



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI CAMERINO  
Centro Linguistico di Ateneo

DRAMMA  
MEDIOEVALE  
EUROPEO  
1997

Atti della II Conferenza Internazionale su  
'Aspetti del Dramma Medioevale Europeo'  
Camerino, 4-6 luglio 1997

A cura di  
FIORELLA PAINO

Volume II

# LA RAPPRESENTAZIONE DEL SERPENTE: DIAVOLO, VERGINE O MOSTRO MITOLOGICO?

Fiorella Paino  
Sydney Higgins  
Università di Camerino

## 1. *La rappresentazione iconografica*

Il libro della Genesi è il prodotto di un mondo ben distante dal nostro in quanto orientale e prescientifico. Questa distanza, che appare quasi incolmabile ai nostri giorni, era certamente meno accentuata nei primi secoli di questo millennio, per cui i significati ed i simbolismi insiti nel racconto della Creazione - ed in particolar modo, per ciò che riguarda la nostra indagine, in quello della Tentazione - dovevano risultare chiari e conseguenti.

L'uomo del Medioevo viveva infatti in quella che potremmo chiamare una "foresta di simboli" al pari del libro essenziale, la Bibbia, che per la sua stessa natura e struttura ne rappresenta la summa.

Scritto da diversi autori, che gli studiosi identificano come fonte jahwista, elohista e sacerdotale<sup>1</sup> il libro della Genesi presenta una stesura differenziata sia nello stile che nel tempo, spaziando dal IX secolo a.C. al periodo dell'esilio babilonese.

Nell'Eden, luogo geograficamente non identificabile, il "giardino della felicità" di cui parlano le tradizioni letterarie dell'Oriente, Dio colloca l'uomo, prediletto tra le sue creature al quale ha conferito il dominio sulla natura e su tutti gli altri esseri viventi<sup>2</sup>. Qui, intorno all'"albero della conoscenza del bene e del male"<sup>3</sup> - centro ideale e spaziale dell'intera narrazione - si svolge e si compie il dramma della disubbidienza e della ribellione al progetto divino. Nell'azione compiuta dall'uomo - che ascoltando il serpente accetta di cogliere e di mangiare del frutto proibito - è infatti implicita la volontà di scelta e di decisione della morale da seguire, che rifiuta quella

proposta da Dio ed ignora la linea di demarcazione tra il divino e l'umano. Il testo biblico, insistendo sulla libertà di scelta dell'uomo<sup>4</sup>, conferisce alla presenza del serpente una chiave di lettura in termini di responsabilità.

Il carattere precipuo della Genesi resta quello della *narrazione* basata sulla tradizione orale. Il racconto, di tipo dialogico, risulta a tratti ripetitivo con la presenza di elementi non reali e, soprattutto, con l'intervento diretto della divinità. L'uomo, in questo contesto, non rappresenta più se stesso in quanto personaggio facente parte di una storia ma in quanto personificazione di determinati valori o situazioni. Del resto la parola *adam* in lingua ebraica significa 'umanità', così come *adamah* significa 'suolo'. L'assonanza tra le due parole è indicativa dell'origine della creatura umana plasmata con la terra.

Altro termine simbolico è la parola *Hawah* (Eva) che significa 'vita', eppure, quasi ad ironia della sorte, sarà ella che, lasciandosi sedurre dal serpente, causerà la 'morte' dell'uomo:

Dalla donna ebbe principio il peccato, per lei moriamo tutti  
(Ecclesiastico XXV, 33)

Perché Dio non ha creato la morte e non gode per la rovina dei viventi  
(Libro della Sapienza 1,13)

Il racconto della tentazione e della caduta narra della rottura del patto tra Dio e Adamo, cioè tra Dio e l'umanità<sup>5</sup>. La nudità dei nostri progenitori, che non destava in origine alcuna vergogna né la provocava "Ora tutti e due erano nudi, l'uomo e sua moglie, ma non ne provavano vergogna" (Genesi 2, 25) stava infatti ad indicare come il rapporto fosse ancora intatto. Con "l'entrata in scena" del serpente, terzo personaggio-protagonista, ecco che avviene l'irreparabile. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un'assonanza tra i termini ebraici *arum* (serpente) e *arummim* (nudi) che riassumono come la rottura del patto a causa della disubbidienza portino l'uomo a rendersi conto della propria nudità e quindi della propria pochezza<sup>6</sup>.

Il serpente era la più astuta di tutte le bestie selvatiche fatte dal Signore Dio.

Egli disse alla donna: "E' vero che Dio ha detto: non dovete mangiare di nessun albero del giardino?"

Rispose la donna al serpente: "Dei frutti degli alberi del giardino noi possiamo mangiare, ma del frutto dell'albero che sta in mezzo al giardino Dio ha

detto: Non ne dovete mangiare e non lo dovete toccare, altrimenti morirete”.

Ma il serpente disse alla donna: “Non morirete affatto! Anzi, Dio sa che, quando voi ne mangiaste, si aprirebbero i vostri occhi e diventereste come Dio, conoscendo il bene e il male”.

Allora la donna vide che l’albero era buono da mangiare, gradito agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza; prese del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch’egli ne mangiò. Allora si aprirono gli occhi di tutti e due e si accorsero di essere nudi; intrecciarono foglie di fico e se ne fecero cinture.

Poi udirono il Signore che passeggiava nel giardino alla brezza del giorno e l’uomo con sua moglie si nascosero dal Signore Dio, in mezzo agli alberi del giardino.

Ma il Signore Dio chiamò l’uomo e gli disse: “Dove sei?”.

Rispose: “Ho udito il tuo passo: ho avuto paura<sup>7</sup>, perché sono nudo, e mi sono nascosto”.

Riprese: “Chi ti ha fatto sapere che eri nudo? Hai forse mangiato dell’albero di cui ti avevo comandato di non mangiare?”

Rispose l’uomo: “La donna che tu mi hai posta accanto mi ha dato dell’albero e io ne ho mangiato”.

Il Signore disse alla donna: “Che hai fatto?”

Rispose la donna: “Il serpente mi ha ingannata e io ho mangiato”.

Allora il Signore Dio disse al serpente: “Poiché tu hai fatto questo, sii tu maledetto più di tutto il bestiame e più di tutte le bestie selvatiche; sul tuo ventre camminerai e polvere mangerai per tutti i giorni della tua vita. Io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe: questa ti schiaccerà la testa e tu le insidierai il calcagno” (Genesi 3, 1-15)

Il racconto della Genesi, tuttavia, si limita a narrare la “prima colpa” senza spiegarla. Dio è la sola radice del bene<sup>8</sup> e spetta all’uomo tutta la responsabilità della scelta fatta. Il serpente impersona il male che resta tuttavia un qualcosa completamente avulso da Dio, ma anche un qualcosa di estraneo all’uomo la cui volontà può piegare e distorcere ma mai far sua, implicando in questo modo la speranza per l’umanità di un cammino verso la redenzione: “...Ma chi pecca è dal diavolo, perché il diavolo è peccatore fin dal principio” (Apocalisse 3).

Nella Genesi non vi è traccia dell’identificazione del serpente con il demonio<sup>9</sup>; egli è solo il male; l’endiadi serpente-demonio avverrà infatti solo successivamente nella tarda tradizione biblica: “La morte è entrata nel mondo per invidia del diavolo e ne fanno esperienza coloro che gli appartengono (Libro della Sapienza II, 24) e ancora in San Giovanni: “...E il gran dragone fu precipitato, l’antico serpente, che chiamano il

diavolo e Satana, il seduttore del mondo” (Apocalisse 12, 9). Lo spazio del serpente e la maschera del diabolico si nascondono dunque nel desiderio di ‘sapere’: il serpente tentatore è infatti definito dall’autore jahwista, con una connotazione negativa, ‘astuto’ ossia ‘sapiente’<sup>10</sup>.

Simbolo dell’odio e del male al pari del drago, nel contesto biblico è posto in opposizione con l’albero simbolo sia di vita che di conoscenza intesa come volontà, segno di decisione e di impegno.

Questo tipo di dicotomia e di opposizione, suggerito dalla Genesi – in quanto la cultura ebraica rielabora dunque in maniera originale concetti già presenti ed afferenti ad altre tradizioni - segna una cesura con le precedenti e contemporanee mitologie laddove l’*Ouroboros* - il serpente o drago (il termine latino indica entrambi gli animali) che si morde la coda formando così un cerchio - è simbolo invece dell’unione della sfera celeste con quella terrena e sintetizza il concetto dell’unione tra gli opposti.

Secondo la mitologia orientale, così come per il mondo classico<sup>11</sup>, il serpente - al pari del delfino, del dragone - è associato all’acqua, fonte ed origine di vita, ma è anche collegato al mondo sotterraneo ed infernale e quindi capace di fare del male. Grande dio delle tenebre il serpente è, in questo caso, nemico del sole e quindi della luce, identificata come la parte spirituale dell’uomo. Incarnando l’eccesso delle forze naturali è, in quasi tutte le culture, collegato ai miti sulla fertilità e simbolo delle forze sessuali e generative: è “il signore delle donne” e tutte le grandi dee madri lo hanno come attributo.

Il Cristianesimo non fa da meno ma Maria, madre del Cristo e nuova Eva, gli si imporrà schiacciandogli la testa col proprio calcagno.

Il serpente in altri contesti mitologici, come nel mito persiano di Gilgamesh, avrebbe rubato all’uomo quell’immortalità di cui era destinatario: da allora esso cambiando pelle ringiovanisce di continuo mentre l’uomo è condannato ad invecchiare e a morire<sup>12</sup>. Egli è dunque nemico dell’uomo o almeno è posto in opposizione e competizione con lui.

Questa premessa ci è sembrata basilare prima di passare al nostro breve excursus attraverso l’iconografia dei sec. XII-XIV relativa alla raffigurazione del serpente ed alla sua localizzazione all’interno di quella della Tentazione.

Base della rappresentazione iconica resta la narrazione dell’episodio biblico che, proprio grazie alla forma dialogata risulta di facile impatto

proprio per la sua manifesta teatralità: è un messaggio comprensibile a tutti e dunque estremamente importante per la chiesa del tempo che, proprio attraverso la suggestione narrativa, poteva raggiungere tutti i ceti sociali. La forma dialogata ne permetteva infatti l'immediata comprensione al pari delle simbologie presenti in ambito figurativo facilmente identificate dall'uomo medioevale più abituato di noi a questo tipo di approccio, sebbene l'impegno continuamente profuso per decifrare questi segni lo portasse conseguentemente a rafforzare sempre di più la sua dipendenza dai chierici, dotti maestri in simbologie.

L'analfabetismo, restringendo l'azione dei testi scritti - sebbene la diffusione di questi fosse veicolata attraverso le prediche, i recitativi, i canti - conferiva alle immagini un potere tanto più grande sui sensi e sullo spirito degli uomini del tempo. I messaggi figurativi di cui è 'disseminato' tutto il Medioevo rendono quest'epoca un'autentica civiltà delle immagini, in parte simile alla nostra: attraverso affreschi, statue, miniature, vetrate l'immaginario degli uomini medioevali fu invaso e l'invisibile non era meno presente del reale (Duby).

Mezzo privilegiato resta l'immagine pittorica, musiva e miniata che, oltre all'immediatezza del messaggio rendeva palesi tutta una serie di simbolismi, sebbene in essa non sempre si seguisse pedissequamente la fonte scritta ma la si arricchisse di apporti figurativi coerenti con lo spirito del racconto biblico.

L'iconografia medievale, soprattutto per ciò che riguarda la descrizione di storie sacre, acquista così una funzione rivelatrice e formatrice in quanto il cristianesimo cattolico, scegliendo le immagini, si oppone all'arte non figurativa degli ebrei e dei mussulmani e rifiuta l'iconoclastia del cristianesimo greco-bizantino.

La rivoluzione culturale conseguente alla nascita della regola benedettina, pur mutando i linguaggi artistici e le forme del culto<sup>13</sup>, si avvarrà più di prima dell'apporto iconico considerato tra gli strumenti fondamentali della persuasione e dell'acculturazione dei 'fideles', per la stragrande maggioranza incapaci di leggere e scrivere.

In questo periodo, a partire dunque dal sec. XII, i mutamenti sono palesi sia nel cambiamento degli edifici che in quello dei rituali: le chiese, costruite e ricostruite pensando ad una trasformazione dei rapporti tra fedeli e clero, diventano di per se stesse pregne di nuovi significati. In questo ambito tutte le raffigurazioni iconografiche<sup>14</sup> acquistano un precipuo carattere

narrativo-didattico. Un esempio illuminante sono i due battenti bronzei della cattedrale di Hildesheim (1015), fatti fare dal vescovo Bernward:

Due battenti: quello di sinistra, quello di destra. Il male, il bene. La disperazione, la speranza. La storia di Adamo, la storia di Gesù - e due movimenti inversi. Il discorso dev'essere letto dall'alto in basso sulla parete sinistra che parla di degrado, di decadenza, di caduta. Si legge dal basso in alto sulla parete destra, quella positiva, perché proclama il risollevarlo possibile, e chiama alla resurrezione, e indica il cammino ascendente, che bisogna seguire....Propone (anche) una lettura orizzontale per designare più chiaramente dove si trovi il bene, e dove il male. Guidando lo sguardo, dall'esclusione di Adamo ed Eva, scacciati dal paradiso, condannati alla morte, verso Gesù presentato al tempio, ricevuto, ammesso, dall'albero di morte verso la croce, albero di vita, dal peccato originale verso la crocifissione che lo cancella, dalla creazione della donna verso questa specie di gestazione di cui la tomba della resurrezione fu il luogo....Mentre sull'altro battente, la vita di una donna, la vita di un uomo, Maria, nuova Eva, Gesù, nuovo Adamo, affermano che il genere umano deve essere finalmente salvato (Duby 1991, pp.37-38)

Nei cicli che narrano le storie del Vecchio e Nuovo Testamento (cicli equiparabili a quelli della Sacre Rappresentazioni), risalenti ai primi secoli dopo il Mille, non è raro ritrovare particolari che si riferiscono all'episodio della Tentazione come, ad esempio, nei mosaici della Cupola della Genesi nella Basilica di S. Marco a Venezia, in quelli dalla Cappella Palatina nel Duomo di Monreale a Palermo - per citare i più famosi - e ancora nei dipinti del Battistero di Padova, nei cicli scultorei nonché nelle porte bronzee di varie cattedrali in tutta Europa.

Le storie della Genesi di Wiligelmo del Duomo di Modena, pur riproponendo modelli precedenti<sup>15</sup>, descrivono una complessa vicenda di purificazione e di accostamento al divino. A Modena possiamo affiancare le sculture di Gisleberto della cattedrale di Saint-Lazare e quelle più tarde di Lorenzo Maitani e della sua scuola sulla facciata della Cattedrale di Orvieto (1310-30) di grande leggiadria decorativa.

L'ambito temporale scelto non va oltre il XV secolo, poiché sarà proprio nel corso di quest'ultimo che si concretizzerà in maniera tangibile quel mutamento di gusto già in nuce<sup>16</sup>: dalla funzione didascalica l'oggetto iconografico ne acquisterà una estetizzante. Dai corpi descritti senza ombre dei primi secoli dopo il Mille - poiché la cura dell'artista non era certo posta nella descrizione della tanto disprezzata carne! - si passerà, attraverso la corrente culturale dell'Umanesimo, alla riscoperta

dei canoni della bellezza classica. Laicizzazione, volgarizzazione sono i nuovi caratteri che l'arte acquisterà dal 1400 in poi.

E così, al di là di quei significati, che comunque resteranno insiti nel racconto della Tentazione e della Caduta, questa non diverrà altro che una cornice nella quale inserire, soprattutto dal XVI sec. in poi, la raffigurazione della bellezza e della perfezione del corpo umano.

Volendo descrivere l'iconografia dell'episodio biblico non possiamo non notare la ripetitività dei suoi punti base: l'albero, Adamo ed Eva, il serpente. Le diversità, quando esistono, sono soprattutto nella raffigurazione di quest'ultimo che acquista, a seconda più del periodo che dei luoghi, facce diverse. L'importanza è tuttavia nella riconoscibilità dell'oggetto in quanto simbolo, piuttosto che nella novità, in quanto è la ripetitività che fa acquistare un'accezione di universalità.

In ogni caso la base ed i riferimenti culturali sono comuni in tutta Europa poiché sempre il Medioevo cattolico identificò il serpente con quello della Tentazione condannato da Dio a strisciare! Simbolo di lussuria e non più forza generante, carico di peccati ed origine di tutti vizi il cui sapere è maledetto e conduce alla morte.

L'essersi fatto tentare dal serpente ha infatti causato all'uomo la sofferenza a cui è stato condannato<sup>17</sup>, sofferenza che si concretizza nel lavoro manuale dell'uomo, e nei dolori del parto per la donna, nella vergogna simboleggiata dal tabù della nudità e degli organi sessuali e nella morte.

Gli esempi iconografici, oltre a quelli succitati, a cui potremmo far riferimento sono innumerevoli per cui sarà giocoforza rifarsi a pochi di essi: la scelta dunque è stata ristretta alle tre tipologie rappresentative il serpente e riassunti tutte le altre. Abbiamo infatti 1) il serpente nella sua raffigurazione naturalistica e cioè quella di rettile che si avvolge intorno al tronco e ai rami dell'albero; 2) il serpente piuttosto come drago o altra bestia consimile e, più aderente alla nostra ricerca, 3) il serpente antropomorfo.

Citiamo, dunque, due esempi tratti da codici: la prima miniatura, realizzata intorno all'846 a Tours<sup>18</sup>, è tratta dalla Bibbia di Carlo II Calvo: la scena è narrata seguendo i dettami del testo biblico con il serpente in veste di rettile che offre il frutto proibito.

La seconda, invece, è tratta da un manoscritto dell'Ottaveo eseguito dallo Scriptorium imperiale (fig. 1). Risalente al XII secolo rappresenta, con vivace sensibilità narrativa, tutto l'episodio della Genesi riassunto in tre momenti. In questa miniatura la raffigurazione del serpente è piuttosto



quella di un 'drago' ( o di un dinosauro?), animale dal collo lungo e con quattro poderose zampe (dunque prima della condanna divina!).

Rappresentato in due forme diverse nel battente sinistro del portale in bronzo della Cattedrale di Hildesheim del vescovo Bernward: il serpente è prima rettile e poi piccolo drago (fig. 2).

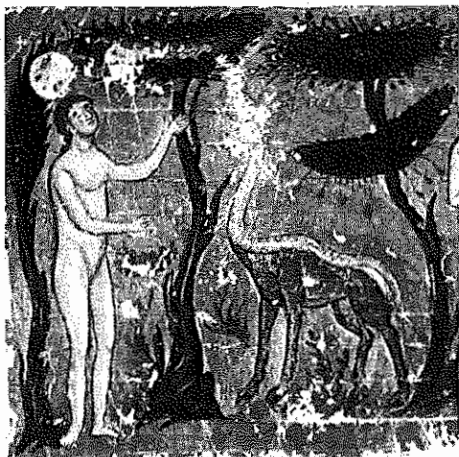


Fig. 1 - Ottateuco: miniatura della Tentazione (part.) - sec. XII. Istanbul: Bibl. Top Kapi



Fig. 2 - Cattedrale di Hildesheim: porte bronzee (part.) - sec. XII

Di nuovo serpente dalle mille spire nell'affresco del Maestro di Madermelo *La creazione di Adamo e il peccato originale* del Romitorio della Vera Cruz risalente al 1125c (fig. 3).

Modificata, ma simile nell'essenza è il serpente-drago-lucertolone del dipinto del fiammingo Hugo van der Goes<sup>19</sup> tratto dal *Dittico del Peccato originale e delle Redenzione* del 1482 (fig. 4), che ritto sulle zampe posteriori presiede all'intera scena. Il particolare che, in questo caso, attira tutta la nostra attenzione è la testa di donna del mostro.

Reminiscenze di mostri mitologici è infatti il serpente con corpo o testa di donna<sup>20</sup>.

La 'serpentessa' (fig. 5) raffigurata nella miniatura de *Il Paradiso Terrestre* (1415c) dei Fratelli Limbourg tratta da "Les très riches heures du duc de Berry" così come il demone tentatore di Hieronymus Bosch nel pannello laterale del *Trittico del fieno* (1502c.) - rappresentato con corpo di serpente ma con testa, braccia e mani umane (fig. 6) - non posso-



Fig. 3 - Maestros di Madermelo: la Creazione di Adamo e il Peccato Originale. Affresco (part.) - 1125c. Romitorio della Vera Cruz

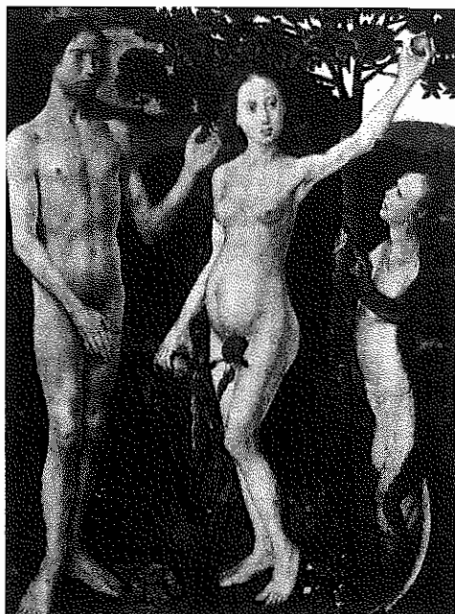


Fig. 4 (a destra) - Hugo van der Goes: Dittico del Peccato Originale (part.) 1482 Vienna: Kunsthistorisches Museum

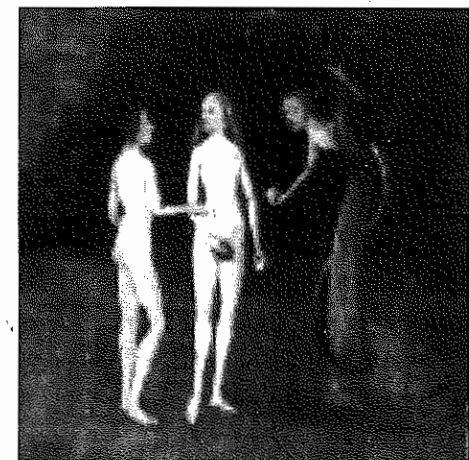
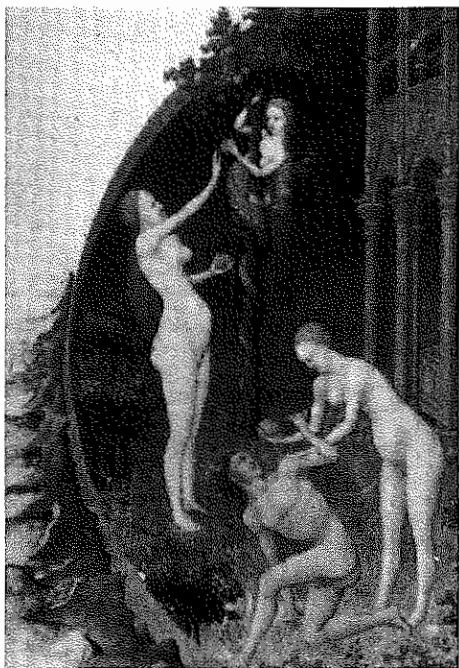


Fig. 6 - H. Bosch: Trittico del fieno. Pannello laterale (part.) - 1502. Madrid: Museo del Prado

Fig. 5 (a sinistra) - Fratelli Limbourg: il Paradiso terrestre. Miniatura (part.) 1415c. Parigi: Biblioteca Nazionale

no non farci pensare che ad una sirena e perché no al più tardo mito di Melusina e no non farci pensare che ad una sirena e perché no al più tardo mito di Melusina e a quello delle compagne della Sibille, tutte diavollesse che la notte tra il venerdì ed il sabato riprendevano le sembianze di serpenti.

Sono tradizioni popolari europee che affondano le loro radici in più antichi miti legati alla terra ed alle forze generatrici. Tutte sono riferite a donne-serpenti o, comunque, a figure di donne parzialmente anguiformi o che si trasformano periodicamente in tali animali.

Questa stretta connessione donna-serpente, che si manifesta in maniera più pregnante nel periodo storico che trattiamo, può ben essere frutto di quel tipo di cultura misogina ascrivibile anche ad errate interpretazioni delle Sacre Scritture da parte di molti dotti dell'epoca. Così Tertulliano "Ignori forse di essere Eva?...La sentenza di Dio sussiste ancora oggi sul tuo sesso" o Timoteo "non fu Adamo a lasciarsi sedurre, ma la donna".

La donna diviene, al pari del serpente, simbolo e veicolo di concupiscenza e di libido, della carne contrapposta allo spirito. In questo modo il serpente cessa la sua "parvenza" maschile, diventa 'femmina' e gioca con i sensi: avvolge, stringe, abbraccia... E' Lilith<sup>21</sup>, la nemica di Eva, o il suo alter ego oscuro, che istiga e scatena desideri. E l'uomo del Medioevo è ossessionato dal peccato che si commette quando ci si abbandona ai vizi e quindi al Diavolo!

Nel gioco delle simbologie, dove anche i colori acquistavano risposdenze simboliche (rigato, il variegato, diventano essi stessi simboli di pericolo morale: il richiamo alla pelle del serpente risulta lapalissiano!) l'identificazione dei vizi con animali simbolici, anche la donna, collegata alla lussuria - e dunque al serpente - diventa anch'essa una sorta di minacciosa allegoria vivente.

La rappresentazione del serpente della Genesi con attributi femminili è - come già detto in precedenza - ascrivibile con una maggiore incidenza soprattutto ai secoli XIII-XV ed è facilmente documentabile: dagli affreschi di Masolino da Panicale (fig. 7), a quelli di Jacopo Torriti, a quelli di Paolo Uccello alle miniature franco-fiamminghe, con qualche 'coda' nel XVI sec., negli affreschi della Sistina di Michelangelo<sup>22</sup>.

A questo punto viene logico chiedersi se, dati gli esempi superstiti del teatro coevo<sup>23</sup> illustrati di seguito, in qualche modo non sia stata

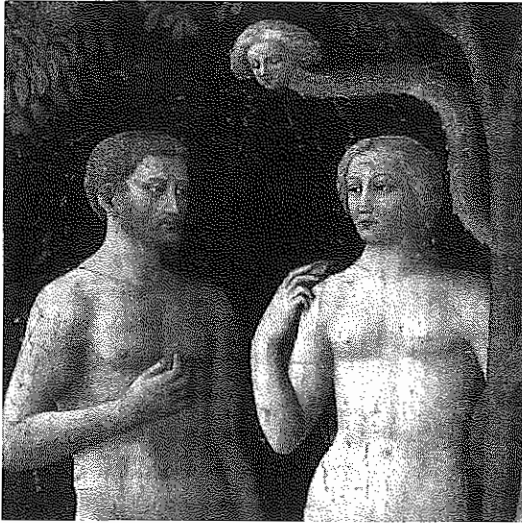


Fig. 7 - Masolino da Panicale: La Tentazione. Affresco (part.). 1424-25. Firenze: Chiesa del Carmine

proprio la rappresentazione teatrale ad essere all'origine di questo tipo di raffigurazione o se ne sia almeno stata una delle principali artefici.

I cicli musivi, quelli marmorei nonché le porte bronzee, con il loro carattere narrativo-didattico poste in forma di messinscena potrebbero infatti ben essere considerati come speculari delle prime forme di rappresentazioni teatrali. La mimica, retaggio

del mondo classico, unita al recitato, al dialogato, al cantato - insieme ad altri artifici

scenici - contribuirono in questo periodo in particolare a rendere più convincenti sia i racconti delle Sacre Scritture che quelli agiografici.

Queste prime *sacre rappresentazioni* messe in scena proprio nelle chiese e nelle piazze, dirette per lo più da chierici, come ben testimoniano le didascalie scritte in latino, pur mantenendo i legami con il recinto sacrale divenivano esse stesse estensioni drammatiche del rito costituendone così una specie di visualizzazione e di spiegazione.

La loro funzione non si discosta dunque dalla *Biblia pauperum* ma su di un piano infinitamente maggiore in popolarità ed incisività.

## 2. La rappresentazione teatrale

Come è stato appena illustrato tre sono le diverse tipologie rappresentative del serpente nel Paradiso Terrestre presenti nella pittura e nella scultura medioevale: il serpente realisticamente rappresentato quale rettile, un mostro alato simile ad un drago ed una terza tipologia antropomorfa con la parte superiore in corpo di donna e l'inferiore di serpente. E' stato anche messo in evidenza come le diverse raffigurazioni non dipendano dal dove ma piuttosto dal quando. Il serpente metà-donna metà-

rettile, ad esempio, fa la sua comparsa in Europa solo in tarda epoca medievale, dal XIII al XV secolo.

Per ciò che invece riguarda le rappresentazioni teatrali esistono un certo numero di testimonianze, sia nei testi che nei documenti, di serpenti con il viso di donna e tutte sono relative alla seconda parte del XV secolo.

Pochi esempi sono sufficienti. Scritto in Basso Tedesco e risalente agli ultimi decenni del 1400 (1480) la *Südenfall* di Arnold Immessen ha questa indicazione per la regia in latino:

*Lucifer intrat paradisum et ascendit arborem vel alius nomine ipsius et dicit serpens in specie virginis.*

Nel ciclo di Chester (che, citando David Mills, “fu il prodotto del XVI secolo e dunque probabilmente l’ultimo dei cicli inglesi”), Satana descrive il costume del serpente, o piuttosto della vipera:

A maner of an edder is in this place  
that wynges like a bryde shee hase -  
feet as an edder, a maydens face -  
hir ynde I will take<sup>24</sup>

Pochi versi dopo, Satana aggiunge:

the edders coate I will take one<sup>25</sup>

Nello stesso modo, l’inventario del droghiere di Norwich del 1565 include:

*A cote with hosen and taylor for the Serpente, steyned with a with (‘white’) heare<sup>26</sup>*

Nei drammi scritti prima della seconda metà del XV secolo, non vi è alcuna traccia, almeno per quanto mi è stato possibile appurare, di Eva tentata da un serpente con viso di donna. In ogni caso, in uno dei primi testi sopravvissuti, l’anglo-normanno *Adam* della metà del XII secolo, Satana non è in alcun modo mascherato quando parla con Eva ed è immediatamente riconosciuto da Adamo.

Chiaramente, man mano che il dramma si sviluppa il costume del diavolo diventa sempre più elaborato: un diavolo senza maschera sarebbe stato inaccettabile sia per Eva che per gli spettatori!

Immaginate, ad esempio, l'assurdità di un Lucifero, descritto in questo resoconto della parata di Bourges del 1536, che si presenta ad Eva dichiarandosi un angelo del cielo caduto lì nel Paradiso Terrestre giusto per fare conversazione:

He wore a bear skin with a sequin hanging from each hair and a pelt with two [*animal*] masks adorned with variuos coloured materials: he ceaselessly vomited flames, held in his hands variuos serpents or vipers which moved and spat fire<sup>27</sup>

Ovviamente , un tale diavolo deve essere mascherato prima che possa tentare Eva a far qualcosa che non sia quello dello scappar via!

Non vi sono che due possibili soluzioni al problema. La più semplice è che Satana, immediatamente prima di tentare Eva, si drappeggi, nascondendosi in un costume da serpente, così come nel ciclo di York, allorché recita:

In a worme liknes wille Y wende  
And fand to feign a loud leasing. ('And try to concoct a flagrant lie?')<sup>28</sup>

(Il cambio di costume presumibilmente non prendeva molto tempo perché nel verso immediatamente successivo Satana chiama ad alta voce il nome di Eva). Certamente, l'orribile maschera sul viso del diavolo, potrebbe essere a sua volta mascherata indossando una parrucca, una corona o anche un velo, ma nel caso in cui Satana o Lucifero avesse indossato un costume elaborato, completo di ali, maschera grottesca e piedi caprini indossando un costume di serpente otterrebbe come risultato finale - come nel caso di alcuni dipinti medievali- di sembrare piuttosto un drago anziché un serpente.

Non sarebbe certo passato molto tempo prima che gli spettatori non avessero trovato impossibile da accettare il fatto che Eva possa essere stata raggirata da un tale mostro.

La seconda soluzione - quella adottata nelle rappresentazioni verso la fine del XV secolo e che, nell'iconografia medioevale , raffigura il serpente non come un mostro ma come un qualcosa di bello - era quella in cui l'attore nella parte di Lucifero non faceva finta di diventare il Serpente poiché questo, a sua volta, era recitato da un altro attore.

Questo, come attesta Lynette Muir, avveniva nel *Das Luzerner Osterspiel* di Lucerna, nella *Creazione* di Firenze e nell'*Adamo* di Valen-

cia. La Muir afferma inoltre che nella *Passione* di Mons del 1501, la parte del serpente è recitata da un ragazzo in una 'pelle' di serpente tessuta con vimine: la presenza di un altro attore nelle vesti del serpente era giustificata dal fatto che Lucifero sosteneva, protestando, che il Paradiso era "troppo lontano" dall'Inferno.

In ogni caso il miglior modo di trattare, da un punto di vista scenico, la tentazione di Eva da parte del serpente era quello di creare una spettacolare trasformazione scenica all'inizio della quale sia il Serpente che Lucifero erano invisibili, poi tramite uno sbuffo, una nuvola di fumo o un simile stratagemma, Lucifero scompariva riapparendo nelle vesti del Serpente.

Come ho più volte affermato, il modo più semplice per illustrare questo iter nel corso degli anni, da un Lucifero mascherato come un serpente, alla creazione di un serpente con la testa ed il busto di una bella donna, è quello di prendere in considerazione le rappresentazioni della Cornovaglia. Sia gli *Ordinalia* che *The Creation of the World* trattano, in modo molto diverso, la tentazione di Eva. Prima di analizzarli, lasciatemi ricordare le date di entrambi. Gli *Ordinalia*, molto probabilmente, sono della metà del XIV secolo e, come William Tydeman afferma "probably includes the most ancient scripts to survive from a British source"<sup>29</sup>.

Sebbene il più antico manoscritto superstite de *The Creation of the World* sia datato 1611, il dramma è stato probabilmente scritto nella metà del XVI secolo, quasi alla fine della lunga tradizione medievale dei drammi biblici.

La diversa trattazione del serpente nei due scritti è illuminante. Negli *Ordinalia* la tentazione di Eva è trattata in maniera sbrigativa. Vi è una didascalia in latino che dice:

*diabolus tanquam serpens loquitur ad eam*

Il narratore è prima designato come *serpens sive demon* poi semplicemente come *demon*. Da ciò e dal modo in cui alternativamente minaccia e blandisce Eva non vi è dubbio che i versi sono recitati da un attore-diavolo mascherato con un costume da serpente.

Le cose sono ben diverse ne *The Creation of the World*. Prima di analizzare l'episodio è comunque necessario ricordare ancora una volta che le ampie direzioni di regia nel manoscritto superstite dell'opera sono, nella migliore ipotesi, copie di un precedente documento, mentre nella peggiore niente di più che voli di fantasia del copista.

All'inizio della rappresentazione, dopo la creazione divina degli animali, uccelli e pesci, Adamo li nomina, includendo:

deffrans ethan ha serpentis  
 ('different birds and serpents')<sup>30</sup>

Tra le note di regia a margine, sulla pagina del manoscritto, vi sono le seguenti:

*A fyne serpent with a virgyn face & yelow heare vpon her head*

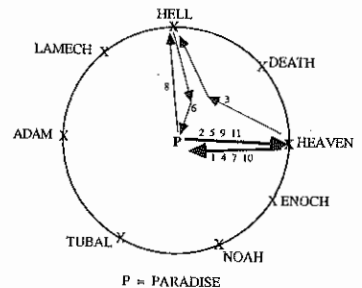
*Let the serpent apeare & also gees & hennes*<sup>31</sup>

Vi è tuttavia una spiegazione possibile del perché il serpente fosse messo con le oche e le galline. Successivamente, prima che Lucifero si diriga verso il Paradiso, vi è la didascalìa:

*Let the serpent wait\* in the plain (walk)*

Come ho illustrato nel corso del mio contributo alla conferenza dello scorso anno, deduco che 'the plain' come la 'platea' nell'*Ordinalia* fosse un'area non occupata né da una stazione permanente né dal pubblico.

Nella fig. 8 si vede il quadrante nord-est del teatro circolare, che permette al serpente - che forse è sgusciato fuori dal Paradiso nella confusione causata dalle oche e galline liberate - di restare in un luogo tra il Paradiso e l'Inferno. Tutto è poi disposto per la scena in cui Lucifero prende le sembianze del serpente in un posto - della scena circolare - ben lontano da Adamo ed Eva posti nel Paradiso.



Quando Lucifero si avvicina al serpente, vi sono queste direzioni di regia:

*Let Lucyfer com to the serpent and offer to goe in to her  
 The serpent voydeth [attempts to flee] & stayeth [is prevented]  
 and [Lucyfer again] ofereth to go in to her*<sup>32</sup>



Poi Lucifero dice:

520     Ay redball dowethy  
          giorta ha byth thym rowlys  
          gas ve tha entra agye  
          rag ty ny vethys dowtyes  
          drefan y bosta mar deke  
          [*Lucyfer entreth into ye serpent*]

Ah! may you come to a bad end,  
Stop and be controlled, I say.  
Allow me to enter you,  
For you will not be afraid  
Because you are so fair.<sup>33</sup>

Nonostante la chiara allusione sessuale nelle parole di Lucifero, sorprendentemente Brian Murdoch nella sua *Cornish Literature* afferma :

It has to be stressed, however, that the serpent as such is merely a serpent, and is most certainly not a female character. It is only an instrument, and we are made well aware that Lucifer is using it <sup>34</sup> (Murdoch 1991, p. 81)

Io non credo che il pubblico medievale avrebbe condiviso il suo punto di vista allorquando vedevano il diavolo, dopo alcuni tentativi, entrare apparentemente in un costume di serpente di una fanciulla con capelli biondi. Sono molto più propenso ad essere d'accordo con Evelyn Newlyn quando dichiara, nel suo articolo "Between the Pit and the Pedestal":

When Lucifer approaches to take over her body, to her credit the snake resists, and she and Lucifer struggle vigorously. One would give a lot to have witnessed this scene performed in medieval Cornwall<sup>35</sup> (Newlyn 1989, p.152)

Il cercare di spiegare come, da un punto di vista scenografico, questa apparente unione tra il Serpente e Lucifero avesse luogo ha creato notevoli difficoltà ai pochi che hanno cercato di affrontare il problema. M.D. Anderson conclude:

It is difficult to imagine how this scene was staged, unless the Serpent dress was first agitated on the end of a pole by some hidden hand<sup>36</sup> (Anderson 1963, pp.143-144)

Cosa che certamente sarebbe estremamente difficile nel mezzo di un grande anfiteatro all'aperto! Allo stesso modo, Paula Neuss afferma che il Serpente:

...was probably some sort of puppet...But she was a costume as well, because Lucifer 'enters' her<sup>37</sup>

Questo è tutto per la ben documentata complessità di molti degli effetti e delle macchine sceniche del periodo tardo-medievale. G.W. Finch, il regista della produzione, nel 1973, della versione di Donald R. Rawe di questo spettacolo, documenta come fu trattato il problema:

The tranformation of Lucifer into the Serpent, an obvious teaser, was effected thus: a girl actor appeared in the Serpent's costume, a blue-green shiny material with a hood and long trailing tail to it, and performed a sinuous dance to music. Following this , Lucifer engaged and 'wrestled' with her , in so doing wrapping the cloak and hood around himself - at which the actress fled the scene<sup>38</sup> (Rawe 1978, p.139)

Con nessuna evidenza sostanziale di come la scena fosse rappresentata nel Medioevo, ogni regista deve trovare la propria soluzione. La mia è che, lungo la strada per il Paradiso, Lucifero trovi il serpente in un luogo nascosto ( ad esempio, da qualche parte in una collinetta artificiale che sembra essere stato lo stratagemma più comune della scena mobile nelle rappresentazioni corniche) e, durante un cambio di scena , i due lottano e cambiano di posto così che, lo spaventoso, orrendo diavolo diventa una bella ragazza dai capelli biondi.

Questo sembra essere implicito nelle parole di Lucifero immediatamente dopo essere 'entrato' nel serpente. Recita:

528	aba oma close entrys vnas sche [a]barth agye ow coice oll yta changis avel mayteth yn tevery	Since I am closely entered in you within, Lo! my voice is all changed Like a maiden indeed <sup>39</sup>
-----	---	---

Questa spiegazione del perché Lucifero, diventato serpente, non parli più con la stessa voce di prima sembra supportare fortemente l'idea che sia un diverso attore (cioè quello che recita la parte del serpente) quello che parla.

Un simile stratagemma sembra essere stato usato in un altro dramma religioso più tardo - *The Temptation of Adam and Eve* di Lucerna - dove in accordo con la lista dei costumi 1583, il Serpente era:

a venomous four-footed serpent, with female face and voice. a veil and a crown on its head.

It does not join in the entry possession but hides early in the morning in the Mount of Olives until it is its turn to speak.<sup>40</sup>

Le due rappresentazioni della Cornovaglia, così come le altre scritte e rappresentate nel tardo medioevo, mostrano chiaramente la transizione del serpente da un diavolo mascherato ad una mitica figura metà donna metà serpente.

E' uno sviluppo che è speculare con la pittura e la scultura del periodo che, in modo interessante, mostra allo stesso modo una transizione dalla semplice testa di serpente raffigurata nella vetrata della Creazione della chiesa di Saint Neot in Cornovaglia datata fra il 1480 ed il 1500.

#### NOTE

<sup>1</sup>Delle tre quella jahwista è la più antica (X sec. a.C.) e utilizza il nome di Jhwh per indicare la divinità. Strettamente ad essa connessa è quella elohista, risalente al IX sec. a.C., che usa il termine Elohim per indicare il Dio di Israele. L'ultima, risalente al periodo babilonese, è quella sacerdotale che presenta un equilibrio narrativo diverso dalle versioni precedenti (Viviano, P. 1994).

<sup>2</sup>“Dio formò l'uomo dalla terra, lo creò a sua immagine... E gli diede l'impero delle cose che sono sopra la terra. Lo rese terribile a tutti gli animali, in modo che dominasse bestie e volatili” (Ecclesiastico XVII, 3-4).

<sup>3</sup>Il mito cristiano fa riferimento a due alberi presenti nel Paradiso Terrestre: accanto a quello della conoscenza vi è anche quello della vita, sebbene talvolta l'uno sia identificato con l'altro. In questo caso, l'albero che fu cagione della caduta di Adamo ne diventa anche quello della sua redenzione in quanto da questo, germinato dalle sue spoglie mortali, fu tratto il legno che, secondo la tradizione, servì per costruire la croce di Cristo (Chevalier, J. e Gheerbrant, A. 1989).

<sup>4</sup>Quella libertà a cui Sant'Agostino darà poi il nome di “libero arbitrio”.

<sup>5</sup>La “rottura del patto”, che portò anche alla perdita dei doni preternaturali, non è altro ciò che successivamente fu denominato “peccato originale” intendendo come peccato la negazione degli obblighi derivanti dall'alleanza con Dio. Da ciò e dalla conseguente maledizione divina derivano il male, la morte e tutte le sofferenze umane: “La morte non viene da Dio, ma dal peccato” (Libro della Sapienza I, 12).

Vi è in questa interpretazione un legame con le precedenti e contemporanee mitologie: non ultima quella persiana. In quasi tutte le tradizioni antiche, compresa quella greca, l'uomo che, sfidandoli, tende a farsi uguale agli dei viene punito con terribili pene.

<sup>6</sup>L'essere nudi può infatti essere denotativo di incapacità a farsi rispettare ed indizio di disordini di ogni tipo nei rapporti umani.

<sup>7</sup>Applena il divieto viene infranto ecco che fa il suo ingresso “in Eden” il primo dei mali: la paura.

<sup>8</sup>“Infatti Dio creò l'uomo per l'immortalità e lo fece a sua immagine, ma per invidia del diavolo entrò nel mondo la morte” (Libro della Sapienza II, 23-24)

<sup>9</sup>Alcune fonti affermano che il serpente dell'Eden fosse Satana mascherato: vale a dire l'arcangelo Samaele che, geloso di Adamo, sfidò la collera di Dio (Graves, R. e Patai, R. 1980).

<sup>10</sup>Il sapere è qualcosa di dinamico ed implica un esame puramente oggettivo della realtà che ci circonda. E' ovvio che questo avrebbe portato alla crisi del ruolo della casta sacerdotale autrice della divulgazione del testo sacro.

<sup>11</sup>Nelle credenze religiose del mondo classico i serpenti erano simboli benefici ed ad essi erano legate immagini di fertilità. La loro natura terricola, le abitudini carnivore così come la loro abilità nell'uccidere ne fanno però allo stesso tempo emblemi di morte evocando un potente simbolismo ctonio (Green, M.J. 1994).

<sup>12</sup> Il mito persiano a sua volta è ricollegabile a quello di Sata, il serpente mitico della religione egizia, che ha corpo di rettile e gambe umane: "Io sono il serpente Sata...Io muoio e rinasco ogni giorno...e rinnovo me stesso ringiovanendo continuamente (Libro dei Morti, cap. LXXXVII) (Rachelwiltz, B. de 1995).

<sup>13</sup> Furono soprattutto gli Ordini Mendicanti a preferire il linguaggio figurativo definito 'Biblia pauperum', in quanto gli ordini a loro precedenti ed ispirantesi alla regola benedettina preferivano concentrarsi piuttosto su scarse costruzioni architettoniche proponendo allo meditazione del fedele severe e sintetiche composizioni scultoree.

<sup>14</sup> E' in questo periodo che ritorna in auge anche la tecnica del mosaico. L'abate Desiderio, per le decorazioni del monastero di Montecassino, chiamò "magistri" da Bisanzio esperti nelle tecniche musive. L'arte così importata da Bisanzio, oltre all'eleganza formale, proponeva una più attenta rappresentazione della figura umana.

<sup>15</sup> Si vedano, ad esempio, gli avori di Salerno provenienti da una cattedra eburnea intagliata per papa Gregorio VII (1084-85).

<sup>16</sup> Il punto di cesura può essere ricondotto alla "crisi gotica" successiva alla peste nera che, nella seconda metà del 1300, infuriò per tutta Europa decimandone la popolazione e contribuendo in maniera irreversibile al mutamento del gusto.

<sup>17</sup> "Alla donna disse: Moltiplicherò i tuoi dolori e le tue gravidanze, con dolore partorirai i figli. Verso tuo marito sarà il tuo istinto, ma egli ti dominerà. All'uomo disse: Poiché hai ascoltato la voce di tua moglie e hai mangiato dell'albero, di cui ti avevo comandato: Non ne devi mangiare, maledetto sia il suolo per causa tua! Con dolore ne trarrai il cibo per tutti i giorni della tua vita. Spine e cardi produrrà per te e mangerai l'erba campestre. Con il sudore del tuo volto mangerai il pane; finché non tornerai alla terra, perché da essa sei stato tratto: polvere tu sei e in polvere tornerai!" (Genesi 3, 16-19)

<sup>18</sup> La scuola di Tours è caratterizzata dal ritorno alla tradizione figurativa e da un vivace gusto narrativo. Presenta tuttavia dei collegamenti con la Scuola Palatina, di stile aulico, caratterizzata da sfondi di architetture di ispirazione bizantina e la scuola di Reims di stile più vivace con sfondi naturalistici e grande forza espressiva (*Storia dell'Arte*, v. III)

<sup>19</sup> Hugo van der Goes è fra i maestri fiamminghi quello che maggiormente lascia trasparire, nei personaggi rappresentati, il sentimento religioso con l'osservatore invitato a partecipare al fatto sacro. L'offerta dei frutti proibiti, così come la presentazione degli strumenti della Passione, diventa in questo modo espressione della contemplazione devozionale.

<sup>20</sup> Come Angra Mainyu, lo "spirito maligno" della mitologia persiana in grado di trasformarsi in una lucertola, in un serpente o in una fanciulla per combattere tutto ciò che è buono e corrompere tutti (Sarkosh Curtis, V. 1994).

<sup>21</sup> Nella tradizione cabalistica, Lilith è la donna creata prima di Eva...non da una costola dell'uomo ma anch'essa direttamente dalla terra. Divenne demone ricacciata nelle profondità del mare dopo aver pronunciato il nome di Dio in un eccesso di rabbia. Nemica di Eva è istigatrice degli amori illegittimi e perturbatrice del letto coniugale. Rappresenta gli odi familiari e ricorda le tragiche Lamie della mitologia greca (Chevalier, J. e Gheerbrant, A. 1989)

<sup>22</sup> Gli affreschi citati sono: Jacopo Torriti nella Basilica Superiore di Assisi; Paolo Uccello. *Storie della Genesi*. Firenze: S. Maria Novella, Chiostro verde.

Tra le miniature quella del *Libro d'Ore* W.Vrelant (1460c) e del *Salterio di Parigi* del XIII sec.

<sup>23</sup> Nella sacra rappresentazione *I Misteri d'Adam e Eva* da I Misteri I Festa: els misteris del Corpus della tradizione catalana, il serpente è rappresentato da una ragazza vestita di stoffa verde a forma di rettile

<sup>24</sup> "In questo luogo vi è una specie di vipera/ che ha ali come uccello/piedi come una vipera, viso di fanciulla / prenderò la sua pelle"

<sup>25</sup> "Prenderò una pelle di vipera"

- <sup>26</sup> “Un costume con cappuccio e coda di serpente, ornato con capelli (bianchi)”
- <sup>27</sup> “Indossava una pelle d’orso con lustrini pendenti da ogni singolo pelo ed una pelle con due maschere (di animali) adorne di varie stoffe colorate: senza cessa vomitava fiamme, tenendo nelle mani serpenti o vipere che si muovevano e lanciavano fiamme”.
- <sup>28</sup> “Come una serpe mi muoverò e cercherò di inventare una scandalosa fandonia (?)”
- <sup>29</sup> “probabilmente includono i più antichi manoscritti di fonte britannica sopravvissuti”
- <sup>30</sup> “diversi uccelli e serpenti”
- <sup>31</sup> “Un bel serpente con viso di fanciulla e biondi capelli” e “Faccia la sua apparizione il serpente con oche e galline”
- <sup>32</sup> “Lucifero si avvicina al serpente e gli chiede di poterlo possedere”
- “ Il serpente tenta di scappare ma è ostacolato da Lucifero che gli chiede di poter entrare in lui”
- <sup>33</sup> “Ah! Potresti fare una brutta fine/ fermati e controllati, ti dico/ Permettimi di entrare dentro di te, / non aver paura/ in quanto tu sei così bello”
- <sup>34</sup> “Si deve comunque puntualizzare che il serpente è tale e certamente non è un personaggio femminile. E’ solo uno strumento, e tutti noi siamo ben consci che Lucifero lo usa”.
- <sup>35</sup> “Quando Lucifero si avvicina per appropriarsi del corpo, a sua discolpa il serpente fa resistenza, per cui combatte vigorosamente contro Lucifero. Sarebbe bello se vi fosse testimonianza di come questa scena fosse rappresentata nella Cornovaglia medievale”.
- <sup>36</sup> “E’ difficile immaginare come questa scena fosse rappresentata, a meno che il costume del Serpente non fosse dapprima scosso ad un’estremità [per mezzo] di un palo [mosso] da una mano nascosta fuoriscena”.
- <sup>37</sup> “...era probabilmente una specie di pupazzo... Ma che fosse comunque un costume in modo tale che Lucifero potesse ‘entrarci’ ”.
- <sup>38</sup> La trasformazione di Lucifero in serpente, un vero rompicapo, è stata così realizzata: una ragazza indossa un costume da serpente: una stoffa lucida verde-azzurra con cappuccio ed una lunga coda strisciante e al suono della musica si esibisce in una danza sinuosa. Successivamente, Lucifero la attira e ‘lotta’ con lei, così facendo si avviluppa nel mantello nascondendosi, nel mentre l’attrice abbandona la scena”.
- <sup>39</sup> “Da quando sono entrato /dentro di te/ Ecco! La mia voce è totalmente cambiata / è come quella di una fanciulla”.
- <sup>40</sup> “Un orribile serpente a quattro zampe, con viso e voce di donna, un velo ed una corona sul suo capo.... ma si nasconde presto al mattino nel Monte degli Olivi fin quando non viene il suo turno di parlare”.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. *La rappresentazione iconografica:*

*La Sacra Bibbia.* 1971. Roma: CEI.

BUSSAGLI, M. 1988. *Bosch.* Firenze: Giunti (Art e Dossier, n.21).

CHEVALIER, J.E GHEERBRANT, A. 1989. *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri.* 2 v. Milano: Rizzoli.

GRAVES, R. e PATAI, R. 1980. *I miti ebraici.* Milano: Longanesi.

DUBY, G. 1991. *L’Europa nel Medioevo: arte romanica, arte gotica.* Milano: Garzanti.

GREEN, M.J. 1994. *Miti celtici.* Milano: Arnoldo Mondadori.

RACHEWILTZ, B.DE. 1995. *I miti egizi.* Milano: TEA.

SARKHOSH CURTIS, V. 1994. *Miti persiani.* Milano: Arnoldo Mondadori.

VIVIANO, P. 1994. *Genesi.* Brescia: Queriniana.

## 2. La rappresentazione teatrale:

- ANDERSON, M.D. 1963. *Drama and Imagery in English Medieval Churches*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HIGGINS, S. 1996. Creating the *Creation*: the staging of the Cornish medieval play *Gwyrans an Bys*, or *The Creation of the World*. In Higgins. S. (ed.) *European Medieval Drama 1996*. Camerino: Centro Linguistico di Ateneo.
- MILLS, D. 1994. The Chester cycle. In Beadle R. (ed.) *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press., pp. 109-133.
- MURDOCH, B. 1993. *Cornish Literature*. Cambridge: D. S. Brewer.
- MUIR, L.M. 1995. *The Biblical Drama of Medieval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NEUSS, P. (ed.) 1983. *The Creation of the World: a Critical Edition and Translation*. New York: Garland.
- NEWLYN, E.S. 1989. Between the Pit and the Pedestal: Images of Eve and Mary in medieval Cornish drama. In DuBruck E. E. (ed.) *New Images of medieval women: studies towards a cultural anthropology*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press.
- RAWE, D.R. 1978. *The Creation of the World: Gwyrans an Bys*. Padstow: Lodenek Press.
- TYDEMAN, W. 1994. An introduction to medieval English Theatre. In Beadle R. (ed.) *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press., pp. 1-36.