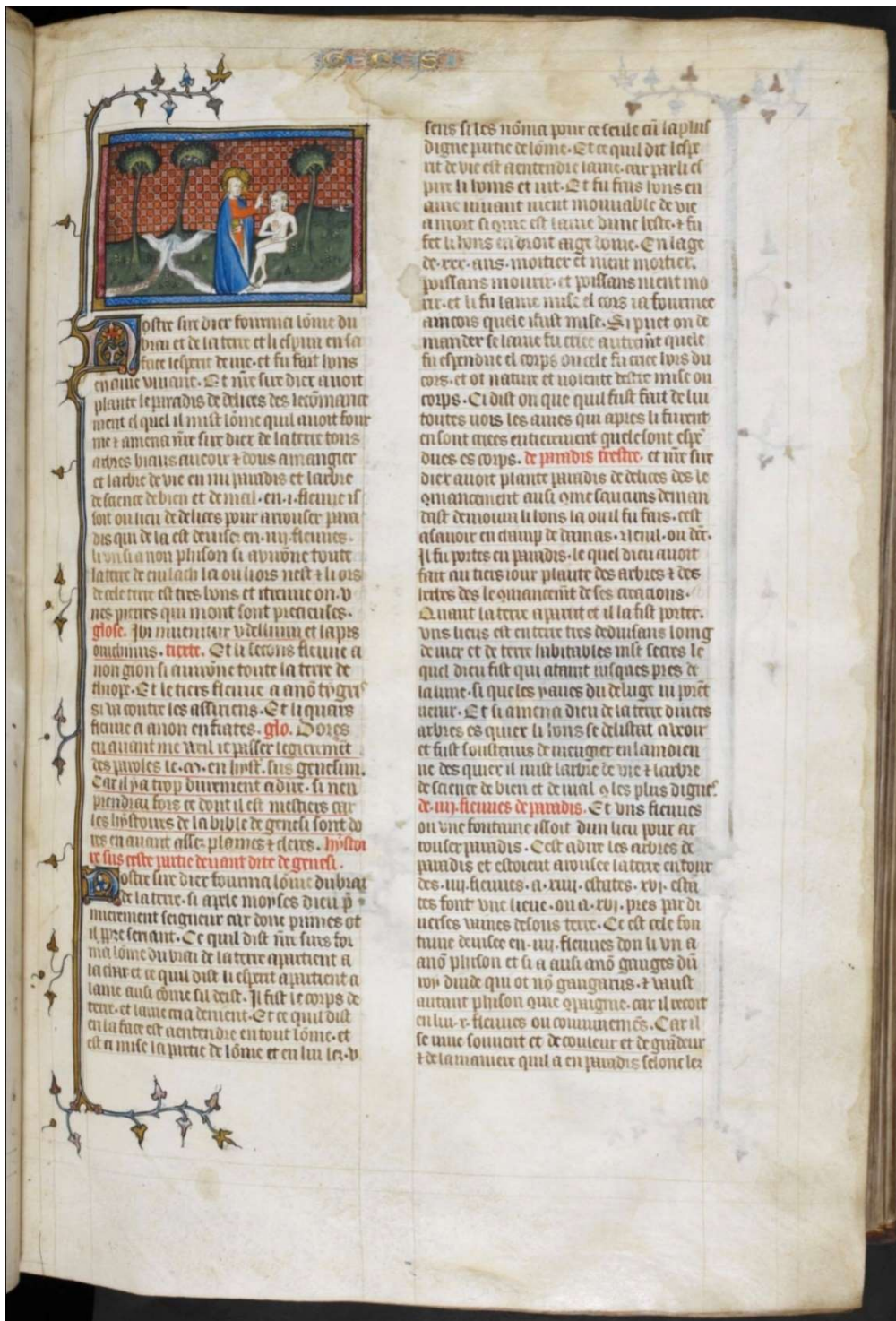


2. MS Lescalopier 030, fol. 10v, Amiens, Bibliothèque Municipale  
(<https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/15362/canvas/canvas-1392264/view>)

reptilia q̄. m̄yetai quodam totos se capi  
 unt ut serpentes et non fruntur p̄dib:  
 ut fecit. **recte.** Et li uns et li autres furent  
 nes vaines. car h̄y aue est legier ap̄iller en  
 lair en atenuissant et li aurs en h̄y aue en  
 liu ch̄rissant. Et deuons nous noter  
 que pour ce que moyses dit uoelles  
 sus terre aia placons li philosophes t̄it  
 qui vint en egypte. et lut les liures mo  
 ysi. Car il auia que moyses li deist q̄  
 les uoelles fussent sans plus aourne  
 ment de lair qui est entour la terre. et q̄  
 li maluais augres ce sont li deables de  
 lair. car il n'est mie ainsi. car li bon an  
 gre font et nel cupire. et li maluais a  
 gre ce sont li deables de lair son enferme  
 en cest es̄res air. ne mie a laournement  
 de lair. mes en lair p̄me. Donc ara dier  
 grans lalaines. et toutes ames viuās  
 et mouans qui des vaines uenient. les  
 ames des p̄ssans. et des oisians sont ap  
 p̄ces mouuans. a la diff̄rence des a  
 ames des viuēs. Car les ames des oisios  
 et des p̄ssans se meuent de leur aient.  
 car ce ne fet mie lame de lōme. auis est  
 reptile. Et par auenture les ap̄lle mo  
 yses viuans. pour ce qui vult par auen  
 ture dier qui nont p̄me d'ame. ainsi cō  
 fu deist ce sont sans plus de lōme viuans.  
**Glo.** Il semble que augustins uelle di  
 re que li p̄ssans ont ames. car il ont  
 memour. et dit que en une region est  
 vne fontaine plaine de p̄ssans qui vi  
 uent aus lioms qui uont sus la fon  
 taine pour ce qui leur dōnent aucune  
 chose a mangier car il leur ont atoullu  
 me ainsi. **h̄y to.** Par auenture sont  
 les ames des bestes aies mouuans de m̄  
 e a moit. et ce ne fu mie lame de lōme.  
 Car se li lōms neust p̄dne il ne fust ia  
 mors. et si furent aies pour estre m̄  
 aide as autres ou pour de faillir par  
 uellece. Dier les lruai ainsi et dist. **En  
 uellece.** et soit monteplies. et memphisi  
 et les vaines de la mer. et li ois̄ soient mō  
 teplie sus terre. **De l'ouuage d'istrueme  
 iour selonc la bible et la creaon de lōme.**  
**v.**



**D**ier dier dier. la terre dont ame  
 uuant en son geure. Cest toutes  
 manieres des bestes en leur ch̄res. J̄uitta  
 et reptilia et bestes. Et il fu ainsi fet. Et  
 fist dier les bestes de la terre selonc leur es  
 p̄ces. et en leur genres. Dont ut dier ce  
 que estoit bon. si dist. faisons lōme a no  
 stre ymaḡe et a nre semblance qui sont sur  
 les p̄ssans de la mer. et les oisians du a  
 ciel. et les bestes de toute creature qui sont ui  
 ues sus terre. Dont ara dieu lōme a h̄y ma  
 ge et a l'ymage de dieu le crea il. si les tena  
 et dist. auise auise. et soit monteplies  
 et memphie. la terre et la souuerete. auoir  
 et a l'or seignourie sus les p̄ssans de la  
 mer. et les oisians du ciel et sus toutes le  
 stes qui sont uiues sus terre. Et li redit  
 dier. Je vus ai dōne tout le terre pour  
 semence sus terre. et tous arbres qui ont  
 fruit selonc leur geure. pour estre viande  
 a vous et a toutes bestes de la terre. et a tou  
 les oisians du ciel. et a toutes choses qui  
 sont uiues sus terre et qui ont ame u  
 nant pour ce qui aient a mangier. et il  
 fu fait ainsi. Dont ut dier toutes les  
 choses qui ont faites. et des estoient  
 mont l'ouuage. Dont fu fais uellece et  
 maḡe li seisme iour. **h̄y to.** sus ceste  
**distrueme partie de nre dier de gen̄s.**  
**L**our adonna dieu la terre. car elle  
 dona toutes manieres de bestes en leur  
 geure. Car dier qui sauot que li lōms  
 deuoit tost estre en p̄me. et ce trouua  
 pour son p̄dne li dona vne maniere de  
 bestes pour lui aidier a son travail. et pour  
 mangier vne autre maniere. Il sont un  
 manieres de bestes. reptilia. l. qui se trait  
 ont timent. siome uer qui se trait par  
 le mouuement de leur bestes. et serpens



4. Royal 19 D II, f. 7r, London, British Library  
([https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal\\_MS\\_19\\_d\\_ii](https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_19_d_ii))



d'uns lieux la oul queurt. car il est en .i.  
 lieu dets. et l'autre doubles et en .i. lieu  
 grant et en l'autre petit. et en .i. lieu fiout  
 et en l'autre dunt. et si auoide la terre de  
 ciulath cest iude et done grauele doi. la  
 autre a ane gpon ou uiluis. Si iunt au  
 tant gpon co de terre. Car il est mont  
 doubles. C'is auoide echnoy. la autres  
 a ane tignes pour ce qui queurt si un  
 demant a la semblance d'une robe co ap  
 le tygre qui trop merueilleusement queurt  
 tost. C'is queurt otre les assiuans. En fin  
 tes fait l'autre la ou il queurt piter mist  
 des biens. et ne nomma nre moyses la fir  
 ou il queurt aul ai chusam le fait. Car  
 il queurt en malice dont abraham vint. C'est  
 un. si que nous auons dit virement  
 d'une meisme fontaine. et se departent  
 et dont se remellent li ane de cub. en sam  
 ble par hais et dont se departent auere  
 et mont souuent entrent en terre y lieu  
 et auoide enfaillent loys. **Du gmande  
 et de la defaite de la yme mangier et de  
 la foumacion de la fame et de la coste de  
 l'ome et de nous de la fame et de la ymere  
 adam selonc la bible. r.**



**D**onc pita nre sur dier l'ome et le  
 mist en paradis de delices pour ce  
 qui ouuait ne gardait et li con  
 manda et dist maner de tous les arbres  
 de paradis. Mais ne maner mie de l'arbre  
 de science de bien et de mal. Car en quel  
 ques iour q' tu en megras tu mouras de  
 mort. **glose.** De mort vint de la mort de  
 laur. **heute.** De chusam dit nre sur dier  
 ce nest mie ton l'ome estre seul. faisons li  
 vne otre semblable a lui. Donc auere  
 nre sur dier a adam toutes les bestes qui

auoit fourmees et tous les oisians du ciel.  
 pour veoir q' maner il les apeleront. Car tou  
 tes les bestes que adam nomma. cest leurs  
 nous et apres adam par leur nous toutes  
 les bestes et tous les oisians du ciel. Adm  
 n'auoit encoire nulle beste semblable a lui  
 si enuoya nre sur dier souual a adam. et  
 que il fu endormis il li osta vne coste de sa  
 coste. et remplit le lieu de char pour li. Et  
 chusam nre sur dier la coste qui est oste  
 de adam en vne fame et l'ame a adam  
 et adam dit. C'is os est oie de mes os. **glose.**  
 C'is os est oie de mes os. C'is mos oie tuit  
 les mis en creur qui dient que d'auant  
 adam auant fu faite vne autre fame auant  
 adam pour ceste parole qui est deuant de  
 el d'uytre de louuage du sixte iour mal  
 le et femelle les ara il. et oies ara il ce di  
 ent il la seconde et chusam ainsi li mist  
 ceste parole. C'is os est oie de mes os qui  
 yme adam dist. Or a yme fame fu fr  
 te auques mon du bien et de la terre ma  
 ceste est oie faite de mes os et de ma char.  
 Et iosephus meisme dit que la fame fu  
 fourmee loys de paradis et pitee auques  
 adam en paradis et dist ainsi. **Dier me  
 na en ael iardm adam et la fame et leur  
 comanda de lre fongneus de la planta  
 non des arbres. et li saingnent les uns  
 que de .ii. fames adam. vndi a trop gub  
 gneracions. Mais il maner. et sont ay  
 tement vint de leur parole par l'ecrite  
 et la l'ecrite de la bible qui ne parole q' du  
 ne fame adam. **ecrite.** et ceste dur  
 de ma char. Ceste sem apeler vingo. Car  
 elle est yuse et fait dome. pour la quele  
 chose li l'ome lesem son per et sa mer et se  
 prendra a la fame et seront dui en vne char.  
**De l'ome sus ceste fame deuant dier de gndi.**  
**D**onc sur dier pita l'ome du lieu la  
 ou il fu fourmees en paradis pour ce q'  
 ouuait ne mie enuallant ne pour ne  
 ceste mes en delirant et en veuant. et li des  
 fendi dier qui ne gourt de l'arbre de sci  
 ce de bien et de mal. et fu ceste defence faite  
 a l'ome et en tel manere q' la fame que elle  
 seroit faite veat ceste defence a l'ome. Donc  
 dier dist. C' est nest mie ton que li l'ons soit  
 seuls. faisons li aie semblable a lui pour**



6. Royal 19 D II, f. 7v, London, British Library, particolare  
([https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal\\_MS\\_19\\_d\\_ii](https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_19_d_ii))



7. Royal 19 D II, f. 8r, London, British Library, il Peccato Originale  
([https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal\\_MS\\_19\\_d\\_ii](https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_19_d_ii))



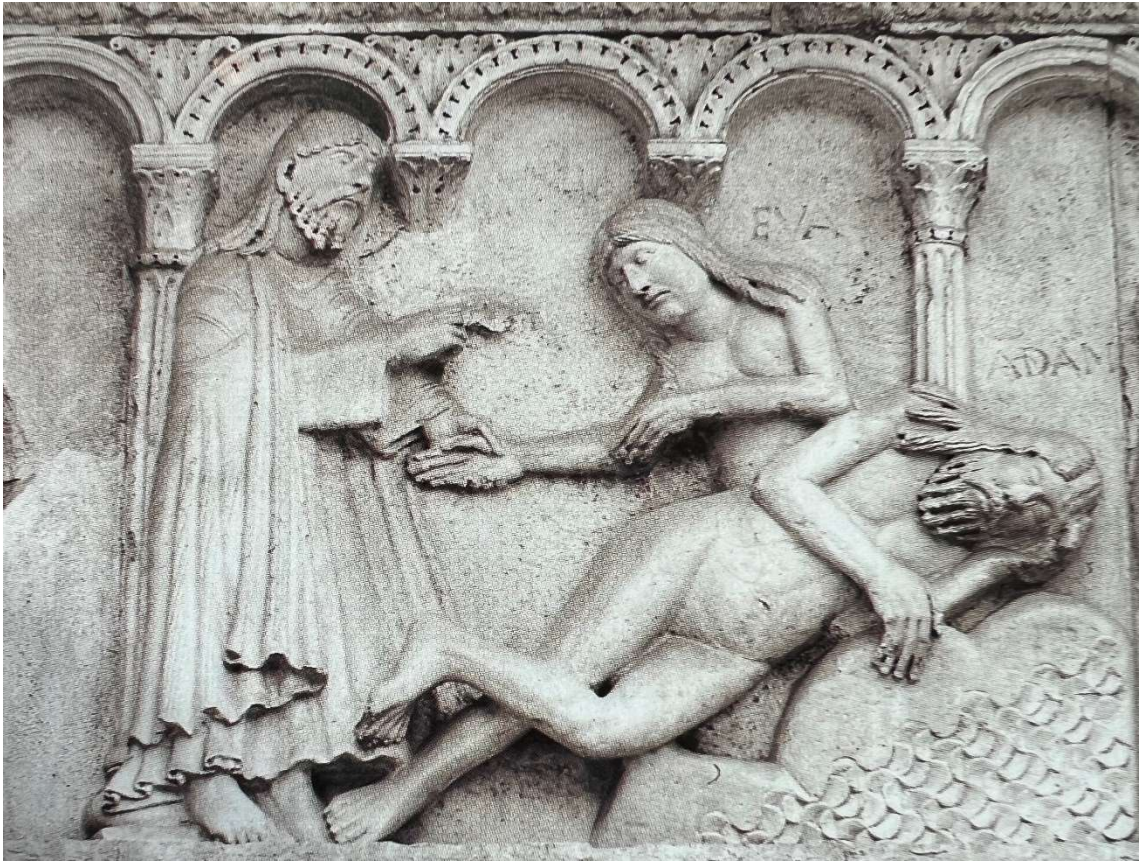
8. Codex 2554 (Bible moralisée), f. 2v, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek ([https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_8399214&order=1&view=SINGLE](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_8399214&order=1&view=SINGLE))



9. Codex 2554 (Bible moralisée), f. 17v, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek  
([https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_8399214&order=1&view=SINGLE](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_8399214&order=1&view=SINGLE))



10. MS K.26, f. 3v, Cambridge, St John's College  
([https://www.joh.cam.ac.uk/library/special\\_collections/manuscripts/medieval\\_manuscripts/medman/A/K26/K26f3v.htm](https://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/manuscripts/medieval_manuscripts/medman/A/K26/K26f3v.htm))



11. Wiligelmo, Storie della Genesi, Modena, Duomo, facciata, particolare della creazione di Eva tratta da Adamo  
(da G. Bora et alii, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Roma, Electa, 2002, 2, p. 72)

Sacred Symbolism: The Divine Feminine and the Fibonacci spiral in Bourgot  
Le Noir's Illumination of the *Vagina Christi*  
GÁBOR MARX

## Introduction

Can God be measured? And if so, how?

In Pythagorean mathematics, Unity possesses an internal duality : it is both even and odd. This concept represents a form of dualism where Unity reflects both order and complexity.

Unity is not considered a number; it is the fundamental principle, the archetype from which all numbers derive.

The number 1 represents the very principle of numbers and does not have a specific position, unlike the concept of a Point, which has a position in space. For Pythagoreans, the Point was described as a Unity with a specific position.

Pythagoreans regarded this Unity as both male and female, both even and odd because it represents the seed of all things and encompasses the rational principles artisan and artifact. In other words, it is perfect in itself, without beginning or end, and is the cause of balance and stability.

Pythagoreans affirmed that Unity is simultaneously even and odd, participating in both even and odd numbers. When added to any number, it transforms it, making even numbers odd and *vice versa*.

The irreducible One has a dual nature, manifesting passively and actively, and it is in this dualism that the mystery of numbers resides. To verify this postulate, let's consider how the Fibonacci sequence starts and how adding one to two yields an odd number.

It is essential to note that this nature is not androgynous, meaning the two natures exist only potentially and not yet explicitly.

In the view of the Neoplatonic philosopher Iamblichus of Chalcis, God is 1 because God is the source of all natural things, just as 1 is the source of all numbers, and within this Unity, all potentialities are inherently contained. Just as nothing can exist without 1, no act of knowledge can manifest without it.

Like God, according to the three monotheistic religions, even the number 1 generates itself, and is generated by itself.

The One, as the Irreducible Unique Cause, is recognized as Two due to this dual nature. In other words, a new unit is added to the original Unity, giving rise to the concept of Two.

Any other form of unity, according to this perspective, is considered only an apparent form, and its existence results from a distinction made within the Monad itself. The Monad, or the One, dwells in isolation and silence. Pythagoreans taught that Unity, being indivisible, cannot be considered a number in the traditional sense.

### God's creation of humanity and God's sex

Genesis 1:26-27 is a significant passage in the Bible that describes God's creation of humanity. It is found in the Book of Genesis, which is the first book of the Old Testament in the Christian Bible and is also a part of the Torah in the Jewish Bible. This passage reads as follows:

<p>וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים נַעֲשֶׂה אָדָם בְּצַלְמֵנוּ  כְּדִמוֹתֵנוּ וְיִרְדּוּ בְדִגְתַּת הַיָּם וּבְעוֹף הַשָּׁמַיִם  וּבַבְּהֵמָה וּבְכָל הָאָרֶץ וּבְכָל הַרְמֵשׁ הַרְמֵשׁ  עַל הָאָרֶץ. וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת הָאָדָם  בְּצַלְמוֹ בְּצֶלֶם אֱלֹהִים בָּרָא אֹתוֹ זָכָר וּנְקֵבָה  בָּרָא אֹתָם.</p>	<p>Then God said, "Let us make man [adam] in our image, after our likeness, so that they may rule over the fish in the sea and the birds in the sky, over the livestock and all the wild animals, and over all the creatures that move along the ground."  So God created man in His own image, in the image of God He created him; male [zakhar]-female [nekeivah] He created them."</p>
--	---

Given that the term "adam" אָדָם is introduced for the first time in the Bible in this passage, there is no prior context to insist that it exclusively signifies a male individual. In fact, the phrase "male and female He created them" can be understood as an explanation of the true nature of this "adam." In Hebrew, "adamah" (אֲדָמָה) is a feminine form, and is often translated as "ground" or "earth." This term's etymological connection with "adam" is significant and serves to strengthen the purposeful link between humanity and the earth, emphasizing their origin from the "dust of the ground," as narrated in the Genesis creation story.

In light of this, several rabbinic texts have preserved a potentially widespread interpretation of Genesis 1:26-27, suggesting that the initial human being might have encompassed both genders.

The passage explicitly affirms that God fashioned humanity in His own image, encompassing both males and females. This has been construed as an endorsement of gender equality within God's divine plan.

In Judaism, while the Tanakh employs masculine imagery and grammatical forms to refer to God, traditional Jewish philosophy avoids attributing a specific gender to God. However, in certain instances, Jewish aggadic literature and Jewish mysticism explore the idea of a gendered God.

It's worth noting that certain thinkers have advanced the notion that the four letters comprising God's name, YHWH, may be seen as a cryptogram.

In this interpretation, ancient Israelite priests might have reversed these letters to form *huhi* (he-she) which suggests a dual-gendered deity. This concept intriguingly parallels the mathematical notion we discussed earlier, where the One, as the Irreducible Unique Cause, is acknowledged as Two due to its inherent dual nature.

In the world of art and spirituality, symbolism often hides in plain sight, inviting us to delve deeper into the layers of meaning within a single image. One such captivating masterpiece is Bourgot Le Noir's famous illumination depicting the *Vagina Christi* (Fig. 1, New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, fol. 331r, *Prayer Book of Bonne of Luxembourg*).

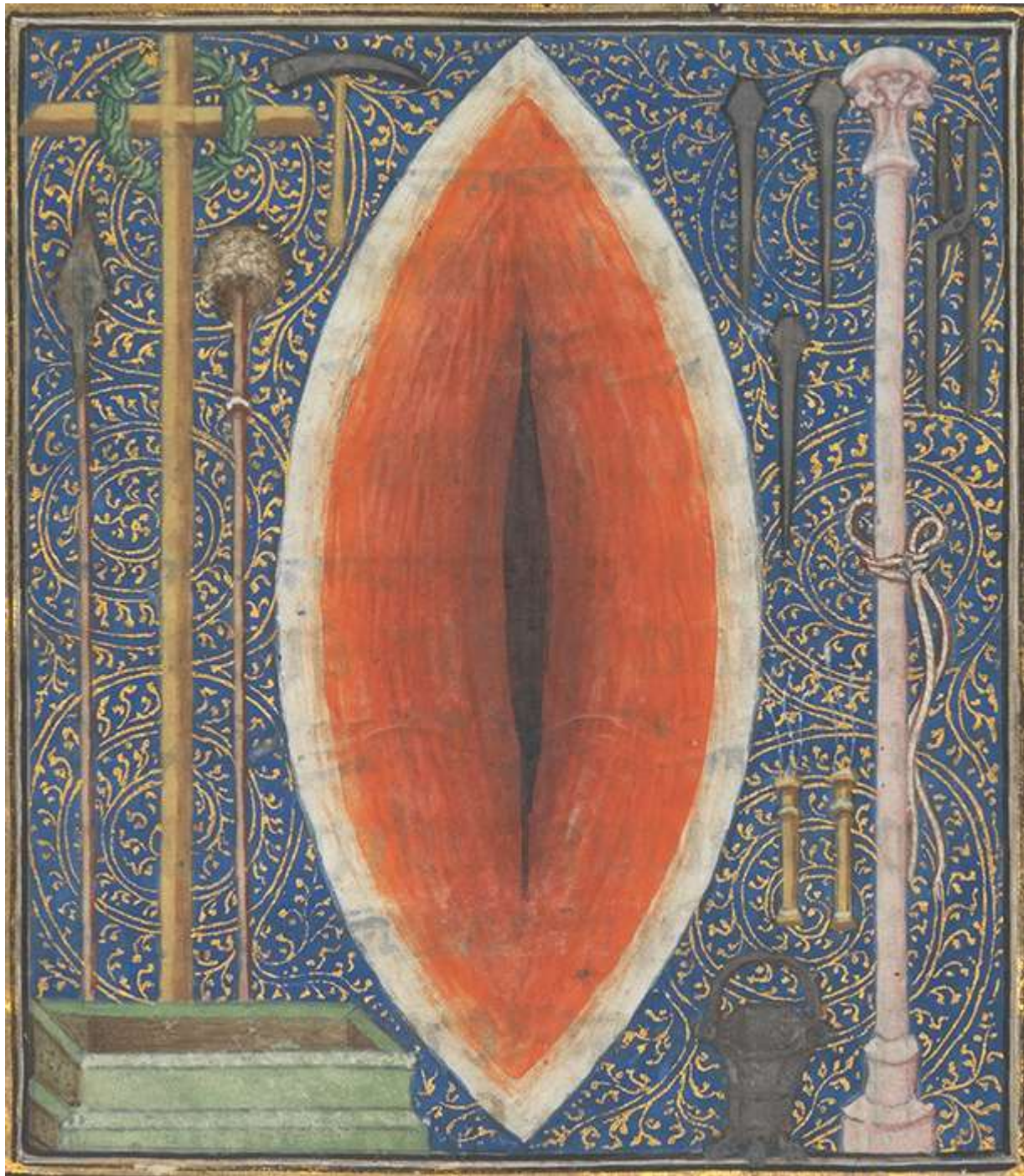


Fig. 1. New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, fol. 331r, *Prayer Book of Bonne of Luxembourg*

### The Vagina Christi: A Symbol of Divine Femininity

At its core, the Vagina Christi represents the divine feminine aspect of Christ(ianity). This symbol signifies the “womb of creation”, nurturing life and spiritual rebirth. In this

sacred image, we see the fusion of spirituality and femininity, underscoring the essential role of the feminine within the divine. Just as physical birth is associated with the maternal womb, spiritual birth is linked to the idea of being born into a new life through Christ's redemptive sacrifice.

During the conference on the topic of intersexuality in images during the Middle Ages, recently held in Lugano at the Receptio Center,<sup>1</sup> I had noticed how in the background of this famous image of the *Vagina Christi*, the illuminator Bourgot le Noir<sup>2</sup> had depicted six spirals that I immediately associated with the well-known Fibonacci sequence.

Clearly, the number six in this context is not coincidental, it is linked to the six days of creation in the Book of Genesis, where God created the world and all living creatures. It can symbolizes the act of creation itself.

As even the humanists are aware, the Fibonacci sequence, a mathematical phenomenon discovered by Leonardo of Pisa (Fibonacci),<sup>3</sup> reveals a profound connection between mathematics and nature. It begins with 1, with each subsequent number being the sum of the two preceding ones (1, 2, 3, 5, 8, 13, and so on). This sequence forms the foundation of the Fibonacci spiral.

Beyond the meanings ascribed to the spiral by psychoanalysis (I am thinking in particular of Jung's idea of the reinvigoration of life as well as the process of individuation through which the Ego learns to revolve around the Self, I am not suggesting here that Bourgot le Noir was familiar with Fibonacci's work, but simply that she knew the symbolism, found in artworks and many illuminated manuscripts, of the spiral.

---

<sup>1</sup> This article was written before Peter Kidd, a freelance consultant for auction houses evidently involved in questionable dealings, launched a highly suspicious hate campaign against the center and its founder on Twitter. Prof. Rossi had exposed a lobby of biblioclasts making money by dismantling medieval manuscripts and selling their pages.

<sup>2</sup> To attribute this miniature solely to Bourgot is a convention. In reality, in this case too, we can speak of duality, as it is impossible to distinguish the hand of the illuminator from that of her father.

<sup>3</sup> Leonardo of Pisa, commonly known as Fibonacci, was an Italian mathematician who lived during the Middle Ages. He was born around 1170 and is best known for introducing the Western world to the Hindu-Arabic numeral system, including the use of the digit zero. His most famous work is the *Liber Abaci*, published in 1202, which explained the decimal number system and demonstrated its practical applications in various mathematical and commercial contexts.

The spiral represents both masculine and feminine energies seeking integration and balance, as well as the passage of time allowing night to dissolve into day and day into night. It also symbolizes the alternation between existence on visible and invisible planes (creation and destruction, birth and death, etc.), which always resolves into rebirth.

Now, let's connect the dots. Within Bourgot Le Noir's illumination, we find the *Vagina Christi* surrounded by six spirals (to draw these shapes, the illuminator did not use a compass: the spirals are not exactly the same size), which represent continuous renewal, and the cyclical nature of faith.

In Christian culture, this can be linked to the concept of spiritual rebirth or being "born again" in Christ. Just as a spiral expands outward, the Christian journey is seen as an ongoing process of deepening one's faith, evolving spiritually, and moving closer to God. The concept of continuous renewal and spiritual growth represented by spirals can be expressed using a general logarithmic spiral formula:

$$R(\theta) = a * e^{(b\theta)}$$

$R(\theta)$  represents the distance from the origin to a point on the spiral at angle  $\theta$ .

'a' determines the initial distance from the origin (the size of the starting spiral).

'b' controls the rate of growth or expansion of the spiral.

In this context, as  $\theta$  increases, the spiral expands outward (a form of growth), symbolizing the ongoing deepening of faith and spiritual evolution. The spirals and their representation of growth and evolution, as well as the divine feminine's nurturing aspect, suggest a profound dual-gendered concept of divinity. This means that within the divine, there is a balance of both feminine and masculine energies that coexist and intertwine.

Just as the Fibonacci sequence emerges from the fusion of 1 and 2, the divine unity transcends gender and reflects the concept of God as both genders.

Now, let's integrate both the idea of divinity as the sum of various elements ( $D = \Sigma (E_i)$ ), the balanced dual-gendered aspect of divinity ( $D = (F + M) / 2$ ), and the concept of spirals for growth ( $R(\theta)$ ):

$$D = \Sigma (E_i) = (F + M) / 2 * R(\theta)$$

In this combined equation:

'D' represents divinity as a sum of various elements, encompassing both feminine ('F') and masculine ('M') aspects.

'R( $\theta$ )' symbolizes the spiritual growth represented by the spiral, which is influenced by and connected to divinity.

The equation signifies that divinity, as the sum of its elements, plays a central role in guiding and influencing the ongoing spiritual growth and evolution represented by the spiral. The balance of feminine and masculine aspects within divinity contributes to this growth.

A unified equation which emphasizes that the spiritual growth and evolution (R( $\theta$ )) is intrinsically linked to and influenced by the multifaceted nature of divinity (D) as represented by the summation of its elements ( $\Sigma (E_i)$ ) and the balanced interplay of feminine and masculine qualities within divinity:

$$D * R(\theta) = (\Sigma (E_i)) * R(\theta) = ((F + M) / 2) * R(\theta)$$

La metamorfosi per volontà divina:  
il motivo in *Yde et Olive* e la sua diffusione nel Trecento

PAOLO SPAGGIARI

L'interesse, relativamente recente, suscitato dagli studi di genere ha spinto la critica a indagare la presenza di elementi legati all'intersessualità in un periodo storico, il Medioevo, per troppo tempo ritenuto "buio" e incapace di sviluppare una riflessione complessa e profonda nei confronti dell'erotismo. Osservando con attenzione, si evince come la letteratura medievale, attraverso alcune eroine presenti nei *romans* e nelle *chansons de geste*, possa invece offrire dati significativi per analizzare due tematiche centrali quali il travestitismo e il transgenderismo. Androginia, omoerotismo e contrasto tra *Nature* e *Noretire* - ovvero sesso biologico e identità di genere - affiorano con forza tra le pagine dei manoscritti e costringono il lettore contemporaneo a riconsiderare il ruolo e l'importanza di tali concetti, senza dubbio moderni, nei testi del passato.

La figura femminile, schiacciata dall'egemonia patriarcale, pare emergere dal suo silenzio grazie alla penna delle autrici e degli autori che, a cavallo tra XIII e XIV secolo, danno vita all'immagine di una donna forte, indipendente e in taluni casi eroica. Le giovani protagoniste di queste opere, costrette dalle vicissitudini ad assumere un ruolo maschile e a travestirsi, divengono per un certo periodo spadaccini, cavalieri, mariti... e addirittura sovrani. La maggior parte di esse, dopo questa "trasformazione obbligata", fa ritorno al proprio ruolo originario; altre invece non solo mantengono la propria mascolinità acquisita ma diventano oggetto di una metamorfosi che le renderà degli uomini in carne ed ossa. Il presente elaborato si concentra su quest'ultimo aspetto, ovvero la miracolosa trasformazione sessuale, da donna a uomo, grazie all'intervento divino.

## Yde et Olive

Un'opera del tardo Duecento pare contenere tutti gli elementi elencati nell'introduzione, si tratta di *Yde et Olive*, una *chanson de geste* del ciclo di *Huon de Bordeaux* tramandata da un unico testimone.<sup>1</sup> Una bellissima principessa di nome Yde, raggiunti i quindici

---

<sup>1</sup> Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. L II 14.

anni, cade vittima delle brame incestuose del padre, il re Florent. Egli dichiara pubblicamente di volerla sposare, poiché le ricorda la moglie Clarisse, morta di parto. La giovane, per salvare il proprio onore e la propria anima, decide di fuggire dal regno, indossa abiti maschili, si cinge una spada al fianco e si aggrega a una compagnia di ventura come scudiero. Tra mille avventure giungerà a Roma, dove entrerà al servizio dell'imperatore Oton come guardia del corpo della figlia, la bellissima principessa Olive. La giovane romana ben presto si innamorerà dell'eroe, il quale, dopo essere divenuto un cavaliere e aver salvato la città dall'invasore, la otterrà in sposa. I problemi di Yde – che ha cambiato nome in Ydé – non sono dunque finiti; si sentiva finalmente salva lontana dalla patria, ma ora il suo corpo femminile rischia di condannarla:

« Glorious Dix, qui mains en Trinité,  
De ceste lasse cor vous pregne pités  
Cui il covient par force marier !  
He ! Florens, peres, come eüs mal penser  
C'a nul baron ne me vausis donner,  
Ains me cuidas a mouiller espouser !  
Mix me laissasse en .I. fu embrase[r] !  
Je m'en fuï, pour la honte eskiver,  
De ton païs, par ton pecié mortel.  
En maint peril a puis mes cors esté.  
Or me cuidai dedens Romme garder,  
Mais jou voi bien, mes cors ert encusés !  
La fille au roi a mon cors enamé,  
Or ne sai jou comment puisse escaper !  
Se jou lor di femme sui [par ve]rté,  
Tantost m'aront ochis et decopé,  
U a mon pere diront la verité ;  
Il me rara mout tost, se ci me set !  
U il m'estuet fuïr outre la mer ;  
Comment qu'il voist, malvais plait ai tourvé.  
Et nonpourquant, jou ai dit fausseté :  
Puis que j'ai Romme et l'onour conquesté,  
J'espouserai la fille au couronné,  
Si face Dix de moi sa volenté ! »

Dio Glorioso, che dimori in Trinità, / di questo corpo stanco abbi pietà / poiché deve sposarsi per forza!  
/ Ah! Florent, padre, che pessimo pensiero / non volermi concedere ad alcun barone, / e desiderarmi  
come tua sposa. / Avrei preferito lasciarmi ardere in un fuoco! / Sono fuggita, per evitare l'onta, / dalla

tua terra, per il tuo peccato mortale. / Mi sono esposta a molti pericoli. / Credevo di essere protetta a Roma, / ma il mio corpo verrà svelato! / La figlia del re si è innamorata di me, / ora non so come potrei salvarmi! / Se dico loro che in realtà sono [una] donna / mi uccideranno e faranno a pezzi, / oppure diranno a mio padre la verità / [ed] egli, se saprà che sono qui, mi riavrà presto! / Dovrò fuggire al di là del mare. / Comunque la si guardi, mi sono messa in una brutta situazione. / Ciononostante, anche se ho mentito: / poiché ho conquistato Roma e l'onore, / sposerò la figlia del [re] coronato, / Dio faccia di me la sua volontà.<sup>2</sup>

Durante le prime notti di nozze, la coppia non va oltre i baci e i teneri abbracci. Yde/Ydé sa bene che non potrà celare a lungo il suo sesso, così decide di dire la verità alla moglie e lei, per l'amore sincero che le unisce, giura sulla Vergine Maria di mantenere il segreto:

Et Yde jut avoecques s'espousee ;  
Ne l'a nient plus que soloit aparlee;  
Devers les rains pointe nē adesee.  
Olive s'est durement mespensee,  
Sa compaignie a sacie et boutee,  
Et Yde set molt bien u elle bee.  
Vers li tourna, plus ne li fist celee.  
De cief en cief li a l'uevre contee,  
Que femme estoit, merci li a crieie,  
Et que fuïe estoir pour le sien pere,  
Hors de son liu, par estranges contree.

Yde giacque con la sua sposa; / [e] non fece nulla di più che rivolgerle parola; / verso i fianchi non avvicinò la punta. / Olive si insospettì molto, / afferrò e strinse il compagno, / Yde sapeva bene ciò che desiderava. / Si girò verso di lei e non nascose più [il suo segreto]. / Le raccontò la storia da capo a capo, / di essere donna (e la pregò di avere pietà) / e di essere fuggita da suo padre, / lontano da casa, in terre straniere.<sup>3</sup>

Purtroppo, gli sposi vengono traditi da una spia: un giovanotto racconta al sovrano ciò che Yde/Ydé ha rivelato a Olive. Oton, furioso, fa preparare un bagno e invita il genero a lavarsi insieme a lui; espediente per vedere il suo corpo nudo e conoscere la verità. Yde/Ydé si rifiuta di spogliarsi, l'imperatore, dunque, minaccia di metterla al rogo insieme alla figlia. La giovane travestita, ormai certa di morire, prega Dio affinché venga in loro soccorso:

---

<sup>2</sup> *Yde et Olive*, éd. Podetti, vv. 885-908 (trad. mia).

<sup>3</sup> *Ivi*, vv. 984-994 (trad. mia).

Yde trambla, Olive a souspiré,  
 A genouillions a Diu merci crié.  
 Li rois a tout son barnage mandé,  
 Devant aus tous ceste cose a conté.  
 Tout em plourant a cascun escrié :  
 « Seignour, dist il, quel conseil me donrés? »  
 « Fai les ardoir ! » cascuns li a crié.  
 Ensi com Yde a de paour tramblé,  
 De vers le ciel descent une clartés ;  
 Ce fu uns angles, Dix le fist avaler.  
 Au roi Oton a dit : « Tout cois estés !  
 Jesus te mande, li rois de maïsté,  
 Que tu te baignes et si lai chou ester,  
 Car jou te di, en bonne verité,  
 Bon chevalier a u vassal Ydé.  
 Dix li envoie et donne par bonté  
 Tout chou c'uns hom a de s'umanité.  
 Lai le garchon, dist li angles, aler,  
 Il vous avoit dit voir, mais c'est passé.  
 Hui main iert feme, or est uns hom carnés ;  
 [...]

Et vostre fille avoec ydain lairés.  
 .I. fil aront, Croissans iert apellés  
 [...] »

Yde tremò e Olive sospirò, / in ginocchio a Dio pietà chiese gridando. / Il re radunò i suoi baroni, / e davanti a loro raccontò questi fatti. / Piangendo a ciascuno domandò: / «Signore, che consiglio mi darete?» / «Falle ardere!» ognuno gridò. / Mentre Yde tremava di paura, / dal cielo discese una luce; / era un angelo, inviato da Dio. / Disse al re Oton: «Fate silenzio! / Gesù ti comanda, il re di grandezza, / di bagnarti e lasciare le cose come stanno, / poiché io ti dico, in verità, / che il tuo vassallo Ydé è un buon cavaliere. / Dio gli invia e dona per bontà / tutto ciò che un uomo possiede per natura. / Lascia andare il ragazzo (la spia), / vi ha detto il vero, ma ciò è passato. / Stamattina era donna, ora è un uomo in carne ed ossa; [...] E lascerete vostra figlia con Ydé. / Avranno un figlio, che si chiamerà Croissant [...]»<sup>4</sup>

## La diffusione del motivo nel Trecento

---

<sup>4</sup> Ivi, vv. 1032-1056 (trad. mia).

La trama di *Yde et Olive* – che con tutta probabilità deve le sue origini al *Mito di Ifide*,<sup>5</sup> cristianizzato e inserito nei canoni dell’epica cavalleresca – influenzerà alcune opere del Trecento, nelle quali, oltre al topos del travestimento e dell’assunzione di un’identità maschile per fuggire da un pericolo, ritroveremo il motivo del matrimonio omosessuale e del cambio di sesso, accordato con favore da Dio per la salvezza della coppia. Tra di esse *Tristan de Nanteuil* e il *Miracle de la fille d’un roy*; opere francesi che valicheranno le Alpi gettando le fondamenta di due cantari toscani: la *Reina d’Oriente* di Antonio Pucci e la *Bella Camilla* di Pietro da Siena.

*Tristan de Nanteuil* (1350 c.)

Blanchandine, moglie di Tristano, si ritrova ad assumere un ruolo maschile per sfuggire a un pericolo e cambia identità divenendo Blanchandin. Rifugiatasi presso Clarinde, regina di Babilonia – credendo Tristano morto –, finisce per cedere alle avances della donna, che lo considera un avvenente cavaliere, e infine accetta di sposarla. Un traditore avverte la regina che il marito è in realtà una fanciulla, così Clarinde, per fugare ogni dubbio, lo invita a fare un bagno con lei nella sua camera. Quando la situazione sembra precipitare, un grande cervo irrompe miracolosamente nel palazzo creando un diversivo per la fuga dell’eroina. Blanchandin/e segue l’animale in una foresta impenetrabile, dove prega Dio di darle la possibilità di vendicare l’amato Tristano; subito dopo, entra in scena un angelo e le offre la possibilità di scegliere se restare donna o diventare uomo:

Or te mande Jhesus, qui le monde estora,  
Lequel tu aimes mieulx, or ne me cellés jà,  
Ou adès estre femme ainsi que te créa,  
Ou devenir un home; à ton vouloir sera...  
Quant Blanchandine l’ot, tout le sanc li mua:  
Dieu, dist ele, me fist et si me defera,  
Dieu scet lequel des deus plus me pourfitera...  
Dame, ce dist li anges, dire vous convendra

---

<sup>5</sup> Libro IX delle *Metamorfosi* di Ovidio: un uomo povero, di nome Ligdo, ammonisce la moglie dicendole che se partorirà una femmina saranno costretti ad ucciderla, poiché non hanno i mezzi per sostentarla. Nasce una bambina e la madre, per salvarla, ordina che venga vestita e allevata come se fosse un maschio. Passati tredici anni, Ligdo combina un matrimonio tra il “figlio” e la bella Iante; i due si innamorano, ma Ifide è in preda all’angoscia, poiché consapevole che presto il suo segreto verrà svelato. Madre e figlia si recano nel tempio di Iside e in lacrime pregano di essere aiutate; la dea si manifesta, accoglie le loro preghiere e trasforma la ragazza in un uomo.

Lequel vous amés mieulx, et il le vous donra.  
Quant Blanchandine l'ot, à genoulx se geta..  
Ungs homs veus devenir, par moy vengié sera  
Le damoiseaulx Tristan qu'à honneur m'espousa...

Or ti domanda Gesù, che il mondo creò, / ciò che ami di più, non celarmelo, / restar per sempre donna  
così come ti creò, / o divenir uomo; sarà secondo il tuo volere. / Quando Blanchandine l'udì tutto il  
sangue le fremette: / Dio, disse, mi fece e così mi sottometterà alla sua volontà, / Dio sa quale dei due mi  
sarà di maggior vantaggio. / Signora, disse l'angelo, dovrete dire / ciò che amate maggiormente, ed egli  
ve lo donerà. / Quando Blanchandine l'udì, si gettò in ginocchio [e disse:] / Voglio diventare uomo, per  
mano mia sarà vendicato / il nobile Tristano che con onore mi sposò.<sup>6</sup>

La fanciulla si trasforma, sicura di aumentare le possibilità di vendicare il marito, ma subito dopo la metamorfosi apprende che Tristano è ancora vivo. Il protagonista, vedendo la moglie divenuta un maschio, perde ogni interesse nei suoi confronti e sposa un'altra principessa. Blanchandin/e resterà al fianco della regina Clarinde, dimostrandosi un uomo valoroso, e dal loro amore nascerà un figlio.

*Miracle de la fille d'un roy*<sup>7</sup> (seconda metà del XIV sec.)

Un re vedovo promette di non risposarsi, se non con una donna che eguagli in bellezza la sua defunta regina. I baroni consigliano al sovrano di sposare la propria figlia, Ysabel, poiché bellissima e in età da marito. La giovane principessa tenta di dissuadere il padre, ma senza risultato; affranta e intimorita, riesce comunque a far posticipare le nozze di un paio di mesi. Nel frattempo, si traveste da uomo e fugge a Costantinopoli, dove entra al servizio dell'imperatore come cavaliere. Le doti guerresche dell'eroina travestita le fanno ottenere il favore della corte, tanto che i baroni suggeriscono all'imperatore di dare in sposa "al giovane" la propria figlia. Ysabel non può opporsi a tale generosa offerta e il matrimonio viene celebrato quello stesso giorno. Dio invia l'arcangelo Michele a confortarla: il Signore le ordina di giacere con la moglie e rivelarle il suo segreto; Ysabel obbedisce con cuore rasserenato e racconta alla sua sposa l'intera vicenda:

Sachiez conme vous femme suy,

---

<sup>6</sup> *Tristan de Nanteuil*, éd. P. Paris, p. 256 (trad. mia).

<sup>7</sup> L'opera fa parte dei *Miracles de Nostre Dame par personnages*, una raccolta di quaranta miracoli drammatici rappresentati a Parigi tra il 1339 e il 1382 (la pièce in analisi è la numero 37, una delle ultime andate in scena).

Fille de roy et de royne.

Sappiate che come voi sono donna / figlia di re e di regina. <sup>8</sup>

La moglie la rassicura: le sarà fedele, come è bene che una donna si comporti con il proprio marito. Purtroppo, un monaco ascolta la conversazione e denuncia la coppia all'imperatore; per dar credito alle sue parole, il religioso suggerisce al sovrano la prova del bagno. Dio ordina a Michele di assumere le sembianze di un cervo bianco, in modo che l'imperatore e il suo seguito abbiano desiderio di cacciarlo. Creato il diversivo, l'angelo in forma animale si presenta alle due giovani e tramuta (temporaneamente) Ysabel in un uomo, in modo che possa superare con facilità la prova:

Pour ce qu'avez en Dieu fiance,  
Sur vous fera de sa puissance  
Telle vertu, ce vous promez.  
Que toy qui fille et mari es,  
Quant nu despoulié te seras  
Et qu'entrer ou bain deveras  
C'on a fait pour toy adviser,  
Ne sera nul qui diviser  
Puist de toy, tant y prende garde,  
Qu'omme ne soies. [...]

Poiché avete fede in Dio / su di voi con la sua potenza / eserciterà tale virtù, ve lo promette. / Tu che donna e marito sei, / quando spogliata nuda sarai / e dovrai entrare nel bagno / che hanno preparato per smascherarti / nessuno potrà / pensare, guardandoti, / che non sei un uomo. <sup>9</sup>

L'imperatore accusa il monaco di aver mentito, ma in sua difesa parla Ysabel: la giovane rivela alla corte la sua vera identità e le ragioni del travestimento. Il sovrano, venendo a conoscenza dei favori che Dio le ha accordato, decide di inviare la propria figlia in sposa al padre di Ysabel e di prendere quest'ultima in moglie.

*Cantari della Reina d'Oriente* (1375 c.)

In Oriente vive una bellissima e potente regina, tale è la sua bellezza che l'imperatore stesso la desidera oltremodo, al punto di tentare addirittura di possederla con la forza.

---

<sup>8</sup> *Miracles de Nostre Dame par personnages*, éd. G. Paris et U. Robert, t. VII, vv. 2586-2587 (trad. mia).

<sup>9</sup> Ivi, vv. 2909-2918 (trad. mia).

Ella non ha ancora avuto figli, preservandosi casta per ben trent'anni di matrimonio; tuttavia, rientrata in patria dopo un violento scontro con l'imperatore, l'esigenza di generare un erede maschio per governare il regno si fa più che mai necessaria. Poco tempo dopo, il re muore e la regina dà alla luce una femmina; per ovviare all'amara questione interviene Berta, la sua astuta *segretiera*. La donna sostituisce la bambina con un neonato, in modo che i baroni possano essere assicurati, e fa crescere la principessa come un maschio, lontano dal palazzo. All'età di sette anni, Berta esegue di nuovo lo scambio e consiglia alla regina di mandare il "ragazzo" a Bologna per studiare; infine, a quindici anni, la madre lo richiama a corte perché venga incoronato re. La nostra eroina, agli occhi di tutti, è un bel giovanotto virile che sa giostrare e tirare di scherma; per questo l'imperatore decide di combinare un matrimonio dandogli in sposa la propria figlia. Le nozze vengono celebrate a Roma, la prima notte, però, la moglie nota che il marito non ha desiderio di possederla, e se ne lamenta; dunque la protagonista piangendo le confessa il proprio segreto. La giovane allora la rassicura, in questa vicenda le sarà *sorella*:

«Tu sè figliuola peggio maritata  
che n'ün'altra che nel mondo sia,  
ed io son quella che t'ò inganata,  
come udirai, contro alla voglia mia»;  
e tutta la novella ebbe contata  
piangendo fortemente tutta via,  
dicendo: «Come tu femina sono,  
e, degna di morir, chieggo perdono».

Apresso disse ciò che donna Berta  
l'avea insegnato, colla mente griève,  
e la fanciulla, per esser più certa,  
– che non credeva al suo detto di lieve –  
tutta dal capo al piè l'ebbe scoperta,  
che pareva pure una massa di neve;  
e po' le disse, quando ben l'adocchia:  
«Non pianger più, ch'i' sarò tuo sirocchia».

E 'nsieme si promisson d'osservare  
verginità mostrandosi contente,  
e questo fatto non manifestare  
in tutta la lor vita a ' uom vivente;

[...] <sup>10</sup>

La coppia, con una scusa, riesce ad allontanarsi da Roma per fare ritorno in Oriente, dove conta di poter vivere al sicuro. Tra le due giovani sboccia un amore sincero – nel testo non mancano elementi erotici –, ma dopo due anni la loro pace viene infranta dal tradimento di Berta, che rivela all'imperatore: «La tuo figlia è ancor pulzella, / ché femina è lo sposo sì com'ella». Quelle parole varranno quanto una condanna a morte:

Po' che du' anni insieme furo state,  
amando l'una l'altra d'amor fino,  
per lo gran caldo avvenne, un dì di state,  
ch'ell'erano spogliate in un giardino,  
e donna Berta le trovò abbracciate,  
e riprendélle per aspro latino;  
ed elle disson: «Va via, vecchierella,  
che non cape tra noi più tuo novella».

E donna Berta allor, molt'adirata,  
fra 'l suo cuor disse: «I' ne farò vendetta»;

[...] <sup>11</sup>

L'imperatore riesce ad attirare l'ignara coppia a Roma e, per scoprire il sesso del genero, fa ricorso alla prova del bagno. Una volta rientrati da una battuta di caccia, “il giovane” dovrà spogliarsi, rivelando una volta per tutte se Berta ha detto il vero. Avvisata di ciò che le aspetta e presa dalla disperazione, la protagonista cerca uno specchio d'acqua nel quale affogarsi. Conficca la spada nel terreno e inizia a pregare, quand'ecco che si fa avanti un cervo, tra le sue corna appare un angelo e, per volontà di divina, avviene la metamorfosi:

Il cerbio giunse e inanzi a lui soggiorna:  
il re teme' non fusson cavalieri,  
e ' apparigli un angioli tra le corna,  
dicendo: «Re, non ti dar più pensieri;  
arditamente alla città ritorna  
e colla sposa fa ciò ch'è mestieri,

---

<sup>10</sup> *Cantari della Reina d'Oriente*, ed. A. Motta e W. Robins, testo stabilito da Robins (TR), Cantare III, 14-15.

<sup>11</sup> Ivi, (TR), Cantare III, 24-25.

ché tu sè maschio per grazia di Dio  
e ' ài ciò che bisogna». E poi spario.<sup>12</sup>

Rientrato dalla caccia tramutato, il giovane supera facilmente la prova del bagno. La moglie desidera giacere con il marito, così la coppia, prima di far definitivamente ritorno in Oriente, si unisce carnalmente:

[...]  
presel per mano e ' in camera 'l mena,  
dicendo: «Amore, andianci a letto avaccio!»  
Po' fer nel letto l'amorosa danza,  
come tra mogli' e marito è usanza.

Po' ch'ell'ebbe assagiato quell'ucello  
disse: «Amor mio, donde avestù questo?»  
Ed e' rispuose: «L'agnol Gabriello,  
come Iddio volle, me 'l fe' manifesto»;  
«Non maraviglia s'egli è buono e bello,  
– diss'ella – se da ciel venne sì presto»;  
e ' il re disse: «I' vorrei ch'al presente  
tornassimo a mie madre in Oriente».<sup>13</sup>

### *Cantari della Bella Camilla (1371-1379 c.)*

Amideo, re di Valenza, ha per moglie la bellissima Idilia, i due si amano molto e hanno una figlia, Camilla. La ragazza, al contrario delle altre eroine, mostra sin da subito evidenti segni di un carattere mascolino, si dedica alla scherma, all'equitazione e ai tornei:

[...]  
Ella regendosi con atto maschile  
di femina ogni cosa aveva a vile.

Per lei servire tenie molti donzelli,  
femmine seco non volie vedere,  
e dilettavasi in cani e 'n uccelli.  
Tre scermidori cominciò a ttenere  
a llei insegnare e a certi damigelli

---

<sup>12</sup> Ivi, (TR), Cantare III, 33.

<sup>13</sup> Ivi, (TR), Cantare III, 41-42.

di gran legnaggi e di gran podere.  
La sera cavalcava e lla mattina,  
di questo diventò maestra fina.

A dDio e al mondo era sì graziosa,  
chi lla vedie periegl'esser beato.  
Ella si diletta in ogni cosa;  
a giostra andava come uomo armato;  
di natura era forte e poderosa.  
Perseverando questo modo usato,  
delle giostre portava onore e pregio,  
così d'arme montò inn alto pregio.<sup>14</sup>

Idilia si ammala e prima di morire fa giurare al marito di non sposarsi, se non con una donna più bella di lei; il re acconsente, ma non riesce a trovare una dama al pari della defunta regina, così il suo desiderio si rivolge verso la figlia: «Bella figliuola, i' ti vo' per mogliera». Camilla rifiuta con sdegno di commettere un simile peccato, il padre alza la spada contro di lei deciso a percuoterla, ma un angelo interviene e suggerisce alla fanciulla le parole da usare. La principessa fa credere al re di accettare il matrimonio ma intanto, con l'aiuto di un fratello di latte di nome Manbriano, progetta la fuga. La protagonista riesce a prendere il mare, indossa abiti maschili e si fa chiamare Amodio. Dopo alcune sfortunate e stravaganti avventure, l'eroina si trova a Leanza, nel regno di Aquileia, presso la corte di re Felice. «Il giovane» offre i suoi servigi al sovrano e incontra la bellissima principessa Cambragia, che subito se ne invaghisce. Il re ha già scelto per lei come marito il duca di Baviera, ma la figlia con astuzia convince il padre a farsi dare in sposa a un nobile del suo reame; dunque, il sovrano organizza un torneo mettendo in palio la mano della figlia. Vincitore, come è facile immaginare, risulta Camilla/Amodio, che ora si trova costretta a sposare Cambragia e teme per il suo segreto, che presto o tardi sarà svelato:

[...]

O padre, questa arà le crude doglie,  
quando saprà che suo marito è moglie.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> *Cantari della Bella Camilla*, ed. Galbiati, Cantare I, 35-37.

<sup>15</sup> Ivi, Cantare VI, 51.

I baroni, gelosi e pieni di sospetto, bramano conoscere le vere origini dello straniero. Il marchese di Brandeburgo escogita un piano: manderà un nano sotto il letto nuziale per origliare ciò che si diranno i novelli sposi. Quella notte, la protagonista confessa i suoi segreti alla moglie; la spia va dunque a riferire al suo signore, che informa il re. Infuriato il sovrano ordina che tutti i cavalieri si presentino per fare il bagno insieme a lui, in questo modo metterà alla prova il genero. Camilla/Amodio sente avvicinarsi la fine e pietrificata dal terrore rifiuta di spogliarsi; il re ordina alle guardie di denudarla con la forza, ma proprio quando tutto sembra perduto appare una leonessa che mette in fuga gli uomini e insegue la protagonista fin dentro a una foresta. La fiera si rivela essere un angelo inviato da Dio per salvare la giovane trasformandola in vero uomo:

Amadio per dolore tutto si stampa.  
Ferma che ffu, <andò> a llei prestamente  
ed ella allor levò la ritta zampa  
e cominciò a parlar dolcemente  
e disse: «Tu ch'ha' dentro mortal vampa,  
sappi per verità, figlia piacente,  
ch'i' son l'angel di Dio a tte mandata  
per la pazienza ch'hai in te portata.

P<er> lo gran mal che del padre fugisti  
e per la pazienza de' tormenti,  
vole Iddio Padre che ttu grazia acquisti:  
che ttu femina sè, maschio diventi».  
Poi il segnò cantando i salmisti,  
allor si scosson suo membri soventi.  
Quando fatto [s] ebbe la benedizio<n>e,  
Camilla bella trovossi garzone.<sup>16</sup>

Il poemetto si conclude con un lieto fine: il re vedendo il corpo virile del genero scioglie ogni dubbio, placa la sua ira e rientra a corte con i propri cavalieri. Camilla, diventata Amodio, rivela le sue nobili origini al sovrano che, folle di gioia, allestisce una gran festa in suo onore. Gli ultimi versi ci rivelano che gli sposi avranno cinque figli ed erediteranno il regno di Aquileia, assieme a quello di Valenza reclamato dal protagonista.

## La metamorfosi per volontà divina

---

<sup>16</sup> Ivi, Cantare VIII, 16-17.

Le opere consultate ci riportano a concetti moderni (identità di genere, orientamento sessuale e transgenderismo) che ovviamente nel Medioevo non esistono, o meglio non sono conosciuti. All'epoca, l'asimmetria tra sesso e ruolo, sesso e comportamento, sesso e apparenza, trova il suo termine di paragone più prossimo nell'androginia – spesso confusa e sovrapposta all'omosessualità. Yde è certamente una figura androgina, bellissima principessa adolescente, nel giro di pochissimo tempo, si trasforma in un robusto cavaliere dalla marcata identità maschile. La sua virilità, il portamento, gli abiti e i modi, sono sufficienti per identificarlo come uomo agli occhi del mondo; nonostante il suo sesso biologico. Yde/Ydé è l'emblema della *coincidentia oppositorum*, femmina e maschio al tempo stesso. Come dicevamo, l'androginia non è sconosciuta all'uomo medievale e la sua fonte – tralasciando la medicina che pare occuparsene solo in maniera marginale – non va ricercata solamente nel *Mito di Aristofane*,<sup>17</sup> un primissimo riferimento giunge a noi dalla Bibbia: «Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò».<sup>18</sup> Secondo l'esegesi biblica di tradizione ebraica (Midrash), al momento della creazione Adamo era un unico essere, un androgino; in seguito, Dio lo prese da uno dei suoi *lati*<sup>19</sup> e lo segnò a metà creando così l'uomo e la donna.<sup>20</sup> Questa tesi doveva essere nota anche in ambiente cristiano, poiché la troviamo confutata da Pietro Cantore a margine di un testo che condanna la *sodomia*; egli sostiene che Dio non creò un essere ermafrodito ma due sessi distinti. Tuttavia, il teologo del XII secolo, non nega l'esistenza degli androgini, anzi attesta come la Chiesa permetta loro, essendo dotati dello *strumento* di entrambi i sessi, di scegliere autonomamente, in base alla loro *attitudine* – oggi diremmo orientamento sessuale – maggiormente attiva (*infiammarsi*) o passiva (*intenerirsi*), di sposarsi e avere rapporti con l'uno o l'altro sesso.<sup>21</sup>

Come possiamo facilmente notare, gli elementi che costituiscono la trama di *Yde et Olive* (principessa in pericolo, travestimento, fuga, matrimonio omosessuale, prova del bagno, intervento divino e metamorfosi) hanno avuto una certa fortuna e si possono ritrovare in alcune opere anche lontane tra loro nel tempo e nello spazio. Riassumendo, le nostre eroine, dopo aver assunto un'identità maschile per necessità, si trovano sposate con

---

<sup>17</sup> Platone, *Simposio*.

<sup>18</sup> Genesi 1:27.

<sup>19</sup> Genesi 2:21 usa il termine צֵלַע [tsela] *costola, fianco, lato*.

<sup>20</sup> Cfr. *Beresit rabba*, VIII, 1.

<sup>21</sup> Cfr. Pietro Cantore, *Verbum abbreviatum*, Caput CXXXVIII.

un'altra donna e devono affrontare una nuova minaccia: il desiderio di vendetta del sovrano; la situazione, infine, si sblocca grazie all'intervento divino e al cambio di sesso. Considerando che il Medioevo è un periodo storico che conosce una forte avversione per il *vitio sodomitico* – ovvero ogni forma di perversione sessuale, in particolare quella tra individui dello stesso sesso – nei testi analizzati ci sono almeno due elementi che certamente, secondo la morale dell'epoca, sarebbero stati oggetto di condanna: il travestitismo e l'omoerotismo.<sup>22</sup> Alla luce di ciò, tuttavia, notiamo come l'autore di *Yde et Olive* – e allo stesso modo gli autori che ne ricalcano la trama – rompa in maniera netta questo modello discriminante. Ad una attenta analisi, si può notare come nelle opere né la “legge degli uomini” né quella “divina” facciano leva su tali “crimini/peccati”. L'ira del sovrano e dei baroni non ha nulla a che vedere con l'omoerotismo degli sposi; l'elemento sconvolgente del matrimonio omosessuale non è dato dall'omosessualità in sé, ma dall'impossibilità della coppia di procreare, e dunque di garantire un erede al padre della sposa. Ciò che viene intaccato, dal punto di vista del potere politico, sono la stabilità della stirpe e i diritti ereditari;<sup>23</sup> non vi è traccia di un oltraggio morale da punire, l'unico motivo che conduce alla pena di morte sembra derivare da questioni puramente materiali.

Secondo Michèle Perret la metamorfosi ha lo scopo di ristabilire l'*ordine naturale*, dopo lo sconvolgimento dei sessi e dei ruoli sociali, rafforzando lo *status quo*, ed è concessa da Dio come ricompensa per le virtù morali dell'eroina.<sup>24</sup> Tuttavia, a questa lettura patriarcale ed “eteronormativa” si contrappone, nel testo, l'assenza totale di condanna da parte di Dio nei confronti di quelle che, secondo la morale contemporanea, non potevano essere considerate altro che aberrazioni; al contrario, il soccorso contro la violenza degli uomini discende proprio dalla Provvidenza. Se partiamo dal presupposto che Dio è infallibile, non si può vedere nella asimmetria tra sesso e identità di genere un “errore” e,

---

<sup>22</sup> Il peccato relativo all'indossare abiti del sesso opposto fa riferimento a Deuteronomio 22:5 «La donna non si metterà un indumento da uomo né l'uomo indosserà una veste da donna; perché chiunque fa tali cose è in abominio al Signore tuo Dio». Per quanto riguarda la sua chiamata in causa nella vita civile, basti ricordare che tra i capi d'accusa nel processo a Giovanna d'Arco vi era quello di essersi vestita da uomo. Per ciò che concerne, invece, la tensione omoerotica – palpabile in queste narrazioni – non è necessario dilungarsi nell'affermare quanto venisse stigmatizzata; per approfondimenti, cfr. J. Boswell, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*, Chicago, University of Chicago press, 1980.

<sup>23</sup> Cfr. D. Watt, *Behaving like a Man? Incest, Lesbian Desire, and Gender Play in Yde et Olive and Its Adaptations*, in «Comparative Literature», vol. 50, no. 4, 1998, pp. 265-285.

<sup>24</sup> Cfr. M. Perret, *TRAVESTIES ET TRANSSEXUELLES: YDE, SILENCE, GRISANDOLE, BLANCHANDINE*, in «Romance Notes», vol. 25, no. 3, 1985, pp. 328-340.

di conseguenza, la metamorfosi non può essere una “correzione”. Allo stesso modo, l'orientamento omosessuale non può essere considerato uno sbaglio e, seguendo questa logica, agli occhi di Dio l'amore tra individui dello stesso sesso non costituirebbe un atto *contro natura*.<sup>25</sup> Tuttavia, la coppia ha contratto matrimonio e, come sappiamo, il matrimonio cristiano tra i suoi principali fini ha quello della procreazione. In tal senso, questa unione si trasforma in un limite alla piena realizzazione degli innamorati, da cui il necessario intervento divino. La narrazione lascia intendere che la volontà di Dio non sia quella di spezzare un legame proibito, ma piuttosto di rompere le barriere che limitano i due giovani aprendo la strada alla loro felicità. La metamorfosi va dunque interpretata come una benedizione, una conferma dell'appoggio divino al loro amore.

L'intervento provvidenziale di Dio per salvare la coppia dalla brutalità umana, senza ombra di riprovazione per le manifeste trame omoerotiche, resta l'elemento più eclatante. Il topos, opponendosi ai canoni morali dell'epoca, accende la curiosità sulle intenzioni dell'autore; verrebbe quasi da chiedersi, infatti, se non ci fosse la volontà di giustificare, o persino difendere, l'amore omosessuale. Ad ogni modo, che si tratti di un gusto per le narrazioni trasgressive o di un tentativo di legittimare l'omosessualità, la penna che si nasconde dietro *Yde et Olive* – per quanto possa sembrare anacronistico – ci regala un piccolo quadro di come il travestitismo e il transgenderismo sortissero un certo fascino e un certo interesse nel tardo Medioevo; un fascino che, evidentemente, ha avuto fortuna e ha favorito la diffusione del motivo della metamorfosi per volontà divina.

---

<sup>25</sup> Per approfondire l'assenza del concetto moderno di *ordine naturale* nel Nuovo Testamento e il significato di *natura* nelle opere paoline cfr. Boswell, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*, op. cit., pp. 110-113.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti

*Cantari della Bella Camilla* = R. Galbiati, *Cantare di Camilla di Pietro canterino da Siena: storia della tradizione e testi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura (Temi e testi, 142), 2015.

*Cantari della Reina d'Oriente* = A. Pucci, *Cantari della Reina d'Oriente*, Edizioni critiche a cura di A. Motta e W. Robins, Bologna, Commissione per i testi di lingua (Collezione di opere inedite o rare, 163), 2007.

*Miracle de la fille d'un roy* = G. Paris, U. Robert, *Miracles de Nostre Dame par personnages publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*, t. 7, Paris, Firmin Didot, 1876-1893.

*Tristan de Nanteuil* = P. Paris, *Tristan de Nanteuil*, in «Histoire littéraire de la France», t. 26, Nendeln, Kraus Reprint, 1971.

*Yde et Olive* = E. Podetti, *Une continuation de "Huon de Bordeaux": "Yde et Olive". Édition critique et commentaire, entre réminiscences folkloriques et résonances littéraires*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg et Università degli studi di Padova, 2019.

### Studi

1980

J. Boswell, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*, Chicago, University of Chicago press, 1980.

1985

M. Perret, *TRAVESTIES ET TRANSSEXUELLES: YDE, SILENCE, GRISANDOLE, BLANCHANDINE*, in «Romance Notes», vol. 25, no. 3, 1985, pp. 328-340.

1998

D. Watt, *Behaving like a Man? Incest, Lesbian Desire, and Gender Play in Yde et Olive and Its Adaptations*, in «Comparative Literature», vol. 50, no. 4, 1998, pp. 265-285.

2008

*La métamorphose dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles*, C. Noacco, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

2018

M. Abbouchi, *Yde and Olive, introduced, edited, and translated by Mounawar Abbouchi*, University of Iowa Libraries, 2018.

2019

E. Podetti, 2019 (op. cit. in Fonti).

P. Spaggiari, *Yde et Olive e la figura della donna guerriera nella letteratura oitanica*, Lecce, Youcanprint, 2019.

2021

E. Podetti, *La "Chanson d'Yde et Olive" au carrefour des genres et des frontières: entre épopée, théâtre et "cantari" italiens*, in «Studi Francesi», 193 (LXV | I), 2021, pp. 122-135.

Numero revisionato per la stampa il 27 settembre 2023

©Bibliothèque de l'OProm



